



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Felipe Augusto da Fonseca Ribeiro

**Uma leitura estilística das “Três meditações na corda lírica”:**

**Ivan Junqueira e a poética do enigma**

Rio de Janeiro

2018

Felipe Augusto da Fonseca Ribeiro

**Uma leitura estilística das Três meditações na corda lírica”: Ivan Junqueira e a poética  
do enigma**



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Brasileira.

Orientador: Prof. Dr. Éverton Barbosa Correia

Rio de Janeiro

2018

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ / REDE SIRIUS / BIBLIOTECA CEH/B

R484 Ribeiro, Felipe Augusto da Fonseca.  
Uma leitura estilística das “Três meditações na corda lírica”: Ivan  
Junqueira e a poética do enigma / Felipe Augusto da Fonseca Ribeiro. - 2018.  
147 f.

Orientador: Éverton Barbosa Correia.  
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro,  
Instituto de Letras.

1. Junqueira, Ivan, 1934-2014 – Crítica e interpretação – Teses. 2.  
Junqueira, Ivan, 1934-2014. Três meditações na corda lírica – Teses. 3.  
Junqueira, Ivan, 1934-2014 – Estilo literário – Teses. 4. Poesia brasileira –  
História e crítica – Teses. I. Correia, Éverton Barbosa. II. Universidade do  
Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 869.0(81)-95

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta  
dissertação, desde que citada a fonte.

---

Assinatura

---

Data

Felipe Augusto da Fonseca Ribeiro

**Uma leitura estilística das “Três meditações na corda lírica”: Ivan Junqueira e a poética do enigma**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Brasileira.

Aprovada em 27 de março de 2018.

Banca examinadora

---

Prof. Dr. Éverton Barbosa Correia (Orientador)  
Instituto de Letras – UERJ

---

Prof. Dr. Roberto Acízelo Quelha de Souza  
Instituto de Letras - UERJ

---

Prof. Dr. Marcos Estevão Gomes Pasche  
Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2018

## **DEDICATÓRIA**

Às filhas e aos filhos do Brasil, por terem esperança em meio a um deserto de sangue.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, aos meus pais, aos meus irmãos, aos amigos – de outrora, de hoje e de sempre – a todos que muito me ensinaram sobre amar e viver.

Ao meu orientador, pela paciência, atenção e apoio. E a todos os professores que fizeram parte desse processo, seja como inspiração, seja como auxiliares.

Aos bons funcionários da UERJ, pelo carinho e pela perseverança em meio ao caos e ao descaso.

À Ana Silva, pela ajuda e incentivo, e a quem prometi que lembraria de agradecer, apesar dela recusar esse tipo de formalidade.

À Dora e ao Vicente, aqueles que nunca conhecerei, mas muito conheço, por ampliar minha visão sobre o céu poético.

Aos vendedores de livros usados, pelo trabalho honesto e pelos descontos generosos.

À ABL, especialmente aos arquivistas, pela atenção e presteza no atendimento.

E, especialmente, aos leitores desse escrito: agradeço pela paciência, pedindo-lhes desculpas pelos eventuais desacertos. É nas linhas tortas e erradas, porém, que tenho de escrever e inventar um caminho e um mundo.

Que estes agradecimentos sejam mais do que palavras vazias, mas deusas uma confissão de carinho, respeito e saudade de tudo aquilo que pude aprender junto e sozinho a conhecidos e a desconhecidos, a cada dia, a cada momento de felicidade e tristeza, essas coisas que são tão singelas, todavia indelévels, e que de tão fugazes e lindas, prometem até a eternidade.

A beleza é algo que se come; é um alimento.

*Simone Weil*

Só quando o mistério se faz presente, a vida começa.

*Stefan Zweig*

No meio da crise que está sacudindo tudo, guardar o ponto firme do espírito livre e da continuidade histórica, para, no turbilhão duma época ilusionista, estar consigo mesmo, sem ilusões e consciente.

*Otto Maria Carpeaux*

## RESUMO

RIBEIRO, Felipe Augusto da Fonseca. *Uma leitura estilística das Três meditações na corda lírica*: Ivan Junqueira e a poética do enigma. 2018. 147f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

Esta dissertação faz uma leitura estilística do livro *Três meditações na corda lírica* de Ivan Junqueira, com foco especial em seu primeiro poema. Esse livro, publicado em 1977, surge primeiro como uma obra de circulação restrita, vindo, posteriormente, inserida em reuniões e antologias de poemas de Junqueira. Estudando os três poemas meditativos que constituem a obra, baseando-se, acima de tudo na abordagem desenvolvida por Othon Moacyr Garcia, percebeu-se a existência de uma matriz semântica do enigma, de um significado enigmático a fundamentar a produção poética de Ivan Junqueira. A abordagem de Garcia, que busca identificar as matrizes semânticas, revela as áreas de significado e as zonas mais nítidas de simbolização de um poeta, onde a recorrência das palavras e o uso reiterado de expressões mostram cada vez mais claramente o sentido de um livro ou de uma obra. Partindo desse pressuposto, e recorrendo a outros livros poéticos do autor, encontrou-se a confirmação dessa simbolização enigmática, o que faz do enigma uma verdadeira matriz semântica de toda a poesia de Junqueira.

Palavras-chave: Estilística. Poesia brasileira. Ivan Junqueira.

## ABSTRACT

RIBEIRO, Felipe Augusto da Fonseca. *A stylistic reading of the "Three Meditations on the Lyrical String"*: Ivan Junqueira and the Poetic of the Enigma. 2018. 147f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

This dissertation makes a stylistic reading of Ivan Junqueira's book *Três meditações na corda lírica*, with special focus on his first poem. This book, published in 1977, first appears as a work of restricted circulation, inserted later, in reunions and anthologies of Junqueira's poems. Studying the three meditative poems that belong to the work, based above all on the approach developed by Othon Moacyr Garcia, it was realized the existence of a semantic matrix of the enigma, of an enigmatic meaning to substantiate the poetic production of Ivan Junqueira. Garcia's approach, which seeks to identify semantic matrices, reveals the areas of meaning and the clearest areas of symbolization of a poet, where the recurrence of words and the repeated use of expressions increasingly show the meaning of a book or of a work. Starting from this assumption, and using other poetic books of the author, was found the confirmation of this enigmatic symbolization, which makes of the enigma a true semantic matrix of all the poetry of Junqueira.

Keywords: Stylistic. Brazilian poetry. Ivan Junqueira.

## SUMÁRIO

	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	10
1	<b>TRÊS ASPECTOS DA ARTE DE IVAN JUNQUEIRA: TRADUÇÃO, CRÍTICA E POESIA</b> .....	13
1.1	<b>Comentário biográfico e historiográfico</b> .....	13
1.2	<b>Referências críticas à obra de Ivan Junqueira</b> .....	19
1.3	<b>O tradutor</b> .....	24
1.4	<b>O crítico</b> .....	31
1.5	<b>O poeta</b> .....	40
2	<b>UMA ANÁLISE DAS “TRÊS MEDITAÇÕES NA CORDA LÍRICA”</b> .....	44
2.1	<b>Aspectos metodológicos</b> .....	44
2.2	<b>Considerações editoriais, autorais, recepção crítica e aspectos referenciais</b>	53
2.2.1	<u>Considerações editoriais, autorais e recepção crítica</u> .....	53
2.2.2	<u>Aspectos referenciais da obra</u> .....	57
2.3	<b>Análise da primeira meditação na corda lírica</b> .....	58
2.4	<b>Análise da segunda e da terceira meditação na corda lírica</b> .....	82
2.5	<b>Área semântica do enigma: a morte e o tempo em Ivan Junqueira</b> .....	88
3	<b>INTERPRETAÇÃO SOBRE A POÉTICA JUNQUEIRIANA: ELIOT E O ENIGMA</b> .....	107
3.1	<b>Aspectos gerais e recepção crítica de sua poética</b> .....	107

3.2	<b>Eliotização à maneira de Junqueira</b> .....	117
3.2.1	<u>Sobre Eliot</u> .....	117
3.2.2	<u>Sobre Eliot e Junqueira: tempo e tradição</u> .....	120
	<b>CONCLUSÃO</b> .....	139
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	142

## INTRODUÇÃO

Esta dissertação busca fazer uma análise do livro *Três meditações na corda lírica*, especialmente de seu primeiro poema, ou melhor, de sua primeira “meditação”. Mas, para chegar até o poema, é preciso, em primeiro lugar, identificar o seu autor, Ivan Junqueira, o poeta que escreveu os três longos poemas que constituem essa obra. Junqueira, no contexto da literatura brasileira, foi um poeta contemporâneo que valeu-se de soluções e artifícios aprendidos no estudo que realizou das distintas épocas de desenvolvimento da história literária, seja brasileira, seja internacional. Sua obra, que surge por volta dos anos 1950, é rica em reflexões sobre a morte, o tempo e os mistérios da existência humana. Ademais, por ter sido membro ativo da Academia Brasileira de Letras, percebe-se que os seus escritos vem adquirindo, com o tempo, maior visibilidade, estes que, todavia, ainda não são de grande penetração nos meios universitários.

Assim, o propósito de estudá-lo é o de aprofundar o entendimento sobre a sua poesia e sobre a sua técnica, valendo-se de um poeta que busca realizar uma intersecção entre modernidade e tradicionalismo, e que gestou uma poesia singular no seio da literatura nacional. Não se quer, de modo primordial, julgar a obra de Junqueira, mas utilizá-la como meio de estudo para um melhor entendimento do labor poético, de um modo geral, e da própria arte junqueiriana, de um modo específico, refletindo sobre a formação de seus temas básicos.

O foco da pesquisa, como dito, é o livro *Três meditações na corda lírica*, especialmente na sua primeira meditação, cuja análise será feita verso a verso, onde se busca compreender melhor as suas matrizes semânticas. Adverte-se, ademais, que esse livro também pode ser abordado como poema, ou seja, “Três meditações na corda lírica”, visto que, logo após a sua publicação, ele também aparece na forma de poema quando vem incluído em reuniões de livros de Junqueira, sendo referido, por vezes, como um único poema constituído por três partes, ou por três poemas que se articulam num todo coeso, algo que será melhor explicado e explorado no transcorrer desse escrito.

As outras duas meditações, todavia, não podem ser deixadas de lado, pois ajudam na compreensão da primeira, além de muito contribuírem para o entendimento da obra junqueiriana. E, desse modo, para que esse conhecimento de sua poesia seja ainda melhor realizado, fez-se um estudo de todas as obras poéticas de Junqueira, observando como se desenvolvem os seus temas fundamentais.

Esse recorte foi feito para possibilitar uma aproximação mais cuidadosa para com o texto poético, baseando-se numa leitura atenta da obra, do uso vocabular e da versificação do autor. É através dessa atenção máxima dada ao texto que procura-se entender a forma como Junqueira articula a sua seleção vocabular com as matrizes semânticas que lhe dão sentido, possibilitando uma reflexão sobre a constante interação entre significado e significante em sua arte.

Desse modo, optou-se por uma organização do trabalho que focasse no texto poético, abordando inicialmente os assuntos que são essenciais para a contextualização do autor e da sua obra, mas partindo, sem grandes delongas, para as considerações sobre a sua poesia propriamente dita.

Perseguindo esses objetivos, expõe-se brevemente, no primeiro capítulo, o contexto biográfico e historiográfico da vida e da obra de Ivan Junqueira, servindo, assim, ao objetivo de localizar genericamente as vivências e o contexto profissional em que Junqueira atuou, além de compreender a sua posição na história da literatura brasileira. A seguir, lendo as referências críticas à sua obra, é possível observar como o mesmo foi recepcionado por seus pares, em todos os campos onde atuou. Para o prosseguimento da dissertação, todavia, optou-se por contextualizar os três aspectos fundamentais da obra junqueiriana, a saber, o tradutório, o crítico e o poético. Através disso, aprofunda-se o entendimento do papel de Junqueira na poesia e nas artes brasileiras, não se restringindo apenas a indicar os locais que ocupou socialmente.

No segundo capítulo, lida-se diretamente com as “Três meditações na corda lírica”, especialmente com a primeira delas, fazendo-se um estudo estilístico de seus versos, calcado na perspectiva de Othon Moacyr Garcia, sobretudo do modo como ele a realiza na sua obra *Esfinge Clara e outros enigmas*. Depois de analisar todos os versos da primeira meditação, faz-se uma breve leitura e análise das outras duas meditações, apresentando um estudo básico sobre o estilo e as temáticas fundamentais desenvolvidas ali. Mesmo que a segunda e a terceira meditação não sejam o alvo principal desse estudo, não se pode ignorá-las ao buscar uma visão da estilística de Junqueira. Após essas análises, parte-se para uma visão geral dos escritos poéticos junqueirianos, utilizando-se do mesmo método estilístico, indo agora, porém, para considerações mais genéricas e abarcantes, buscando uma compreensão global sobre a possibilidade da matriz semântica do enigma estar presente em todos os seus livros poéticos.

No terceiro capítulo, faz-se uma interpretação sobre a poética junqueiriana, valendo-se, inicialmente, da recepção crítica de sua obra, mas buscando uma leitura singular da mesma. Para tanto, procura-se aproximar o tema do enigma em Junqueira de alguns aspectos

da obra de T. S. Eliot, autor com quem dialogou literariamente. Nesse ponto, busca-se mostrar como se dá o tema do “tempo além do tempo” em Ivan Junqueira, este que parece se relacionar com a matriz semântica do enigma, e que surge constantemente em sua obra literária. Refletindo sobre a ideia de tradição em Eliot, busca-se entender como ela se desdobra nos escritos junqueirianos, chegando ao ponto de perceber a grande proximidade que há entre ela e algumas criações do poeta brasileiro, como é o caso de “Três meditações na corda lírica”. De fato, em Eliot percebe-se haver uma proposição de certo trans-histórico que se manifesta na arte, algo com que Junqueira dialoga. Cumpre dizer que, em alguns momentos, a análise também se aproxima da postura de José Guilherme Merquior presente no livro *Verso Universo em Drummond*, visto que a sua abordagem serve, segundo o entendimento desenvolvido nessa pesquisa, como um bom complemento à leitura feita por Garcia.

A postulada matriz semântica do enigma que perpassa a obra de Junqueira será analisada e pensada, assim, passo a passo, em cada verso, em cada seleção vocabular, em cada poema, especialmente no modo como ela se desdobra no tema da morte e do tempo além do tempo, duas das formas mais evidentes com que ela se reveste em sua poesia.

# 1 TRÊS ASPECTOS DA ARTE DE IVAN JUNQUEIRA: TRADUÇÃO, CRÍTICA E POESIA

## 1.1 Comentário biográfico e historiográfico

O poeta Ivan Junqueira nasceu no Rio de Janeiro, no ano de 1934, no dia 3 de Novembro, vindo a falecer em 2014, no dia 3 de Julho, poucos meses antes de completar 80 anos. O fato mais significativo de sua carreira profissional foi pertencer à Academia Brasileira de Letras, o que contribuiu, obviamente, para a disseminação e para o reconhecimento de seus escritos. Junqueira, de fato, circulou por importantes esferas da produção cultural brasileira, seja na ABL, seja em grandes empresas jornalísticas, onde exerceu várias atividades, ocupando, no decorrer dos anos, cargos de grande influência e poder, tanto político, quanto simbólico.

Essa breve menção biográfica relaciona-se diretamente com a recepção que teve na historiografia literária. De fato, as distintas leituras que teve por parte dos historiadores de literatura, se observadas corretamente, permitem inferir uma inter-relação entre ambas as esferas, isto é, entre a sua aceitação em determinados círculos literários e a respectiva atenção que vai ser dispensada à sua obra. É um fato que Junqueira não aparece com grande relevância nos livros mais significativos de história da literatura brasileira, principalmente nos mais antigos, mas pode-se dizer que há uma tendência cada vez maior de valorização de seus escritos.

Levando em conta essas questões relativas à sua variável recepção, optou-se por falar inicialmente de dois autores que analisaram a sua obra antes de ter sido membro da ABL, e que não se relacionaram pessoalmente com ele, além de estarem fora do círculo literário carioca, ao qual pertenceu Junqueira. A recepção que fizeram de seus escritos, assim, é mais descolada de motivações sentimentais e de camaradagem, sendo, por isso mesmo, um pouco mais imparciais, e, apesar de não fazerem grandes considerações sobre o poeta, sintetizando a sua obra em poucas linhas, citam-no, o que já é, com as devidas ressalvas, um reconhecimento mínimo da validade de seus escritos. É o que ocorre na historiografia de Luciana Stegano Picchio e de Massaud Moisés.

Depois de falar sobre esses historiadores da literatura, aborda-se outra vertente historiográfica, constituída por autores que escreveram obras mais recentes e que tiveram, de

uma forma ou de outra, um contato com Junqueira, como é o caso de Alexei Bueno e Carlos Nejar. Nesses últimos, é nítida uma maior valorização da obra junqueiriana. Assim, comparando-se brevemente essas distintas recepções, é possível vislumbrar, a diferença de paradigmas e de interesses entre as abordagens coligidas a seguir, algo que é feito nessa dissertação com motivações meramente contextualizadoras e de apresentação da obra de Junqueira.

Começando por Luciana Stegnano Picchio — autora que escreveu o seu livro de *História da literatura brasileira* como uma apresentação da poesia nacional para o público italiano, mas que, pela qualidade da sua obra, veio a se tornar uma importante referência para o estudo da história da literatura até mesmo no Brasil — que o localiza como um autor da poesia contemporânea, especialmente entre os “novíssimos” da geração de 1960 e 1980, marcada pela pluralidade e variedade de estilos, desde poéticas mais refinadas, como as de Carlos Nejar e Foed Castro Chamma, até os grandes transmutadores das palavras, como Manoel de Barros. Nesse contexto, Ivan Junqueira é definido, em poucas linhas, 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” (PICCHIO, 1997, p. 660).

De fato, apesar de Picchio não ter explorado a obra de Junqueira com a devida atenção, e a ter resumido na única linha supracitada, é possível perceber que ele realmente aproximou-se, em certos momentos de sua produção, da poética drummondiana, ao menos no que diz respeito ao estar atento, em alguns de seus poemas, às lições do cotidiano, assim como da poética cabralina, ao seguir uma poética mais enxuta e medida, sem grandes malabarismos retóricos. Além disso, é correta a afirmação de que ele vale-se, em algumas oportunidades, de uma inspiração camoniana, seja na forma, seja na seleção vocabular.

Outros paralelos que poderiam ter sido enxergados por Picchio em relação a Junqueira e aos autores citados por ela mesma, é o parentesco dele com a construção pensada e bem trabalhada de Carlos Nejar, que apresenta uma escrita sem grandes sobressaltos, assim como a proximidade existente entre Junqueira e a estruturação poética de Foed Castro Chamma, poeta que soube explorar com maestria os decassílabos, sobretudo em seu livro *Pedra da Transmutação*, composto por 10.000 versos metrificados. Chamma também soube explorar a proximidade da poesia com a filosofia e com uma religiosidade mais heterodoxa, o que liga-o, de uma forma ou de outra, com a arte junqueiriana. Manoel de Barros, porém, mesmo tendo feito parte da mesma geração, não apresenta grande proximidade com a poética de Junqueira, o que comprova a pluralidade apontada pela autora para os escritos dessa época.

Outra menção enxuta sobre a obra junqueiriana é a realizada por Massaud Moisés, professor com viés conservador da Universidade de São Paulo (USP), que fez estudos fundamentais sobre diversas áreas da Literatura. Na sua *História da Literatura Brasileira*, Moisés simplesmente arrola Junqueira ao lado de nomes como Dora Ferreira da Silva e Tite de Lemos (MOISÉS, 1998, p. 517).

Caso Moisés quisesse abordar mais atentamente à produção junqueiriana, seria mesmo possível enxergar a proximidade existente entre a poética de Dora Ferreira da Silva e a de Junqueira, pois há uma convergência na valorização de aspectos relacionados à mitologia e à religiosidade, bem como na inspiração rilkeana de ambos os poetas; com Tite de Lemos, teria sido possível observar que Junqueira guarda proximidade na valorização da forma soneto: tudo isso, porém, não é feito por Moisés, que apenas cita-o junto a outros autores, sem nenhuma consideração pormenorizada sobre seus escritos. Isso revela, de fato, o caráter generalista da obra de Moisés, que busca apenas apontar os grandes autores da literatura brasileira, dando mais atenção a figuras de maior envergadura, segundo a sua valoração.

A relevância de ser incluído por esses autores nas suas histórias da literatura, mesmo que através de referências tímidas e sucintas, é a de referendar a sua existência e a de aceitá-lo como poeta, mesmo que sem nenhuma consideração aprofundada. O fato de ser lembrado por importantes escritores da historiografia literária, dessa forma, oferece um certo *status* à poesia de Junqueira, possibilitando, ao menos, o conhecimento da existência da mesma, o que já o distingue de muitos autores nacionais de relevo e que sequer aparecem em obras de história literária. Enquanto a breve citação de Picchio pode ser vista como uma indicação de leitura de Junqueira como poeta significativo do Brasil para um público europeu, a visão de Moisés valoriza a poesia junqueiriana para um público universitário do nosso próprio país, possibilitando, ao menos para o seu público leitor, que é considerado comumente como adepto de certo conservadorismo literário, o conhecimento da obra de Junqueira. De todo modo, esse caráter *en passant* de sua abordagem, não se pode negar, mostra Junqueira como um autor de menor relevância, não tendo a mesma importância que um Drummond ou que uma Cecília Meireles.

Essas duas referências historiográficas, todavia, ainda que muito sucintas, mostram que a obra de Junqueira não foi totalmente ignorada, mesmo no período em que ela era escrita, quando o autor estava vivo e produzindo. Ao ser posicionado ao lado de outros autores de renome literário, o autor de “Três meditações na corda lírica” recebe uma certificação de que é, reconhecidamente, um poeta digno de ser mencionado por historiadores da literatura que não tinham nenhuma relação pessoal com ele, ao menos até onde se sabe.

Além disso, porém, existem leituras mais atentas dos seus poemas, ensaios e traduções. Análises como as que veem a seguir, de Alexei Bueno e de Carlos Nejar, tem maior atenção para com os escritos junqueirianos, o que pode ser entendido como maior condescendência para com alguém que fez parte de seu círculo de amizade e convivência. De fato, Bueno foi seu amigo e alguém muito próximo à ABL; Nejar, por outro lado, conviveu com Junqueira, sendo, junto com ele, membro da ABL. Esses fatos permitem afirmar, sem sombra de dúvidas, que a convivência entre eles teve um peso importante na apreciação da sua obra.

Levando tudo isso em conta, é possível, em primeiro lugar, contextualizar de modo crítico a leitura de Bueno, abordando, em seguida, a perspectiva de Nejar.

Para tanto, vale a pena observar um trecho esclarecedor da visão de Bueno sobre alguns aspectos fundamentais da arte junqueiriana:

Desde o título de seu livro de estréia, *Os mortos*, de 1964, Ivan Junqueira (1934) sinalizava com clareza qual seria a sua linha poética, uma poesia do pensamento, que não escamoteia, como virou hábito em muitos poetas de gerações posteriores, o trágico da condição humana, a contradição inapreensível do ser destinado à desaparecimento. Sob esse aspecto a sua poesia é em grande parte uma poesia da morte, o que o situa na mesma família de um Alphonsus de Guimaraens, de um Augusto dos Anjos, de um Abgar Renault. Senhor absoluto das formas e técnicas poéticas, que utiliza, aliás, com plena discrição, sua poesia em formas fixas revela um visível pendor para as rimas toantes, sem deixar as consoantes de lado, como vemos desde o poema que abre e dá título a seu livro de estréia... (BUENO, 2007, p. 384)

Desse modo, da leitura de Alexei Bueno, que assim como Junqueira, também fez (e ainda faz) parte do círculo literário carioca, destaca-se a filiação que ele estabeleceu para a poética junqueiriana, além de um breve resumo de suas principais características e virtudes. Bueno destaca, ademais, outras facetas da arte de Junqueira, não se restringindo à poesia, como é o caso de sua verve tradutória. Nessa área, Junqueira é apontado como exímio tradutor de Leopardi, Baudelaire e de T. S. Eliot. A tradução de Eliot, pode-se acrescentar, é a mais festejada por Bueno, que a qualifica de “histórica” por verter todo a poesia do anglo-americano para o português do Brasil (BUENO, 2007, p. 431-433).

O fato de ser incluído com certo destaque em *Uma história da poesia brasileira* de Bueno, e levando em conta que esse último faz parte de uma nova geração de escritores que tem certa influência nos meios literários, geração nascida nos anos de 1960 e que inclui nomes, por exemplo, como o de Marco Lucchesi, atual presidente da ABL, pode indicar um possível aumento da reflexão sobre os escritos junqueirianos. Mesmo Bueno não sendo membro da Academia Brasileira de Letras, é possível ver que existe uma proximidade do

mesmo para com a instituição, materializada no prêmio ABL de poesia de 2004, o que chancelou a sua obra como digna de nota para outros intelectuais da área e que levam em conta os julgamentos da ABL como critério de valor. Ademais, não custa lembrar que o ano de 2004 corresponde ao biênio de presidência de Ivan Junqueira na ABL, o que consolida a dita ambiência e proximidade de Bueno para com os meios influentes da produção literária. E também permite observar que o diálogo de Bueno e Junqueira foi importante, não apenas artisticamente, mas profissionalmente.

Outra coisa que precisa ser levada em conta é o fato do livro de Bueno ser especificamente sobre poesia, o que já lhe permite abordar com maior fôlego a obra de alguns poetas que, geralmente, acabam sendo soterradas, por assim dizer, em meio ao grande fluxo de informações que estão sintetizadas em livros tradicionais de história da literatura. Neles, em verdade, sói acontecer de se coligir lado a lado poetas e romancistas, o que diminuiu consideravelmente o espaço de análise de ambas as vertentes.

De todo modo, segundo o próprio autor, o seu livro, em resumo, tem como objetivo “servir para o leitor como um guia, em um volume, através dos cinco séculos da poesia no Brasil”, o que se coaduna com sua análise dos principais traços da poesia junqueiriana, sem fazer uma abordagem gigantesca e completa da mesma, apesar da inegável atenção especial que dá a ela. No mais, Bueno, de forma honesta, diz que permitiu-se tratar com entusiasmo as obras com que mais simpatizou, sem nenhum falso pudor de imparcialidade, o que também serve como explicação que pode ser trazida à tona para justificar a sua maior atenção em analisar Junqueira (BUENO, 2007, p. 14).

Como Bueno, Carlos Nejar, companheiro de Junqueira na ABL, também confere mais espaço para Junqueira em sua *História da Literatura Brasileira*. A proposta dele, de fato, é combater certas visões consagradas em histórias da literatura anteriores, dando mais espaço para aquilo que enxerga como valores dignos de atenção, além de fugir do caráter sisudo e pouco poético das historiografias predecessoras. Nejar, com maior experiência e penetração nos meios literários do que Alexei Bueno, pois já consolidou a sua obra nos espaços de influência e de validação de autores literários, como é o caso da ABL e dos meios acadêmicos universitários, além de ter boa circulação nos meios jornalísticos nacionais, refere-se a Junqueira de modo elogioso e atento. De fato, parece haver uma possível mudança de paradigma em curso, pois de uma recepção menos calorosa nas obras de Picchio e Moisés, há uma franca análise e discussão dos escritos junqueirianos nas obras mais recentes, como são as de Bueno e Nejar.

Em Nejar, destaca-se, entre outras coisas que já foram assinaladas, a comparação do autor de *Os mortos* com Cruz e Sousa, “por ser inefavelmente simbolista, inefavelmente perene, em pétrea, severa música”, o que é algo extremamente elogioso, visto ser Cruz e Sousa consagrado como um dos maiores poetas nacionais. Ademais, a leitura de Nejar também atenta-se à beleza singular dos versos de Junqueira, pois, quando analisados em sua singularidade, apresentam nitidamente um certo dom de epígrafe, pela plenitude evocada por eles.

A poesia de Junqueira, desse modo, caracteriza-se pelo que ultrapassa o banal, mesmo quando vale-se do cotidiano, mostrando-se aberta até mesmo para o que pode transcender. De fato, o autor de *Sagração dos ossos* não tem uma visão “feericamente sinistra”, mas mantém-se aberto à vida, ao Eros, “pois Ivan Junqueira, ao falar dos mortos, fala aos vivos e fala dos vivos” (NEJAR, 2007, p. 948). Essas passagens, por si só, evidenciam a potência com que é retratada a literatura de Junqueira, onde, através dos versos, chega-se ao a-temporal, à reflexão sobre as maiores profundidades da existência, fazendo com que, muito mais do que um poeta, o autor seja um poeta-pensador, alguém que eleva a sua dicção às maiores alturas da lírica brasileira — o que não é de pouca monta.

Assim, mesmo sabendo que essa visão historiográfica não é exaustiva, nem definitiva, é preciso salientar que a obra de Ivan Junqueira não teve, no passado, um espaço muito relevante dentro da escrita da história de nossa literatura, mas que isso vem se transformando com o passar dos anos, e com o surgimento de novas historiografias literárias. Excetuando, porém, os seus amigos e conhecidos, como visto com Bueno e Nejar, a referência à sua poesia ainda é tímida. Deve-se salientar, obviamente, que a penetração da mesma nos meios letrados ainda está sendo realizada e que não é possível especular o que ocorrerá no futuro: se ela terá mais espaço ou não. O que se pode dizer, contudo, é que, apesar das curtas referências, ela já é notada e referida como tendo certo grau de importância. Ademais, são antigas muitas das obras de grande circulação de História da Literatura, não abordando com a devida atenção autores mais próximos de sua data de escrita, como é o caso da obra de Ivan Junqueira.

Como dito, Junqueira, por ter sido membro da ABL, tem, cada vez mais, a atenção despertada para os seus escritos. A publicação de sua *Poemas Reunidos* pela editora Record em 1999, pouco antes de ser eleito membro da instituição, bem como a sua culminância como presidente da mesma, favoreceram a penetração cada vez maior de seus escritos nos meios literários nacionais e internacionais, como se deu com a publicação da antologia de suas obras em Portugal, chamada *O tempo além do tempo*.

A escolha desses autores para figurarem na historiografia de Junqueira se deu por, em primeiro lugar, abordarem a sua obra, o que não é muito comum, visto que os seus livros, aos poucos, vem conquistando espaço nas produções historiográficas; e por evidenciarem, em segundo lugar, um possível aumento na leitura de seus escritos, que vem se tornando, ao que parece, mais relevantes dentro dos círculos de produção da história da literatura. Isso pode ser entendido, evidentemente, através do fato de Junqueira ter feito parte de círculos de influência na produção literária, mas também pela qualidade intrínseca de seus escritos. A biografia e a historiografia do poeta se imbricam, mostrando como a sua passagem por órgãos relevantes e de poder simbólico fortaleceram e disseminaram os seus escritos por várias camadas da sociedade, principalmente entre os leitores de poesia, especializados ou não. Para além disso, porém, é preciso meditar na singularidade e na qualidade de seus versos, o que se pretende fazer no decorrer dessa pesquisa.

## 1.2 Referências críticas à obra de Ivan Junqueira

Para abordar a obra de Ivan Junqueira com mais acuidade, deve-se atentar para as visões críticas relativas aos seus escritos. Logo de início, percebe-se que, assim como ocorre em relação à sua historiografia, as referências críticas também são bem limitadas. Destacam-se, contudo, três visões muito distintas mas complementares de suas obras, a saber, a de Per Johns, a de Christina Ramalho e a de Otto Maria Carpeaux.

As visões que serão abordadas aqui são complementares porque lidam com aspectos diferentes da obra junqueiriana e utilizam diferentes referenciais teóricos para a sua recepção. Será proveitoso, desse modo, atentar para o tipo de leitura que elas propõem, pois abrem um leque variado de possibilidades interpretativas para o labor junqueiriano.

Começando por Per Johns, vê-se que a sua crítica é direcionada, sobretudo, à poesia de Junqueira, sem deixar de lado, porém, a sua crítica literária e a sua tradução. No ensaio *Dédalo de arcaicas escrituras*, ele destaca as temáticas mais importantes que se desenvolvem na poesia junqueiriana, destacando o mistério, o respeito à tradição, o tempo, o atemporal, a morte, os seres misteriosos, a utilização de fragmentos e a poesia do pensamento. Esses temas funcionam como núcleos a partir dos quais é possível enxergar uma coerência na poesia de Junqueira, mesmo sabendo que é próprio da poesia uma certa “irreducibilidade ao racional” (JOHNS, 2005, p. 321).

Da ensaística, Johns destaca a capacidade de Junqueira descer ao âmago das questões, citando como exemplares as análises feitas por ele de Baudelaire e de T. S. Eliot, valendo-se, sobretudo, da empatia para com os autores analisados. Na tradução, Johns vê o trabalho junqueiriano como o de um alquimista em busca da transformação de uma realidade em outra, da transposição de um texto estrangeiro impenetrável, em algo palatável e compreensível para o falante de outro idioma. O trabalho de tradutor, assim, é interpretado como uma remontagem, sendo uma espécie de contraparte do trabalho da crítica, esta que busca desmontar o texto, mostrando as suas partes constituintes (JOHNS, 2005, p. 321-335).

A crítica de Johns é mais literária e temática, sem filiar-se diretamente a nenhuma corrente interpretativa. Valendo-se da singularidade de sua própria leitura, e da advertência que faz no prefácio de *Dioniso Crucificado*, onde colige o seu ensaio sobre a obra de Junqueira, pode-se dizer que o seu enfoque se dá mais como exercício de admiração do que de reprovação, ressaltando os aspectos mais simpatéticos do que lê, buscando a fascinação do mistério que se oculta pelos escritos literários alheios, inspirado que é na sentença de Stefan Zweig de que “só quando o mistério se faz presente, a vida começa”. Per Johns, de fato, pelas suas predileções ideológicas, pode ser visto como um autor fascinado pelo sagrado, buscando sempre o valor simbólico do que lê, insinuando haver uma abertura para com a possibilidade de sagrado na obra de Ivan Junqueira. Essa possibilidade de sagrado não quer dizer que há sagrado em Junqueira, mas que existe uma chance disso ocorrer, o que precisa ser abordado com mais acuidade na parte interpretativa dessa dissertação. Essa é a grande contribuição crítica de Per Johns.

Já a análise de Christina Ramalho, professora da Universidade Federal do Sergipe (UFS), por outro lado, caracteriza-se por ser uma crítica calcada num enfoque mítico e arquetípico. Ela justifica essa leitura através de uma alternativa binária: ou desistir da análise, por ser a poesia inapreensível, ou tentar decifrar a verdadeira esfinge que é a poesia, valendo-se de uma reflexão sobre linguagem mítica e sua proximidade com o poético. Assim, desistindo de fazer uma leitura *pro forma* da poesia junqueiriana, Ramalho lança-se a uma abordagem pouco convencional: “sob o impulso do arrebatamento mítico”, descrever e contemplar o lirismo de Ivan Junqueira (RAMALHO, 2005, p. 12-13).

Utilizando-se do simbolismo da quadratura, ela parte, então, de quatro vértices de análise, que logo se dividem em dois pares: poesia/fênix e poesia/harpia. Essas imagens-“conceitos” não são aleatórias nem pré-fabricadas, mas se formam através da intuição surgida da leitura dos poemas de Junqueira. Nesse sentido, ela busca ler Junqueira unindo intuição com semiótica literária, esta última que age escolhendo os sememas mais significativos da

obra do autor que se propõe a analisar. Assim, buscando unir os sememas mais significativos de Junqueira com as imagens intuídas da fênix e da harpia, Ramalho vê uma correspondência imediata entre tais abordagens, pois ambas conduzem a soluções semelhantes.

A abordagem de Ramalho, apesar de todas as suas particularidades, não agrega grandes novidades à recepção da obra junqueiriana, pois permite-a chegar a algumas percepções e conclusões que não se afastam muito da recepção literária que ele sempre teve. Valendo-se tanto da intuição, quanto da análise semiótica, ela observa na obra de Junqueira coisas que já foram apontadas por outros críticos, sem grandes inovações, a não ser aquelas relacionadas a um simbolismo de caráter junguiano que ela diz haver na obra junqueiriana. Isso, porém, é algo passível de crítica, como, por exemplo, a dúvida que surge ao se refletir se há realmente uma presença e constância tão grande assim da imagem da fênix e da harpia na obra do autor.

A leitura de Ramalho é, em síntese, semiótica e mítica, diferenciando-se de Per Johns, cujo ensaísmo é mais literário e temático. A sua relevância para essa pesquisa reside na sua excentricidade, por fazer uma leitura singular e divergente. Apesar disso, porém, ela chega a algumas conclusões que já estão presentes na fortuna crítica junqueiriana. Residindo a sua especificidade, contudo, na ligação que enxerga entre a poesia de Junqueira com alguns conteúdos da psicanálise junguiana, algo que, não custa nada salientar, é de inteira responsabilidade de Ramalho.

Por outro lado, o terceiro crítico escolhido é Otto Maria Carpeaux, autor que escreveu um ensaio sobre a tradução de Junqueira, especialmente a que ele realizou sobre T. S. Eliot. Apesar de não tratar diretamente da poesia de Junqueira, o ensaio de Carpeaux é valioso por estabelecer a profundidade do trabalho realizado pela sua tradução, afirmando o domínio técnico e poético do autor.

Carpeaux, partindo de uma perspectiva profunda, diferencia o mero jogo poético de tradução, como uma artimanha para se exercitar literariamente, da felicidade que se obtém ao trazer à tona os altos valores poéticos, que estão sempre em constante risco de esquecimento, tornando-os objeto de discussão para os leitores do tempo presente. O trabalho de Junqueira, todavia, não é apenas o de um resgate e apresentação dos altos valores literários ao público brasileiro, mas há algo mais em seu labor que merece consideração e elogio.

Para tanto, Carpeaux arrola-o entre os grandes tradutores nacionais, elogiando-o por estar entre os poucos que conseguiram “expressar algo que não é, por natureza, próprio do espírito” da sua língua, ao traduzir para o português as experiências místicas de um poeta de língua e cultura inglesa: algo de valor incalculável. É interessante ver a justificativa do

próprio Carpeaux, explicando o porquê da sua aprovação, relacionando-a diretamente com um dos objetivos fundamentais da arte tradutória:

O objetivo, ou, pelo menos, um objetivo superior do trabalho do tradutor (além de uma necessidade íntima sua, pessoal, de convivência com o original) é este: exercitar a língua materna do tradutor para esta se tornar capaz de exprimir algo que não é, por nascença, próprio do espírito dela. (CARPEAUX, 2005, p. 787).

Nesse sentido é que se pode interpretar o sucesso de Junqueira ao tentar expressar as experiências místicas da poética eliotiana, que por serem místicas são em si mesmas intraduzíveis, como algo meritório, pois ele “nos sabe impor, numa tradução que é o equivalente do original inglês”, algo grandioso. Ou seja, Junqueira consegue trazer um conteúdo que não é de origem brasileira nem próprio do seu espírito para essa realidade.

Acima de tudo, porém, o grande mérito dessa crítica de Carpeaux foi o de posicionar Junqueira entre os grandes da literatura brasileira, mesmo que faça isso apenas no campo da tradução. Em verdade, dentro do jogo da crítica literária, Carpeaux tem um valor maior do que o de Ramalho e Per Johns, o que dá a Junqueira o beneplácito de ter sido identificado por um crítico reconhecidamente perspicaz como um tradutor valioso. Mais do que isso, pois ele é retratado como alguém capaz de traduzir uma grande poesia em outra grande poesia, trazendo o alheio para o próprio, o estranho para o comum.

A perspectiva crítica de Carpeaux, além da proximidade com a filosofia da arte de Croce, se baseia na estilística, numa busca da valorização da singularidade da expressão artística. Nesse sentido é que ele identifica a capacidade de Junqueira de ser um criador original, em um campo onde geralmente se espera apenas uma conformidade quase protocolar, uma das grandes características de sua tradução.

Para Carpeaux, de fato, o que importa é muito mais a criação, a novidade significativa, pois o simbólico é mais vital do que o alegórico, visto que o “lirismo” da obra sobressai pois fala à toda a nossa personalidade, não apenas ao intelecto (CARPEAUX, 1999, p. 121). É dessa forma que ele analisa o estilo enquanto expressão, enquanto símbolo que expressa a congruência entre o individual e o coletivo, propriedade comum da humanidade. Dessa forma, ao pensar na obra de Junqueira como capaz de expressar algo novo, de estabelecer símbolos, de fundar algo que seja comum a todos os seres humanos, é que Carpeaux interessa enquanto crítico nessa pesquisa.

Assim, ao fazer a seleção dessas abordagens, e de levá-las em conta, sobretudo na parte interpretativa dessa pesquisa, não se pode ignorar que refletir em outras visões sempre é

significativo, por mais que se discorde delas em algum ponto. É através da discordância e da comparação, que se pode, muitas vezes, chegar a conclusões novas. E, desse modo, dialogando e abrindo-se ao outro, encontra-se uma nova perspectiva, uma singularidade nunca antes observada. Per Johns, Ramalho e Carpeaux, por mais distintos que sejam, enriquecem na contrariedade, e auxiliam na abertura para um campo mais amplo, ao menos ao indicar novos rumos.

De fato, a pesquisa levará em conta essas perspectivas críticas como horizonte de leitura possível, exatamente por causa de sua disparidade, o que pode gerar discordâncias significativas e enriquecedoras para com a análise que se faz aqui. Mas, pontua-se que, como fundamento mais sólido para a análise da obra de Junqueira, optou-se pela abordagem estilística. Mais especificamente, selecionou-se a obra de Othon Moacyr Garcia, que, dentro da linha estilística, faz uma abordagem centrada no texto, buscando entender as matrizes semânticas que orientam as escolhas literárias dos autores analisados. A escolha da obra de Garcia se dá por causa de seu vasto potencial interpretativo, o que não anula as outras perspectivas críticas, mas as complementa. Em verdade, Garcia se distancia de Per Johns por ter uma análise focada primordialmente no texto, enquanto Johns faz elucubrações de caráter mais geral e ensaístico. Ramalho, por outro lado, parte de construções intuitivas e conceituais, indo depois ao texto em busca de paralelos e respostas. Carpeaux, em síntese, referencia a obra de Junqueira entre os grandes autores da tradição literária, utilizando uma abordagem mais erudita, referendando a obra do autor a partir de considerações contextuais e canônicas. Infelizmente, como Carpeaux não fez uma análise estilística da poesia de Junqueira, mas apenas de seu aspecto tradutório, não se pode levar a sua leitura muito longe, selecionando-se Garcia como auxiliador principal, autor onde encontrou-se uma boa análise a ser seguida.

Vem de Garcia, assim, a possibilidade de se partir do texto, lendo-o e mantendo-o ao nível dos olhos, sempre que se pretender enxergar algum veio mais significativo no que for lido. Ao focar nas palavras, no vocabulário e na construção textual, o método estilístico de Garcia se destaca pela plausibilidade das construções interpretativas e pela constante referência ao significante e ao significado “realmente” existente, evitando a todo custo as posições *a priori*, intuitivas ou dedutivas.

Cumprir dizer, ademais, que as próprias leituras de Garcia, sempre que possível, serão enriquecidas com a perspectiva estilística exercida por José Guilherme Merquior, principalmente no seu esforço de relacionar estilo e aspectos ideológicos.

Tomando a estilística como método, e valendo-se de perspectivas críticas distintas, espera-se interpretar Junqueira de um modo rico e singular, distanciando-se ao máximo de

dogmatismos ou de respostas indiscutíveis. Uma leitura profunda, mas, de modo algum, definitiva.

### 1.3 O tradutor

Para comentar o trabalho literário de Ivan Junqueira, e, para nos próximos capítulos, interpretá-lo, optou-se por conhecer primeiro os seus distintos aspectos, a saber, o tradutório, o crítico e o poético. Começa-se, assim, a estudar o seu trabalho artístico pelo veio tradutório, buscando os seus momentos mais significativos. Para compreendê-lo, pode-se iniciar pela seguinte listagem de suas traduções:

Traduziu: Quatro Quartetos, de T. S. Eliot, com introdução e notas (1967), T. S. Eliot. Poesia, com introdução e notas (1981), A obra em negro, de Marguerite Yourcenar (1981), Como água que corre, de Marguerite Yourcenar (1982), Prólogos. Com um prólogo dos prólogos, de Jorge Luis Borges (1985), As flores do mal, de Charles Baudelaire, com introdução e notas (1985), Albertina desaparecida, de Marcel Proust (1988), Ensaaios, de T. S. Eliot (1989), De poesia e poetas, de T. S. Eliot, com introdução e notas (1991), Poemas reunidos 1934-1953, de Dylan Thomas, com introdução e notas (1993), T. S. Eliot. Poesia completa, edição bilíngüe (2004). Suas traduções dos poemas de Baudelaire e de Leopardi constam das edições das obras reunidas desses dois autores, publicadas, respectivamente, em 1995 e 1996 pela Nova Aguilar (JUNQUEIRA, 2004, p.XXXII-XXXIII).

Analisando o trecho acima, não seria exagerado afirmar, observando o caráter variado e importante das obras traduzidas por Junqueira, que o seu veio artístico mais conhecido é o de tradutor, exatamente por serem muitas dessas obras, como a de T.S. Eliot e a de Baudelaire, clássicas, o que garante a sua boa circulação nos meios letrados nacionais. E é exatamente pela tradução, seu veio mais conhecido, que se começa esse comentário, mostrando como o Junqueira poeta, além de artesão dos próprios versos, foi profícuo tradutor, vertendo para o português grandes escritos de outras terras.

Antes de abordar mais diretamente essas traduções de Eliot e de Baudelaire, que são as realizações mais festejadas de Junqueira, é necessário salientar que ele também foi responsável por colocar em circulação livros menos badalados, e que estão presentes na citação acima, possibilitando a sua leitura pelo público brasileiro. *A Obra em Negro*, *Como a água que corre*, ambos da romancista belga Marguerite Yourcenar e *Albertina Desaparecida*, do francês Marcel Proust, provam como o talento de Junqueira para a escrita não se restringiu

ao campo da poesia, mas permitiu-o enfrentar e vencer o desafio de trazer para a sua língua pátria obras em prosa tão diferentes e importantes da literatura francesa. *A Obra em Negro*, além do mais, pode ser vista como uma forma de contato de Junqueira com a tradição alquímica, um mundo simbólico importante para se pensar a constituição de sua poética.

Já no campo da tradução de ensaios, Junqueira enfrentou outros desafios: por exemplo, trazer ao Brasil o livro *Prólogos com um prólogo de prólogos* de Jorge Luis Borges, o esfíngico e monumental escritor argentino, além dos *Doze Tipos*, do apologista e pródigo escritor inglês Gilbert Keith Chesterton. O seu grande trabalho de tradução ensaística, todavia, se deu com a obra do autor anglo-americano T. S. Eliot. Essa tradução, especialmente, não se reduziu a um mero trabalho circunstancial, mas, como se depreende da leitura de Junqueira, permanecerá na sua mente e na sua formação como autor, o que será possível observar em vários momentos de sua obra poética e ensaística.

De Eliot, Junqueira traduziu *Ensaaios e De poesia e poetas*, dois livros essenciais para se entender o autor anglo-americano, a reunir a produção mais impactante desse poeta estrangeiro no que diz respeito à ensaística. *Ensaaios*, na verdade, é uma coletânea de importantes escritos eliotianos contidos nos *Selected Essays* do autor, salientando-se, todavia que a versão brasileira é uma coletânea reduzida do original inglês. A tradução de Junqueira acaba sendo uma espécie de introdução ou apresentação para o público do Brasil das ideias desse grande intelectual do século XX. Junqueira, no seu prefácio de 1989 para o livro, não tergiversa ao dizer que

o pouco que agora se oferece pode ser muito quando se sabe que entre nós é extremamente precário o gosto pelo ensaísmo literário, isso sem falarmos no reduzidíssimo número de ensaios de Eliot já traduzidos no Brasil (JUNQUEIRA, 1989, p. 35).

Esse fato indicado pelo tradutor, *per se*, sinaliza a preocupação do mesmo em que as ideias eliotianas conquistassem o máximo possível de espaço no universo da classe leitora nacional, já que não se podia esperar muito na tiragem e na venda desse tipo de livro no país.

Em *De poesia e poetas*, diferentemente de *Ensaaios*, há a tradução completa do livro *On poetry and poets* de Eliot. Mas, assim como em *Ensaaios*, o livro original também é uma coletânea, com a diferença de que a coletânea estabelecida aqui foi feita pelo próprio poeta anglo-americano. No prólogo desse livro, Junqueira faz uma importante consideração:

Quem tentar entender-lhe o ensaísmo ou a crítica literária fora do contexto de sua concepção poética, ou seja, de sua perspectiva ou de sua ação, corre o risco de

passar ao largo não apenas de seus propósitos e formulações estéticas, mas de seu próprio pensamento como homem e como artista. (JUNQUEIRA, 1991, p. 11)

Tal advertência se torna muito esclarecedora para os propósitos dessa pesquisa, pois serve de base para se ver como Junqueira entendia a imbricação do poético no crítico e do crítico no poético. Isso sugere a impossibilidade de se pensar a poesia de um autor como sendo algo totalmente impermeável à sua crítica e vice-versa.

Por ser um intelectual meticuloso, Junqueira demonstra familiaridade com a obra de Eliot, não se restringindo a conhecer apenas aquilo que estava traduzindo, mas sempre relacionando o que traduziu com outros escritos da obra eliotiana, baseando suas alternativas tradutórias e versões do texto original nas próprias opiniões e ideias expressas pelo autor em outras fontes.

Isso tudo vai ser mais perceptível ainda na sua tradução de poesia. Junqueira traduziu, ao longo dos anos, importantes poetas da língua italiana, francesa e inglesa, dentre os quais, Leopardi, Baudelaire e o próprio T. S. Eliot. Em uma entrevista dada a Cláudio Aguiar, o poeta dá indícios da importância do ato de tradução, mostrando-a como atividade intrínseca à sua própria atividade poética:

Cultuo não apenas a poesia e a tradução de poetas, mas também - e de forma contumaz - o ensaísmo e a crítica de poesia, tanto assim que já publiquei seis coletâneas de ensaios e de crítica literária. Aos poetas que traduzi e aos quais alude sua pergunta, mais do que Leopardi, de quem verti apenas cinco poemas para o português, gostaria aqui de referir-me, com maior razão, a outros dois, T. S. Eliot e Dylan Thomas, cujas obras completas também traduzi. Tanto esse ensaísmo quanto essas traduções respondem às exigências de uma estratégia que desde sempre me impus, ou seja, não restringir-me apenas a minha produção poética, mas, através do que escreveram outros poetas em outras línguas, instrumentar-me cada vez mais no que toca ao meu ofício. E não é pouco o que tenho aprendido quer traduzindo, quer escrevendo ensaios sobre a poesia alheia. (JUNQUEIRA, 1997, n.p.)

Levando em conta os indícios apresentados nessa entrevista, a tradução, para Junqueira, não se apresenta como uma mera atividade literária desligada de sua arte criativa, mas é algo que lhe permite instrumentar-se melhor para o próprio ato poético, é algo que lhe permite aprimorar a sua própria escrita, aprendendo com as soluções alheias a afinar a sua própria lira. É patente que ao tomar consciência da obra, da construção, da escrita de outros autores, Junqueira pôde desenvolver as suas habilidades como poeta.

Pode-se levar em conta outros indícios expostos nessa entrevista. Veja-se, por exemplo, o que ele diz sobre a possibilidade de tradução da poesia:

A poesia pode e deve ser traduzida, sobretudo num país como o nosso, constituído de uma população por assim dizer monoglota. Quanto ao êxito dessa operação tradutória, quase sempre escasso por ser a poesia amiúde intraduzível, diria eu que ele reside, acima de tudo, numa sábia compreensão daquele princípio coleridgiano da ‘suspension of disbelief’. Em outras palavras: cumpre generosamente acreditar, graças a essa ‘suspensão da descrença’, que um poema possa ser traduzido, ainda que, em certos casos, não o devesse. E entenda-se que qualquer tradutor deve ser definido como o homo ludens que nos serve a poesia alheia do homo faber. No que respeita ao resgate de um original poético, valeria ainda a pena recordar aqui uma lucidíssima observação de Dante Milano no prefácio que escreveu à sua lapidar tradução de três dos cantos do Inferno dantesco. Diz ele: "Pode-se traduzir o que um poeta quis dizer, mas nunca o que ele disse". Enfim – e se me faço entender pelos leitores de O Pão – toda poesia é traduzível justamente por não sê-lo, o que levou Otto Maria Carpeaux, quando escreveu sobre a minha tradução da poesia de Eliot, a sublinhar que dela muitíssimo gostava exatamente por tratar-se de uma tradução, e não do original. (JUNQUEIRA, 1997, n.p.)

A poesia, para o carioca, mostra-se como traduzível por não sê-lo. Ou seja, há uma grande margem de liberdade para o tradutor, pois caso o mesmo desejasse verter perfeitamente um escrito, sobretudo um poema, para outro idioma, não o faria, pois tal missão é incontornável. A beleza da tradução poética é ser assumidamente criativa, sem o falso pudor de buscar expressar o original tal como ele é. Além disso, pensando na importância do trabalho tradutório de Junqueira, cumpre lembrar que suas traduções, muitas vezes, são o único contato que o leitor brasileiro vai ter com as obras de autores relevantes da literatura mundial, como é o caso de Baudelaire e Eliot. Isso fica patente quando ele fala de ser o brasileiro majoritariamente monoglota, necessitando que alguém lhe abra as portas para a perspectiva internacional. Não é irrelevante, então, ter em mente o que o próprio autor pensa de suas traduções, sabendo dos limites e das imperfeições inerentes as mesmas, e da sua responsabilidade como condutor e introdutor do leitor brasileiro em terrenos globais de discussão.

Para além do que já vem sendo dito, pode-se citar alguns exemplos de recepção crítica das traduções de Junqueira. Nesse aspecto, nem tudo é perfeito e nem todos estão dispostos ao puro elogio. Sendo assim, é forçoso assinalar as críticas que por vezes as suas traduções despertaram. Basta lembrar, como um bom exemplo de crítica da obra tradutória de Junqueira, as palavras do professor Álvaro Faleiros sobre a tradução feita por ele do poema “Tristezas da lua” de Baudelaire:

Na conhecida tradução de Ivan Junqueira, o estranhamento se deve sobretudo à escolha lexical e ao grau de abstração com que se desenrola a cena, como se pode notar abaixo:

Divaga em meio à noite a lua preguiçosa;  
 Como uma bela, entre coxins e devaneios,  
 Que afaga com a mão discreta e vaporosa,  
 Antes de adormecer, o contorno dos seios

Ainda que bem mais langorosa do que a lua de Haddad, a de Junqueira não se entrega simplesmente ao gesto. Ela agora “divaga”, e não entre meros travesseiros, mas entre “coxins e devaneios”. Uma vez mais, a necessidade da rima impera e leva o tradutor a inserir na cena uma dimensão onírica, reforçada pela escolha de uma atmosfera “vaporosa” onde havia leveza. (FALEIROS, 2011, p.22).

Na visão de Faleiros, a tradução de Mário Laranjeira seria mais pertinente ao poema original de Baudelaire, pois ele traduz o texto francês do seguinte modo:

É noite, a lua sonha ainda mais preguiçosa;  
Tal como uma beldade em muitos travesseiros,  
Que afaga com a mão distraída e dengosa,  
Antes de adormecer, o contorno dos seios (BAUDELAIRE, 2011, p. 23)

Segundo Faleiros, Laranjeira, assim como Junqueira, também opta pelo uso de alexandrinos clássicos, a métrica que Baudelaire se valeu para escrever esses versos. O que qualifica positivamente a tradução de Laranjeira, na visão do crítico, contudo, é a mão “distraída e dengosa”, que faz aflorar a sensualidade latente do poema, algo que ele afirma ser central na poética baudelairiana. Junqueira, de outro modo, utiliza a expressão “discreta e vaporosa”, algo que soa mais lânguido e misterioso. Além disso, enquanto Laranjeira faz uso de rimas toantes, como em “travesseiros” e “seios”, Junqueira opta por “devaneios” e “seios”, buscando uma rima consoante, exibindo um maior purismo.

Para Faleiros, o que qualifica a tradução de Mário Laranjeira como mais interessante é a sua possibilidade de abrir novos rumos para a tradução nacional, mostrando que, muitas vezes, é mais viva a tradução poética utilizando rimas imperfeitas do que a ortodoxia simples que visa a um exacerbado purismo. Junqueira, segundo Faleiros, seria o representante de um viés mais tradicionalista, o inverso de Laranjeira, este representante de uma arte tradutória mais inovadora — ao menos no que diz respeito à tradução baudelairiana. Não se pretende aqui, todavia, entrar em detalhes desnecessários sobre essa tradução específica. O que se pretendeu foi mostrar como as traduções de Junqueira, mesmo que bem vistas e bem recebidas em certos meios literários, estão longe de ser unânimes.

Outra visão pouco laudatória sobre as traduções de Junqueira vem de Daniel Piza, que, mesmo não sendo totalmente apreciador do trabalho tradutório realizado pelo poeta, destaque os seus pontos positivos na tradução da poesia de T. S. Eliot. No início de um de seus ensaios sobre a arte eliotiana, Piza reforça a ideia de que a poesia é em si mesma intraduzível, ainda mais quando os versos são esmerilhados por um grande poeta. Assim, para diminuir a perda de uma língua à outra, qualquer tentativa de tradução da poesia de um mestre deveria

vir em conjunto com o original, para que se possibilitasse ao leitor o cotejo com o vigor da fonte. Ou seja: Piza defende que o texto original venha lado a lado com a tradução.

É nesse ponto que o crítico reconhece a validade e a importância das traduções eliotianas de Paulo Mendes Campos e de Ivan Junqueira, ressaltando, porém, que “ainda não chegamos a uma versão satisfatória, que tenha a força do sussurrar eliotiano” (PIZA, 2000, p. 232). O que constitui, em verdade, um elogio suave e ponderado, permeado por uma crítica incisiva: o esforço dos tradutores é digno de nota, louvável, mas ambos não chegam ao *status* de satisfatoriedade necessário para uma grande tradução.

Há, todavia, entre os críticos, menções que são menos insatisfeitas e mais elogiosas. Chama atenção, por exemplo, o encômio de Affonso Romano de Sant’Anna, esse que vem registrado na apresentação da obra poética completa de Eliot, cuja tradução é assinada por Junqueira. Diz Sant’Anna:

O competente estudo e a aplicada tradução de Ivan Junqueira nesta edição fornecem caminhos e pistas para o aprofundamento da leitura de Eliot. Ivan, poeta, reescreve Eliot exercitando a (im)possível tradução da poesia. E ao ir dizendo que Eliot é (também) poeta para poetas, significativamente, encontro num de seus livros em minha estante uns recortes guardados aleatoriamente. (SANT’ANNA, 2014, p. 13)

Affonso Romano também evidencia o caráter pedagógico que se encontra na empresa de traduzir Eliot, ao dizer que o trabalho do anglo-americano “se converteu numa espécie de oficina para outros poetas” (SANT’ANNA, 2014, p. 13). Isso se coaduna perfeitamente com a já citada intenção junqueiriana de instrumentalizar-se cada vez mais na arte poética através da tradução de grandes autores, quando o mesmo reconheceu que “não é pouco o que tenho aprendido” em tal labor.

Outro exemplo de crítico elogioso é Per Johns, ele que também destaca algumas virtudes da tradução feita por Junqueira. Segundo Johns, no universo de traduções eliotianas, entre aquelas feitas por Dora Ferreira da Silva, Paulo Mendes Campos, Péricles Eugênio da Silva Ramos e Idelma Ribeiro de Lima, a de Junqueira, especificamente, “atende em matéria de seleção à organicidade do poeta inglês, incluindo praticamente tudo ou pelo menos o mais relevante” que o autor anglo-americano publicara (JOHNS, 2005, p. 255). Assim, uma das forças da tradução eliotiana de Junqueira estaria presente na clareza “evolutiva” do percurso da poesia de T. S. Eliot representada de modo cristalino na tradução junqueiriana.

Per Johns destaca, além disso, que a tradução de Junqueira não foi apenas um exercício profissional ou um mero exercício formal. Pelo contrário, o envolvimento do

tradutor foi ótimo, total. É proveitoso citar o trecho a seguir para que se tenha ideia da profundidade da relação estabelecida entre tradutor e texto original:

Da tradução em si duas coisas essenciais devem ser ditas. Primeiro, a de que é fruto de um amor e convívio que se diriam quase obsessivos ao longo do tempo, penhor de uma evidente afinidade eletiva. Segundo, a de que se trata da recriação de um poeta por outro, em que o que prevalece é o acerto maior da fidelidade ao espírito do todo, sem desmerecer as particularidades (especificamente eliotianas) de ritmo e rima. Um espírito que Ivan Junqueira, mais do que reproduzir, viveu. Dizer mais de uma tradução seria redundante (JOHNS, 2005, p. 256).

Essa obsessão, essa afinidade eletiva por autores como Eliot e Baudelaire, vai ser manifestada por Junqueira de várias formas ao longo do tempo. Por ora, contudo, precisa-se destacar outro fato abordado por Johns, que é ver na tradução de Junqueira uma verdadeira recriação da obra, não um simples e estéril apego ao original. É nesse sentido que se pode dizer que o leitor brasileiro ganhou, na tradução eliotiana feita por Junqueira, mais do que uma mera tradução: ganhou, de fato, o seu próprio Eliot. Esse é o elogio máximo que se pode fazer para qualquer um que se aventure nos labirintos da tradução e, em verdade, como já foi visto, tinha sido feito, anos antes, por Otto Maria Carpeaux.

Acrescenta-se, porém, que Carpeaux também ponderara sobre a relevância de sua tradução conter notas de esclarecimento sobre a poesia eliotiana, não apenas pelo fato da obra ser fragmentária, mas também por ser cheia de referências extrínsecas nem sempre evidentes, necessitando-se assim de certa apresentação, de certo trabalho de mistagogo para penetrar em seus mistérios. Isso tudo, por si só, revela como foi hercúlea a tradução, que não apenas se reservou ao debruçar-se sobre o texto, mas exigiu todo um trabalho cultural de formação e compreensão.

É importante salientar que o artigo onde Carpeaux analisara a tradução dos *Quatro Quartetos* de Eliot data de 20 de Maio de 1967. Nessa altura, segundo o ensaísta, os intelectuais que o citavam conheciam-no, na maioria das vezes, de modo vago e incompleto. O caráter pedagógico, assim, da tradução de Junqueira, foi bem ressaltado pelo crítico, pois funcionou, no contexto da época, para trazer ao conhecimento público a obra do poeta anglo-americano (CARPEAUX, 2005, p. 786)

Todas essas reflexões, confirmadas pelos testemunhos coligidos nos parágrafos anteriores, reforçam a ideia de que a tradução não se limitou, em Ivan Junqueira, ao aperfeiçoamento técnico — mesmo tendo sido muito explorada por ele com esse objetivo. O próprio tradutor considerava essencial trazer ao público leitor brasileiro a obra de autores tais como Baudelaire, Eliot e Dylan Thomas, não apenas pela qualidade intrínseca desses

escritores, mas para que o leitor nacional atentasse definitivamente para a importância desses criadores.

Assim, o leitor das grandes obras traduzidas tem a possibilidade de refletir melhor sobre o seu próprio futuro, pois, por mais subversivo e vanguardista que se deseje ser, não é possível fazê-lo desconhecendo por completo o passado e os clássicos mundiais. Para entender melhor como postula essa constituição do futuro através do conhecimento da obra de autores estrangeiros, é propício ler as palavras do próprio Junqueira:

Diríamos que é em nome do futuro, e não tanto do presente, que o legado de Baudelaire, de Eliot e de Thomas deve ser reinterpretado, mesmo porque, 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. E é nesse sentido que Baudelaire, Eliot e Dylan Thomas permanecem vivos entre nós. (JUNQUEIRA, 2000, p. 14).

Como se pode observar, as traduções feitas por Junqueira, em muitos momentos, visavam não apenas o seu próprio aperfeiçoamento técnico, mas também o trazer ao público a possibilidade de contato com a obra de autores tidos por ele como fundamentais para a formação da cultura do ocidente. Essas ideias que, desenvolvidas na sua tradução, terão guarida na sua crítica e na sua própria produção literária.

#### 1.4 O crítico

Para falar da crítica literária exercida por Junqueira, pode-se começar pelos seus pressupostos. Assim, ele não ignorava que o crítico, às vezes, também pode ser criativo. Ou seja, a crítica literária pode ser uma atividade viva para quem consiga realizá-la com destreza, algo muito distanciado das diatribes ressentidas com que ela muitas vezes se reveste. Nesse sentido, a análise do que o autor escreveu em seus livros críticos interessa, sobremaneira, por causa da própria dinâmica viva que ele garante ter buscado realizar, fugindo da mera formalidade de um exercício profissional.

Esses pressupostos defendidos por Junqueira é que, segundo ele, o opuseram, em alguma medida, ao trabalho que muitas vezes, mas nem sempre, acusa existir em certos meios universitários, ou seja, análises literárias distanciadas da criação artística: "a crítica universitária se resume amiúde num desastre e, não raro, em pedantaria erudita", disse certa vez em uma entrevista (JUNQUEIRA, 2012, n.p.). Obviamente, o que é dito em uma entrevista não pode ser tomado como verdade definitiva, mas é proveitoso enxergar aqui um índice de mal estar para análises desencarnadas, sem a profundidade imaginativa e erudição mínima necessária para a realização de um bom trabalho de avaliação estética.

O trabalho do crítico, na perspectiva junqueiriana, apesar desse tom um tanto polemista, não se resume, de forma alguma, a atacar ou a dinamitar impiedosamente uma obra literária. Pelo contrário, o que é visto em toda sua obra crítica, em livros como *Dias idos e vividos* (1981), *Á sombra de Orfeu* (1985), *O encantador de serpentes* (1987), *Prosa dispersa* (1991), *O signo e a sibila* (1993), *O fio de Dédalos* (1998), *Testamento de Pasárgada* (1999), *Baudelaire, Eliot, Dylan Thomas: Três Visões da Modernidade* (2000), *Cinzas do Espólio* (2010), *Reflexos do sol-posto* (2014), é algo bem diferente: o intuito é muito mais de compreensão do que de negação. O anseio crítico deve se estribar muito mais na busca da simpatia do que nas ganas do julgamento — este que, em grande parte, acaba condenando o texto lido, sem ao menos buscar entender o que ele diz. Junqueira, seguindo a sua própria teoria, postula que nada é mais condizente com o trabalho de um crítico do que empenhar-se em compreender uma obra com a qual não se concorda. Este é o seu terreno: buscar um entendimento daquilo que não gosta, daquilo que não compartilha, mas que, simpaticamente, busca aproximar-se através da beleza presente na criação que esmiúça. Lê-se em uma de suas entrevistas:

É preciso acabar, de uma vez por todas, com essa falsa e lamentável noção de que a crítica deve demolir o que supostamente não presta, mesmo porque o que não presta, se não presta, já está previamente demolido. É bem de ver que a função da crítica não se resume à judicatura hermenêutica do que é bom ou do que é ruim, e cumpre aqui lembrar que, em matéria de gosto estético, as apreciações valorativas variam muito de leitor para leitor e, o que é mais grave, de crítico para crítico. Isto não quer dizer, todavia, que o crítico deve eximir-se quanto à denúncia das chamadas fraudes literárias ou de certas glórias que se edificam à sombra sabe-se lá de que juízos subjetivos ou efêmeras circunstâncias (JUNQUEIRA, 2012, n.p).

Percebe-se aqui que há uma tendência junqueiriana de ver o crítico literário, não como um juiz malicioso, muito menos como um juiz conivente. O crítico deve estar atento, inegavelmente, para as imposturas intelectuais, mas deve saber ver o que é belo nas formas

mais exóticas, até mesmo naquelas sem grande penetração nos grandes círculos literários, que, muitas vezes, procuram excluir quem não se dobra as suas veleidades.

Junqueira, com essa postura, encontrou guarida em outros críticos nacionais. Wilson Martins, por exemplo, está entre aqueles que consideram significativa a produção crítica junqueiriana. Uma mostra dessa admiração manifesta-se no seu comentário sobre ensaio de Junqueira relativo às nossas heranças literárias do século XIX. Martins pontua que o ensaio de Junqueira é excelente, pois evidencia como não é possível herdar modelos que se possam repetir de modo estéril como um culto ao passado pelo passado. Assim como não é possível trajar-se à moda do XIX sem parecer esdrúxulo, não é possível expressar-se literariamente ao gosto antigo sem pedantismo. A verdadeira lição histórica é aquela que se compromete com o tempo presente sabendo ser a literatura de hoje herdeira do realismo, do simbolismo, do parnasianismo e de outros movimentos anteriores, sem querer fazer uma *tabula rasa* do antigo, o que sempre significa extremismo e, por isso mesmo, vacuidade (MARTINS, 2007, p. 24-25).

Para entender mais profundamente a crítica de Junqueira, todavia, pode-se rastreá-la em sua admiração pelo inescapável Otto Maria Carpeaux. De fato, desde a juventude, mais especificamente desde o ano de 1962, quando trabalhou e tornou-se amigo do autor de *A cinza do purgatório*, até o resto de seus dias, declarou-se discípulo do grande intelectual:

É desse tempo que data o aprofundamento de minha amizade com Otto Maria Carpeaux, de quem fui dileto e tenaz discípulo até o dia de sua morte, numa sexta-feira da semana do carnaval de 1978. A bem da verdade, fui seu discípulo pelo resto da vida, e vezes sem conta ainda recorro às suas obras em busca de um conhecimento que jamais alcançarei (JUNQUEIRA, 2005, p. 18).

Essas palavras se confirmam no seu último livro de ensaios, onde Junqueira repete, sem aspas e praticamente com as mesmas palavras, as ideias do mestre. Erro de edição ou teria esquecido Junqueira de citar as fontes? Ou, melhor ainda, teria o discípulo absorvido tão profundamente as palavras do mestre a ponto de fazê-las suas, assim como T. S. Eliot que ao citar outros autores, tornava-os seus? Talvez não se obtenha jamais as respostas definitivas a esses questionamentos, mas o certo é que a lição de Carpeaux penetrou o seu espírito, ecoando nas seguintes palavras que versam sobre o simbolismo inerente à toda obra literária:

Quando uma determinada obra não consegue suplantar o nível da alegoria, torna-se inferior. A alegoria dirige-se apenas ao raciocínio do leitor, sem sugerir nenhuma emoção, essa emoção simbólica que o pensador italiano Benedetto Croce chama o 'lirismo' da obra, e a forma desse lirismo é o símbolo, que fala não somente ao nosso intelecto, mas antes a toda a nossa personalidade. Enquanto a alegoria

estabelece uma relação exata entre um determinado sistema de ideias e um sistema de imagens, não ocorrendo assim a possibilidade senão de um único sentido, o símbolo, ao contrário, não corresponde exatamente à ideia abstrata que exprime, o que permite, por isso mesmo, múltiplas interpretações (JUNQUEIRA, 2014b, p. 81).

Esse verdadeiro ensinamento crítico traduz fielmente o espírito do “Ensaio de análise em profundidade”, presente no livro de Carpeaux *A cinza do purgatório*, um dos mais imprescindíveis da ensaística literária nacional. Aliás, não é apenas o espírito que se apresenta nessas palavras de Junqueira, bastando comparar o trecho acima com o que vem a seguir para perceber como o poeta se apropria das palavras de Carpeaux e as traduz no seu *corpus* de crítica:

Nasce uma obra de arte se o autor chega a transformar a emoção em símbolo; se não, ele só consegue uma alegoria. A alegoria é compreensível ao raciocínio do leitor, sem sugerir a emoção, essa emoção simbólica, a que Croce chama o ‘lirismo’ da obra’. A forma desse lirismo é o símbolo. O símbolo fala-nos, não ao nosso intelecto, mas a toda a nossa personalidade. O símbolo exprime o que nós outros sentíamos também sem poder exprimir. A expressão simbólica é o privilégio do poeta. Tanto mais durável é a sua obra quanto mais universal o símbolo (CARPEAUX, 1999, p. 121).

Essa verdadeira teoria do símbolo, que Junqueira aprende e apreende em Carpeaux, ao surgir na sua obra ensaística derradeira, aquela referida por ele — no terreno da “quase certeza” — como “minha última coletânea de ensaios”, é bem significativa exatamente por isso: por estar presente no seu momento de maturidade absoluta, no final de sua vida e obra, de sua obra viva (JUNQUEIRA, 2014b, p. 7). É no ensaio de Junqueira, “Aspectos da poesia de Alphonsus de Guimaraens Filho” — onde versa, segundo ele, sobre a poesia desse autor relegado ao esquecimento pela moda, mas que tem em sua obra um vigor atávico, herança paterna, que não se traduz em repetição ou imitação do veio artístico herdado, mas em criação — que se encontra a sua reflexão sobre o simbolismo e seu aspecto durável.

Nesse escrito, além de emular Carpeaux, Junqueira afirma que a grande obra de arte, como a de Alphonsus de Guimaraens Filho, tem de ser simbólica: nexos máximo de emoção e personalidade, nada de puro intelectualismo. O trecho reproduzido acima deixa claro, assim, que Junqueira nunca foi um autor cerebral, desligado dos sentimentos e das emoções, pois ele mesmo reconhece a importância do simbolismo. Os seus poemas, sendo bem elaborados e pensados, não podem ser confundidos com algo frio e sem vida, pois o próprio autor subscreve os méritos da poesia simbólica, para além da mera racionalidade, verdadeira fascinação total da personalidade.

Tudo isso, em síntese, permite dizer que há uma verdadeira “junqueirização” de Carpeaux: ou seja, as palavras do mestre surgem no texto do discípulo como parte integrante do mesmo, como uma lição compreendida e transmitida no seu texto para engrandecimento dos leitores de agora. Não se trata, de forma alguma, de uma simples cópia. Pois o autor, além de declarar-se discípulo e amigo de Otto Maria Carpeaux, faz questão de divulgar a obra de seu mestre. Citação indireta, paráfrase, erro do autor ou da edição: não importa. O que chama atenção é a confluência de ideias, e o modo como Carpeaux está presente em Junqueira — no Junqueira maduro.

Não se pode ignorar, além da “junqueirização” de Carpeaux, do próprio sentido do texto. De fato, ao ver no simbólico uma categoria que distingue positivamente uma obra artística, Junqueira conduz os seus leitores para o cerne de sua avaliação estética. Ou seja: a sua própria obra, dentro dessa perspectiva, deve buscar o simbólico que a possibilita ir além da mera alegoria. Não apenas, obviamente, na escrita poética, mas também na crítica, onde o intelectual deve atentar para as qualidades singulares das realizações alheias.

Junqueira utiliza-se de sua leitura crítica não apenas para compreender autores, mas também para valorizar a própria produção nacional, muitas vezes relegada a segundo plano. Com essa ideia de simbolismo, onde o poeta vê aberta a possibilidade de se tocar o céu da universalidade, abre-se um horizonte gigantesco onde ao falar de dores pessoais o autor pode perceber o rio oculto e total que corre em suas veias humanas.

É importante observar como todas essas concepções o guiaram também quando assumiu o posto de coordenador e presidente da Academia Brasileira de Letras. Na ABL, por exemplo, teve a oportunidade de organizar várias conferências entre os anos de 2001 e 2003. Essas conferências foram caracterizadas pela pluralidade de expositores e pelo seu caráter de “revisão crítica de quase toda a nossa herança literária à luz de uma abordagem por assim dizer ecumênica”, onde poetas, ensaístas, críticos, historiadores e outros intelectuais dos mais variados matizes estético-políticos puderam apresentar as suas contribuições (JUNQUEIRA, 2004, p. ix).

Em verdade, o objetivo dessa reunião de estudiosos e artistas,

foi o de promover uma ampla e funda reflexão estético-historiográfica sobre o que significaram tais escolas e movimentos para a evolução da literatura brasileira. Neles se discutiram não somente os ideários estéticos ou doutrinas de cada escola ou movimento, mas também sua contribuição para a literatura que se escrevia na época em que prosperaram, o papel que desempenharam seus arautos ou corifeus e o legado que deixaram para os que hoje se consagram à arte de escrever (JUNQUEIRA, 2004, p. x).

Essa abertura para outras posturas e interpretações é fundamental para qualquer intelectual, ainda mais quando se ocupa um cargo de suma importância para a preservação e disseminação da cultura literária. O dito simbolismo também funcionou aqui: ao valorizar as múltiplas abordagens artísticas, negou-se um pretense dogmatismo que vê a si mesmo como porta-voz da verdade única e inerrante. Ao buscar o valor das obras alheias, aquilo que há de singular nelas, Junqueira soube respeitar as diferenças, as inovações, tudo o que é especial e díspar.

Depois de tudo o que já foi dito, e para ilustrar, mesmo que brevemente, a crítica literária junqueiriana, optou-se por citar o exemplo de suas leituras da obra de Manuel Bandeira. Seus estudos sobre Bandeira são significativos, dentre outras coisas, por causa de sua amplitude e profundidade.

Junqueira, como obra maior de suas leituras de Bandeira, realizou o livro *Testamento de Pasárgada*, onde faz uma antologia e uma análise poética da obra bandeiriana. Dividindo metodologicamente os principais poemas de seu analisado em distintos temas, precedeu cada capítulo da antologia temática com uma pequena análise sobre cada assunto que veio a desabrochar na poética do pernambucano (o que já revela certa predileção por esse tipo de seleção e ordenamento). O que é significativo, assim, não é apenas a divisão temática, mas a análise que Junqueira faz dessas divisões, mostrando como tais temas são recorrentes e importantes na produção do autor.

Além disso, é mister dizer que ele também escreveu outros estudos importantes sobre o autor, como o ensaio “Manuel Bandeira”, publicado em *O signo e a sibila*. Assim, é importante atentar-se para esse estudo temático que realizou em o *Testamento de Pasárgada* e também para o ensaio “Manuel Bandeira”, pois encontra-se aí como que um esboço do funcionamento da crítica literária junqueiriana. Em síntese, valendo-se desses dois escritos, aproxima-se proveitosamente da crítica feita pelo poeta.

Para começar, pode-se levar em conta o destaque que Junqueira deu, entre outras coisas, a grande tensão que o tema da morte suscita na obra de Bandeira. Como dito em *O signo e a sibila*, livro publicado em 1993, há uma verdadeira convivência com a morte na obra bandeiriana, que se apresenta da seguinte forma:

Se é verdade que este estudo principiou pelo tema da morte, isso se deve à circunstância de uma imposição que nos faz o próprio poeta. Mas não é só. Antes de mais nada, pretendi deixar muito claro este dado espantoso e desconcertante: é a partir da morte que Bandeira começa a viver como poeta. E reparem que sua atitude diante dessa situação extrema nada tem, por exemplo, com a dos autores românticos que suspiravam pela morte. Bandeira, muito ao

contrário – e embora fosse também um temperamento romântico – lutou contra a morte naquele sentido em que o emprega Unamuno para descrever a agonia do cristianismo. E mais: foi obrigado a conviver com ela porque, em seu caso, o desenlace não era uma fantasia, como tampouco uma aspiração mórbida; era, isto sim, a conclusão fatal de um diagnóstico médico que o dava como incapaz de viver (JUNQUEIRA, 1993, p. 197-198).

A biografia de Bandeira revela que a presença da morte se fez sentir desde cedo na vida do poeta. Alguns poemas indicam diretamente essa presença, principalmente por causa da aceitação desde tenra idade que o fim de sua vida poderia estar sempre muito próximo: no próximo minuto, no próximo dia, na próxima semana... É verdade que essa aceitação assume ares de desespero em certos poemas, como pontua Junqueira, mostrando que escritos distintos como “Bacanal” de *Carnaval* e “Não sei dançar” de *Libertinagem* são representativos da postura bandeiriana de valorizar a temática da morte. Observa-se, por exemplo, que a morte é até mesmo sensualizada ao longo da obra do pernambucano, como em *Carnaval*, e especialmente em “A Dama Branca”, onde há um matiz de ludíbrio na evocação que se faz dela sob forma sensual. O que se modifica, todavia, em *Ritmo dissoluto*, onde a aceitação e o desejo da morte já é mais cristalizado e irredimível (JUNQUEIRA, 1993, p.194)

Bandeira, ao fim e a ao cabo, não apresentava nenhuma esperança de vida eterna, de viver em um Paraíso ou em um Inferno — apesar de existir uma espécie particular de catolicismo em seus escritos, como pode ser observado no poema “Gesso”. De todo modo, a perspectiva geral que se apreende de seus versos é a de que a sua vida terminaria com o último suspiro, sem nenhuma esperança de viver para sempre. No poema “A morte absoluta” isso é patente, como o próprio Junqueira evidencia, pois há ali os retumbantes versos: “Morrer de corpo e alma. / Completamente.” Completamente: palavra forte e significativa da poética de Bandeira, que indica o fim absoluto, total, completo, sem nenhuma franja ou margem de dúvida. O “completamente” de Bandeira é inescapável, a indicar a total extinção do corpo e da alma, sem subterfúgios ou alternativas. Acrescenta-se a isso que os advérbios, como é sabido, tem uma grande profundidade semântica na poesia bandeiriana, como é o caso, por exemplo, de “profundamente”, outra palavra riquíssima dentro do léxico do pernambucano (JUNQUEIRA, 2014b, p. 299).

O tema da morte evoca outro matiz importante da arte de Bandeira que é a humildade, ponto nevrálgico de sua poética que é destacado por Junqueira. A morte, ao mesmo tempo que assusta o poeta, lembra-o da veleidade das coisas humanas, sempre passíveis de serem tragadas e transformadas em nada diante do espectro da morte. Nada mais propício para se ter diante de personagem tão enigmática e poderosa como a morte do que a humildade, esta que

dá aos mortais a consciência de suas limitações e misérias, grande parte delas que sobrevivem de forma repentina e inesperada.

Junqueira, através de seu levantamento temático e observações críticas simpáticas, chega a conclusão de que o poema “Consoada” é um dos mais belos e perfeitos não apenas da lírica bandeiriana, por expressá-la de forma sumária, mas de toda a poesia da língua. Vê-se quanto vultoso respeito e admiração tinha o crítico por esses versos! Não é casual, enfim, a escolha que ele faz desse poema para figurar entre os mais perfeitos da lavra de Bandeira.

É por demais significativo, assim, que Ivan Junqueira tenha incluído “Consoada” no tópico “Itinerário de Pasárgada” — título do tópico que é homônimo ao livro *Itinerário de Pasárgada* — de sua antologia e não no tópico onde reúne poemas de Bandeira sobre a morte, pois, para o crítico, seria difícil desvincular esse poema do que há de mais significativo na produção bandeiriana, visto que ele expressa uma das temáticas mais caras ao autor, além de ser qualitativamente um dos mais bem realizados. Tudo isso, não custa dizer, serve como exemplo do modo de Junqueira enxergar distintos graus qualitativos na produção poética dos autores que analisava, além de perceber as áreas mais fundamentais existentes em distintas poéticas.

Além dessas considerações genéricas, veja-se, também de modo exemplar, como Junqueira analisou a escrita de Bandeira. O poema “Consoada”, reproduzido abaixo, serve de paradigma da leitura junqueiriana. Eis, em primeiro lugar, o poema.

#### Consoada

Quando a Indesejada das gentes chegar  
 (Não sei se dura ou caroável),  
 talvez eu tenha medo.  
 Talvez sorria, ou diga:  
 - Alô, iniludível!  
 O meu dia foi bom, pode a noite descer.  
 (A noite com os seus sortilégios.)  
 Encontrará lavrado o campo, a casa limpa,  
 A mesa posta,  
 Com cada coisa em seu lugar. (BANDEIRA, 1979, p.202)<sup>1</sup>

Para Junqueira, o que mais se destaca no poema é uma ausência. Ausência de uma única palavra que o alimenta profundamente: a morte. Sim, a morte está presente de forma inequívoca nesses versos, mesmo que não seja nomeada. Um estudo desse poema não pode

---

<sup>1</sup> A data de 1979 refere-se à 7ª edição de *Estrela da Vida Inteira*, obra que reúne boa parte da produção poética de Bandeira e que foi utilizada neste escrito. O poema “Consoada”, todavia, foi publicado originalmente em 1952, na primeira edição de *Opus 10*, sem indicação da data em que foi escrito.

ser indiferente para com a “Indesejada das gentes”, grafada exatamente desse modo, com letra maiúscula, mas sem nomeação direta. É exatamente esse fato que reforça magistralmente a poética do escrito. Como discorre Junqueira:

“Consoada” não é apenas um dos mais belos e perfeitos poemas da língua, mas também uma inexcedível lição de vida e de humildade, daquela humildade que, como nos diz T. S. Eliot numa das passagens de seus *Four quartets*, constitui a suprema dimensão da sabedoria. Talvez porque já percebesse a tangibilidade física da morte, Bandeira, como oportunamente adverte Emanuel de Moraes no esplêndido estudo que escreveu sobre o poeta, não grafa sequer uma única vez no texto do poema a palavra “morte” ou qualquer outro vocábulo de área semântica que lhe seja próxima ou mesmo contígua. A morte se insinua através de uma simbologia de sugestão e vagos indícios. Ela é a “Indesejada das gentes”, a “iniludível, a “noite com seus sortilégios”. E no entanto sentimos a morte mais próxima do que em qualquer outro de seus poemas. Não há dúvida de que a intimidade de Bandeira com a morte torna-se então absoluta, e o poeta ocupa-se agora em aprender “todas as manhãs” as “lições de partir” que lhe dá “o aeroporto em frente”, tal como se lê no poema “Lua nova”, de *Opus 10*. (JUNQUEIRA, 1993, p. 196-197).

Bandeira, de tão grande convívio com a Indesejada, de tão grande expectativa, passa a ansiá-la. A morte, assim, transmuta-se de Indesejada em desejada, havendo um longo caminho na vida e na obra do poeta a ser percorrido para se observar essa mudança, mas que, segundo Junqueira, será um fato detectável no final de sua produção poética.

Sobre a relação do pernambucano com a morte, Junqueira assevera:

Em seus derradeiros poemas dedicados ao tema, o autor chega mesmo a revelar certa impaciência ante a demora daquela que, sem o saber, já se havia tornado a “desejada” das gentes. Seja porque viveu morrendo, ou porque, morrendo, viveu, seja ainda porque, como poeta, intuísse aquela verdade heraclitiana segundo a qual o ser deixa de sê-lo na medida em que, ao sê-lo, já não o é, pois que somente o é enquanto vem a sê-lo, Bandeira não concederá à morte senão um efêmero e ilusório triunfo. É que a ela caberá apenas recolher o ‘triste despojo da carne’ daquele que, nele, morrera quando ele já fora. (JUNQUEIRA, 1993, p. 197).

Pautando-se na leitura que Junqueira faz do poeta, percebe-se como foi grande a presença da morte na poesia de Bandeira. É verdade que essa temática, em alguns momentos de formação do pernambucano, traduziu-se em temor e mal-estar, acabando, com o transcorrer dos anos e no desenvolver da obra, por vir a se tornar mais palatável e menos angustiante. Mas, o que importa disso tudo, é que não se pode negar que há uma temática da morte a percorrer muitas das realizações do pernambucano — o que é confessado pelo próprio Bandeira. De fato, isso que foi percebido por Junqueira, também o fora por outros críticos literários, como, por exemplo, se pode ler em Davi Arrigucci (ARRIGUCCI, 1993, p. 255).

Após esse breve exemplo de como funcionou a crítica junqueiriana, pode-se sintetizar o que foi dito com as palavras de Gilberto Mendonça Teles, em comentário sobre a importância do trabalho de Junqueira, sobretudo, a que realizou em uma coluna dominical de um jornal de grande circulação:

A sua coluna de crítica, gênero em que se tornou realmente exemplar, habituou os poetas à leitura dominical da página literária de O Globo, onde, com sensibilidade e firmeza, vem registrando os livros de poemas publicados nos últimos anos. No seu trabalho, o poeta está sempre iluminando a imaginação do crítico, tal como este sabe controlar as facilidades do transbordamento poético. Poesia e crítica aí se encontram numa perfeita convivência artística, dentro daquele ideal de Baudelaire, para quem ‘todos os grandes poetas se fazem naturalmente, fatalmente, críticos’. Ou dentro do pensamento de Alceu Amoroso Lima, para quem ‘todo grande poeta (...) é um grande crítico, ao menos em perspectiva (...), como todo grande crítico é um poeta, ou em perspectiva ou em ação’ (TELES, 1999, p. 278).

### 1.5 O poeta

O que se fará agora é uma apresentação e contextualização de seus escritos poéticos, possibilitando um primeiro contato e uma visão geral de sua poesia. Assim, observa-se que Junqueira inicia sua carreira como poeta em 1964, ao menos publicamente, com cerca de 30 anos de idade, lançando *Os mortos*, título que impressiona pelo forte caráter lúgubre para um livro de estreia, mas que já expressa um veio fundamental da poética que o autor desenvolveria. *Os mortos* obteve no mesmo ano de seu lançamento a menção honrosa no concurso Jorge de Lima, início digno e promissor para qualquer um que se arrisque no terreno incerto da poesia.

Muito tempo depois, após longa maturação de 13 anos, volta o poeta a lançar nova obra, *Três meditações na corda lírica*. Nesse livro, que já revela forte presença eliotiana, Junqueira traz poemas longos e que dialogam entre si, buscando uma arte mais reflexiva, um poema pensamento ou um pensamento poema. *Três meditações na corda lírica*, por ser o tema desse trabalho, merecerá uma análise mais completa no capítulo designado a isso, sendo aqui meramente referida para efeitos de contextualização cronológica.

Nos anos de 1980, é lançada *A rainha arcaica* pela editora Nova Fronteira. Junto com esse livro, Junqueira reúne os seus escritos anteriores, mas com algumas alterações, exclusões e reformas. Além disso, há, no mesmo volume, uma reedição de *Três Meditações na corda lírica* e a primeira aparição de *Opus descontínuo*, um novo “livro”, que como o

título sugere, é composto de poemas que não chegaram a formar uma obra própria, tendo sido juntados por guardar certa proximidade temática. *Opus descontínuo*, de fato, nunca foi lançado separadamente, mas surgiu em conjunto com essas outras obras, sempre reaparecendo, todavia, em antologias ou reuniões dos poemas junqueirianos.

*A rainha arcaica* teve uma boa recepção, o que possibilitou ao autor a conquista do Prêmio Nacional de Poesia. Gilberto Mendonça Teles, no prefácio de 1980 do livro, assinala que *A rainha arcaica* funciona como “modelo de ampliação de formas disseminadas ao longo de toda a sua poesia” (TELES, 1999, p. 277). Essa constatação se adequa ao caráter lento e pensado da produção junqueiriana, que não deseja a publicação rápida e imatura de seus escritos, mas sempre se guia por uma maturação, por uma preocupação em aguardar o momento mais propício de trazer a público os seus escritos.

No ano de 1982, vem a lume a obra *Cinco movimentos*, em uma edição limitada de Gastão de Holanda e Cecília Jucá. Essa obra chegou até mesmo a ser musicada, no ano de 1997, por Denise Emmer em seu trabalho musical chamado *Cinco movimentos & um soneto* (JUNQUEIRA, 1984, p. 281). O curto livro apresenta 5 sonetos de grande qualidade, evidenciando a verve sonetista de Junqueira, cultor e sabedor das formas clássicas.

Em 1987 surge *O grifo*, obra essencial para se entender a poética junqueiriana, ela que recebeu uma menção honrosa do prêmio Jabuti. Há, curiosamente, uma tradução dinamarquesa do livro, cujo título é *Griffen*, realizada por Peter Poulsen, lançada pela Husets Forlag de Copenhague, o que mostra certa disseminação dos poemas junqueirianos.

Em 1994 publica-se *A sagração dos ossos*, esta que é talvez a obra mais premiada e elogiada do *corpus* do autor. *A sagração dos ossos* obtém o prêmio Jabuti e o prêmio Luísa Cláudio de Sousa, este que é concedido pelo Pen Club do Brasil (JUNQUEIRA, 1999, p. 5-6). Nesta obra há uma continuidade da temática da morte, do tempo, ao mesmo tempo em que se percebe uma labuta contínua do autor para bem expressar a sua arte, buscando no tempo presente e no tempo da tradição as respostas, ou, ao menos, as hipóteses mais plausíveis para se pensar a vida através da poesia. Segundo Elisabeth Veiga:

A Sagração dos ossos, em relação às obras anteriores do poeta, é, sem dúvida, o ápice de um caminho ascendente. A mesma temática, o binômio vida e morte, foi retomada a partir de seu livro de estréia, *Os mortos*, numa incessante busca da melhor formulação: maior expressividade e virtuosismo da forma, e aprofundamento na complexidade da emoção-pensamento (VEIGA, 1999, p. 353).

Em 2007, vem a lume o penúltimo livro de poemas de Ivan Junqueira, *O Outro Lado*. Nesse meio tempo, a obra poética de Junqueira encontrara abrigo em algumas reuniões e antologias. Essas reuniões e antologias, contudo, por serem anteriores à publicação de *O Outro lado* e de *Essa música*, não reúnem sua poesia completa.

Segundo juízo de Eduardo Portella é possível perceber que *O Outro lado*

traz consigo uma dupla incidência: é o corolário de um processo atilado e severo, e contém as marcas da precipitada despedida. É obra de maturidade. Com as cicatrizes e um ou outro alívio, engendrados pelas dores do mundo (PORTELLA, 2007, n.p).

É obra de conclusão, de finalização e de meditação. Abaixo do título do livro informam-se as datas que, presume-se, foram as de escrita dos poemas: 1998-2006. Esse espaço de 8 anos confirma a predileção do autor por aguardar a maturação dos seus escritos, de acordo com a própria confissão que abre os seus *Poemas Reunidos*, lançados em 1999 pela editora Record:

O que publiquei como poeta foi sempre pouco. Faltaram-me fôlego e talento para mais. E fi-lo sempre com talento e lentidão, o que permitiu manter-me a salvo do que, ao menos para mim, não tangenciasse a mínima qualidade que exijo de meus textos. O que agora se publica — e ainda assim é pouco — dá bem uma idéia do poeta que fui e continuarei a ser: um avaro que não admite conceder de si o que de si não for digno e concebido com obstinado rigor. (JUNQUEIRA, 1999, p. 18)

Mas a verdadeira conclusão ainda estava por vir com *Essa música*, último livro de poemas de Junqueira. Publicado em 2014, ano de seu falecimento, o livro tem um tom de despedida, cantando pungentemente a vida e a morte. O livro é digno e fecha com maestria a poesia junqueiriana, mostrando a lucidez e coerência de quem soube como ninguém transformar a própria obra em algo coerente e vivo.

Além dos títulos mencionados, deve-se citar que as obras junqueirianas também apareceram coligidas nos volumes: *Os Melhores Poemas de Ivan Junqueira*, tendo organização e introdução de Ricardo Thomé, lançado pela editora paulista Global no ano de 2003; *Poemas Reunidos*, da editora Record, lançado em 1999, vindo a ser ganhador do prêmio Jorge de Lima da União brasileira dos escritores (UBE); *Poesia Reunida* lançada por outra editora paulista, A Girafa, em 2005, tendo sido finalista do Prêmio Jabuti no ano seguinte, em 2006; *O Tempo além do Tempo*, uma antologia lançada pela editora portuguesa Quase, esta que se localiza em Vila Nova de Falamicão, no ano de 2007. Essas antologias e reuniões de livros poéticos mostram o interesse que a poesia do carioca teve até mesmo no exterior.

O trabalho poético de Ivan Junqueira será devidamente analisado nos próximos capítulos dessa dissertação. Por ora, o que se quis foi apenas apresentá-lo em linhas gerais para poder aprofundar-se mais detalhadamente e com mais propriedade nos aspectos centrais dessa pesquisa, o que vem a seguir.

## 2 UMA ANÁLISE DAS “TRÊS MEDITAÇÕES NA CORDA LÍRICA”

### 2.1 Aspectos metodológicos

Para analisar as temáticas essenciais presentes na poesia de Ivan Junqueira, especialmente no que diz ao poema “Três meditações na corda lírica” — lembrando que existe o livro *Três meditações na corda lírica* e o poema “Três meditações na corda lírica”, sendo este último o objeto de estudo — optou-se pelo método estilístico, sobretudo do modo como ele é aplicado do por Othon Moacyr Garcia em seus ensaios reunidos no livro *Esfinge clara e outros enigmas*. Nesta obra, Garcia procura sempre levantar as temáticas mais fundamentais desenvolvidas pelos poetas em seus escritos e, a partir disso, propõe interpretações calcadas nas matrizes semânticas identificadas nesses autores, o que se refere diretamente ao estudo do estilo como constituinte da singularidade de cada criação poética.

A análise estilística exercida por Othon Moacyr Garcia se caracteriza, sobretudo, por ser uma abordagem linguística do texto literário. E é justamente o seu domínio da língua portuguesa, bem evidente no seu consagrado manual *Comunicação em prosa moderna*, que o habilitou para o exercício pioneiro dessa estilística em nosso país, pois é partindo do próprio texto e dos seus elementos constituintes que se deve entender os poemas do autor analisado, evitando ao máximo os subjetivismos exacerbados na interpretação que se faz da obra em foco.

O próprio Garcia se refere ao seu trabalho como sendo uma análise e interpretação de aspectos temáticos realmente existentes nas obras dos autores estudados por ele, como no caso de Gonçalves Dias, quando o crítico se propõe a estudar o metaforismo luminoso presente nesse poeta (GARCIA, 1996, p. 73-86). Esse tema, segundo Garcia, sobressai e se destaca na poesia de Gonçalves Dias, tornando-se área parcial de sua obra que merece atenção, e que por merecer atenção é esmiuçada pelo autor de *Luz e fogo no lirismo de Gonçalves Dias*. Acrescenta-se, além do já exposto, que essa temática é dita “parcial” pois os estudos de Othon Moacyr Garcia, sobretudo nesse ensaio específico, não tem a intenção de ser uma suma poética da lírica gonçalviana, visto que a intenção do crítico é servir muito mais como uma base para futuros estudos e críticas literárias do que como uma interpretação definitiva. O que, cumpre dizer, se coaduna com os objetivos dessa pesquisa, a qual visa ser um ponto de partida para outros estudos, não uma interpretação absoluta.

Ademais, como forma de aprofundar o entendimento da estilística de Garcia, pode-se citar ao menos um autor com quem ele dialoga francamente, como é o caso de Raúl Castagnino, autor de *Análise Literária*, onde desenvolve reflexões como a que vem citada a seguir:

Observe-se que, na análise, se inquire como é um texto, como foi realizado, o que é; não, porém, por que é assim. Isto é tarefa de interpretação da obra literária, do comentário, da explicação. E muito menos se indaga qual o valor da obra, porque já se entraria em posterior jurisdição da crítica. Não se devem pois, confundir os diferentes tratamentos a que se pode submeter o texto literário para chegar a seu total conhecimento.

Análise e interpretação constituem procedimentos que buscam a objetividade científica, isto é, afastar-se, o quanto possível do contingente subjetivo que, inevitavelmente, acompanha a abordagem da obra de arte; tratam, antes, de considerar, fria e indiferentemente, tal como um sábio poderia registrar uma reação sob a campânula pneumática ou um processo ao microscópio. Neste sentido, análise e interpretação fixam métodos de trabalho, como em qualquer ciência. (CASTAGNINO, 1971, p. 46).

Esse trecho é fundamental, pois além de ter servido de inspiração direta a Garcia, que também o cita no seu ensaio sobre Gonçalves Dias, mostra o cerne da análise literária exercida pelo autor: o “como” do texto importa muito mais do que o “porquê”. O valor da obra não deve servir como prioridade para a análise estilística, que precisa se ocupar primordialmente com os aspectos ditos objetivos de sua realização, o que certamente prepara o terreno para uma crítica literária, mas não se confunde de maneira alguma com ela. É por isso que o foco deve ser no texto propriamente dito, não nas externalidades. O texto proporciona um encontro mais direto com um “objeto”, com algo que deve ser entendido antes de poder, em momento posterior, ser julgado. É por isso que Garcia é taxativo ao postular a atenção total ao poema (GARCIA, 1996, p. 75).

Fica patente que o foco da estilística deve ser dado ao texto, seja ela uma estilística mais voltada para aspectos ideológicos, como a de Auerbach, que estuda como o estilo e a concepção da realidade se imbricam, seja na leitura de um Spitzer, onde o que se procura é o entendimento da relação entre estilo e sentimento (MARTINS, 2012, p. 25). A atenção dada ao texto pode se traduzir do seguinte modo: as considerações que se alinhavam sobre a sintaxe, o vocabulário, os sintagmas, etc, devem estar sempre assentadas sobre o texto, evitando os psicologismos. É nisso que reside a cientificidade desejada pela estilística, afastando-se de qualquer impressionismo, como também fica claro e bem exposto no trabalho de Garcia.

Para seguir os passos de Othon Moacyr Garcia, é preciso compreender, acima de tudo, como ele foi capaz de estudar as matrizes semânticas e simbólicas e/ou do campo semântico de diversos poetas. O que é explícito na análise de Garcia é que, ao longo do tempo, os autores, muitas vezes, aproximam-se frequentemente de temas que os marcam indelevelmente, e que mais fortemente acabam por caracterizar a sua produção. Há certas recorrências, certos símbolos que se cristalizam e, como estrelas, passam a tomar uma certa posição, bastando ligar os pontos para enxergar a constelação que nasce desse posicionamento original. Está tudo ali, na obra mesma, esperando que a leitura desvende a matriz simbólica. É exatamente isso que Othon Moacyr Garcia estuda em alguns poetas nacionais, como é o caso de Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto, Gonçalves Dias, Raul Bopp e Cecília Meireles.

Dessa forma, o método estilístico empregado por Garcia busca averiguar as áreas temáticas mais utilizadas por determinado autor, ou que, ao menos, tenham significativa presença em sua criação literária. Assim, mesmo que os estudos do autor de *Esfinge clara e outros enigmas* não lidem diretamente com a obra de Ivan Junqueira, eles podem servir como paradigma para a interpretação da mesma, pois o seu método não é de uso exclusivo para um único autor, mas tem ampla validade, como o conjunto de seus ensaios atestam. É preciso salientar, contudo, que o método sofrerá nesse trabalho algumas adaptações que, acredita-se, podem levar a uma leitura detida e minuciosa da primeira “Meditação na corda lírica” de Junqueira, inserindo-a, logo após, em uma visão mais ampla da semântica do enigma presente nas outras “Meditações na corda lírica” e, subsequentemente, em todas as obras do autor.

Para exemplificar como será utilizado o seu modelo interpretativo, pode-se evocar a sua análise da poética de Carlos Drummond de Andrade, onde se reconhece uma espécie de “associação semântica”, em que “palavra-puxa-palavra”, marcando a produção do poeta mineiro. Essa associação se dá através do encadeamento de palavras, calcando-se em todo tipo de afinidade ou semelhança, seja motivada por proximidade sonora, vocabular, ou até mesmo por relação entre fatos estranhos ao poema propriamente dito. O termo primordial que evoca outro termo que o segue é chamado de sugeridor inicial; se esse sugeridor é explícito, Garcia representa-o através da letra “A”, mas se o sugeridor é implícito, a vogal que o representa é minúscula, “a”. Os termos que são evocados explicitamente vem representados por “B”, “B<sup>1</sup>”, “B<sup>2</sup>”, e assim por diante; já os evocados implicitamente, Garcia indica pela minúscula, “b”, “b<sup>1</sup>”, “b<sup>2</sup>”, etc.

Para clarificar ainda mais a questão, segue um exemplo de aplicação do método, sintetizando abaixo a análise feita por Garcia do poema “Desfile”, onde Drummond diz:

O rosto no travesseiro,  
escuto o tempo fluindo  
no mais completo silêncio.  
Como remédio entornado  
em camisa de doente;  
como dedo na penugem  
de braço de namorada;  
como vento no cabelo,  
fluindo: fiquei mais moço.  
Já não tenho cicatriz.  
Vejo-me noutra cidade.  
Sem mar nem derivativo,  
o corpo era bem pequeno  
para tanta insubmissão.  
E tento fazer poesia,  
queimar casas, me esbaldar,  
nada resolve: mas tudo  
se resolveu em dez anos  
(memórias do smoking preto).  
O tempo fluindo: passos  
de borracha no tapete,  
lamber de língua de cão  
na face: o tempo fluindo.  
Tão frágil me sinto agora.  
A montanha do colégio.  
Colunas de ar fugiam  
das bocas, na cerração.  
Estou perdido na névoa,  
na ausência, no ardor contido  
O mundo me chega em cartas.  
A guerra, a gripe espanhola,  
descoberta do dinheiro,  
primeira calça comprida,  
sulco de prata de Halley,  
despenhadeiro da infância.  
Mais longe, mais baixo, vejo  
uma estátua de menino  
ou um menino afogado.  
Mais nada: o tempo fluiu.  
No quarto em forma de túnel  
a luz veio sub-reptícia.  
Passo a mão na minha barba.  
Cresceu. Tenho cicatriz.  
E tenho mãos experientes.  
Tenho calças experientes.  
Tenho sinais combinados.  
Se eu morrer, morre comigo  
um certo modo de ver.  
Tudo foi prêmio do tempo  
e no tempo se converte.  
Pressinto que ele ainda flui.  
Como sangue; talvez água  
de rio sem correnteza.  
Como planta que se alonga  
enquanto estamos dormindo.  
Vinte anos ou pouco mais,  
tudo estará terminado.  
O tempo fluiu sem dor.  
O rosto no travesseiro,

fecho os olhos, para ensaio. (DRUMMOND, 2012, p. 99-101)

Segundo Garcia, é possível observar aqui a associação de palavras partindo do sugeridor “travesseiro”, que encontra parentesco com “cama”. Disso, o poeta passa ao “remédio”, ligado à “doente”, conformando a cena inicial: um doente no seu quarto.

Dessa cena inicial, a “penugem” refere-se diretamente a ideia de “pena”, que, não se pode negar, pode ter relação com o travesseiro, visto que esse muitas vezes é composto dessa matéria. Nessa parte inicial, tudo se articula do seguinte modo: “A (travesseiro) → b (pena) → B (doente) → B<sup>1</sup> (remédio)”. Em um segundo momento, o crítico enxerga uma relação expressa através de “A (tempo fluindo) → B (vento... fluindo) → B<sup>1</sup> (cabelo) → B<sup>2</sup> (colunas de ar que fugiam)”. O terceiro momento articulado é “A (na face) → B (das bocas)”, terminando a análise da primeira parte com “A (cerração) → B (névoa)”. Percebe-se que, fazendo relações cada vez mais claras, Garcia, como quem liga os pontos para formar uma constelação, diz ser o poema como que “um mecanismo cujas peças se entrelaçam por filamentos sutis nem sempre emparelhados ou próximos”, como um verdadeiro jogo de xadrez, onde uma peça repercute em todas as outras (GARCIA, 1996, p. 17-18).

A análise de Garcia se dá por todo o poema, buscando as associações em todos os versos de Drummond. Através do jogo do sugeridor inicial e dos sugeridos, ele desmonta o processo de criação poética, evidenciando os seus interstícios e forças motrizes. Como o próprio autor expressa:

Se não é descabida a imagem, podemos dizer que este encadeamento de termos afins, esse jogo de palavra-puxa-palavra nos lembra o mecanismo de um relógio, não pela rigidez mecânica do seu funcionamento, mas pelo movimento conjugado de suas rodas denteadas. Se lemos a poesia de Carlos Drummond de Andrade sem atentarmos para essas interligações sutis ou ostensivas, não lhe podemos perceber toda a densidade e intensividade emotiva. Assim também as peças de um relógio, quando não ajustadas e quando não vistas funcionando em conjunto, não nos podem revelar, através dos dois ponteiros no mostrador, o milagre e o engenho do seu movimento sincrônico. (GARCIA, 1996, p. 66).

Garcia reconhece que esse processo não é totalmente novo, pois é até mesmo inerente ao processo metafórico da poesia. O que o interessa, todavia, é o *modus faciendi* de Drummond, a forma como ele atualiza e singulariza o seu próprio jogo associativo. Para o autor de *Esfinge Clara*, é preciso referendar sempre as associações semânticas através de muitos exemplos, pois só assim se solidifica o argumento. Ele mesmo dá muitos exemplos ao final de seu ensaio, buscando robustecer a teoria.

Esse procedimento, que ganha um primeiro estudo na obra de Drummond, se mostra eficiente no estudo de outros poetas, como se vê na pluralidade de ensaios de Garcia. No estudo do poema “Canção excêntrica” de Cecília Meireles, o crítico vale-se de um procedimento semelhante ao usado para estudar Drummond. Eis o poema, seguido por breve indicação da análise realizada:

Canção excêntrica

Ando à procura de espaço  
para o desenho da vida.  
Em números me embaraço  
e perco sempre a medida.  
Se penso encontrar saída,  
em vez de abrir um compasso,  
protejo-me num abraço  
e gero uma despedida.

Se volto sobre meu passo,  
é distância perdida.

Meu coração, coisa de aço,  
começa a achar um cansaço  
esta procura de espaço  
para o desenho da vida.  
Já por exausta e descrida  
não me animo a um breve traço:  
- saudosa do que não faço,  
- do que faço, arrependida. (MEIRELES, 1967, p. 178-179).

A primeira percepção de Garcia é de que o poema estrutura-se simetricamente, de modo bipolar, ao redor de uma curta estrofe central. Assim, o equilíbrio buscado na forma do poema indica a procura de equilíbrio entre o eu e o mundo da poetisa. O número “dois”, desse modo, começa a articular-se como importante matriz do poema.

De fato, o que entre outros elementos textuais, sobremaneira distingue esses dezoito versos é, por um lado, a frequência, a superabundância de paridade numérica e, por outro lado, em íntima correlação, a ocorrência quase exclusiva de metáforas constituídas por termos subtraídos ao campo semântico da geometria (GARCIA, 1996, p. 322).

Vendo na paridade numérica uma das chaves interpretativas fundamentais do poema, o crítico correlaciona dados do significante e do significado, buscando entender melhor esse dito campo semântico da geometria. A paridade se expressa, por exemplo, no número total de versos, 18; na paridade dos números de cada estrofe: 8 versos, na primeira, 2 versos, na segunda, 8 versos, na última; nas duas orações presentes no dístico (dístico que é em si mesmo uma expressão do número 2); na oitava final, constituída por 2 períodos, cada qual

apresentando 4 versos, ou seja um número par. Pode-se adicionar a isso o número total de palavras, 86 (levando em conta que palavras como “protejo-me” funcionam como uma só), além do número de palavras de cada estrofe, 36 na primeira, 10 na segunda, 40 na terceira, que também são pares. Ainda mais, o número de substantivos, 22, de verbos, 16, 6, de adjetivos, e 18, de preposições, reforçam o argumento.

Comparado com toda a paridade arrolada pelo autor (segundo ele, há, pelo menos, 40 casos de paridade), o índice de imparidade é bem menor: ímpares são o número de conjunções aditivas (“e”), que aparecem 3 vezes, os pronomes átonos (“me”), que também aparecem 3 vezes, além de outras imparidades irrelevantes, como o total de vogais, 165. É, desse modo, nessa expressão da imparidade do “me” frente à paridade de todas as coisas, que Garcia enxerga o desligamento da poetisa e do mundo circundante.

Valendo-se, então, da perspectiva junguiana, ele diz que o número 3 geralmente surge como um resolutor de conflitos instaurados pela dualidade. Essa resolução, porém, não é definitiva, mas propicia a eclosão de novos conflitos e ambivalências. Essa interpretação, todavia, Garcia faz questão de ressaltar, não surge apenas em Jung, mas existe até mesmo em certas correntes esotéricas. Os números ímpares, em verdade, tem certa “aura cabalística”, indicando fuga e ultrapassagem da mera racionalidade, bem como um desequilíbrio entre a pessoa e o mundo. A quaternidade, expressa pelo número 4, é que viria, ao final, como a chave resolutiva, o momento de integralidade e totalidade (GARCIA, 1996, p. 328-329).

Esses dados permitem-lhe dizer que o eu da poetisa e o mundo circundante, através desse diálogo entre paridade e imparidade, tem uma relação de excentricidade, ou seja, de uma fuga de um centro.

Assim, pois, em conclusão, seria cabível interpretar a imparidade representada pelo número 3 como símbolo da assintonia, da desarmonia entre a alma da Poeta e o seu universo, e a paridade representada pelo número 4 e seus múltiplos, (de que há no poema vinte exemplos) como símbolo da harmonia desejada, do equilíbrio procurado. (GARCIA, 1996, p. 330).

Vê-se, de fato, que o procedimento interpretativo é distinto daquele utilizado para ler Drummond, mesmo guardando certas similaridades metodológicas (como a análise partindo do texto e a busca das correlações e das recorrências semânticas existentes no significado e significante).

Outro exemplo proveitoso de análise é a realizada sobre João Cabral de Melo Neto, chamada “A página branca e o deserto”, onde Garcia se debruça sobre um conjunto maior de informações, assim como fizera com Gonçalves Dias. Em Cabral, ele parte da busca da área

dos símbolos, das ideias-matrizes e suas esferas semânticas, onde há verdadeiras associações imantadas, processo que se pode resumir como novamente a ideia de palavra-puxa-palavra.

Essa associação imantada não é nada mais do que a observação de como o poeta parte de certa ideia-matriz com que manipula símbolos aproximados, que comportam-se como se estivessem presos ao sentido mais fundamental. A ideia-matriz, de fato, funciona como um ímã que atrai os símbolos ao seu poder centralizador.

Partindo da leitura da obra, ele reconhece, então, algumas áreas simbólicas fundamentais: a área da “faca-lâmina”, a área do “sangue-lama”, a área de “água-e-peixe”, a área de “engenharia-e-arquitetura”, e a área de “caliça-e-cal”. Todas elas reúnem aspectos e símbolos vitais expressos na obra de Cabral. Elas funcionam, como dito, de modo a atrair os referentes específicos para a sua gravidade. É assim que a ideia-matriz de “água-e-peixe”, por exemplo, expressa duas ideias principais ligadas à semântica do mar e da água: a primeira, a ideia de pureza, que se opõe frontalmente à sujeira de “sangue-lama”; e a segunda, a ideia da essência da emoção poética, aquilo que é mais recôndito na alma do poeta. Pureza e essência são assim as duas maiores expressões dessa área semântica, expressas em palavras usadas por Cabral como “fundo do mar”, “tempo marinho”, “refeições de peixes”, “marítima nostalgia”, e em versos como “As vozes líquidas do poema / (...) / Falam para mim de ilhas / que mesmo o sonho / não alcançam” (CABRAL *apud* GARCIA, 1996, p. 240).

Não se pense, todavia, que a pretensão de Garcia com essa análise é a de descobrir todas as áreas semânticas de Cabral. Pelo contrário, a ressalva vem no próprio texto:

Ao indicarmos quatro áreas de símbolos, deixamos como coisa presumível que se admita a existência de outras, menos extensas ou menos ostensivas. Essas quatro áreas, no entanto, impõem-se-nos de tal maneira, logo a partir de “Uma faca só lâmina”, que não há como negar-lhes importância, ainda mesmo que nos limitemos a enumerar-lhes os elementos sem comentários convincentes — tarefa muito acima daquilo que nos supomos em condições de realizar, tarefa para amantes e entendedores de poesia, admiradores ou não de João Cabral: tomar essa floresta de símbolos e ir-lhes até as raízes. Nós, certamente, ficaremos pelas ramas. (GARCIA, 1996, p. 225).

Em verdade, após ver Garcia trabalhar com Drummond, Meireles e Cabral, poder-se-iam multiplicar os exemplos, como o seu ensaio sobre Raul Bopp, “Cobra Norato: o poema e o mito”, em que ele faz questão de dizer que “não é Raul Bopp que está sendo interpretado, mas seu poema, e apenas o seu poema”, por causa do uso do método psicanalítico em conjunção com sua análise do texto poético, onde se descortinam as ideias-teses do modernismo jungidos a símbolos de fecundação e nascimento. Ou, ainda, o ensaio sobre Augusto Meyer, “A janela e a paisagem na obra de Augusto Meyer”, onde se vê a “janela”

diante da qual se manifesta a “paisagem” como uma espécie de posto de observação onde se pode ver os fatos passados da infância do autor, ou também a “janela” como evocador de estados de espírito do poeta, dentre outros usos e significados do vocábulo e suas variações dentro da obra de Meyer.

O método varia, o uso interpretativo também, mas Garcia sempre se preocupa com o texto — de onde parte para enxergar as associações semânticas, sempre atento ao que está escrito —, não com generalidades nem com abstrações exteriores e *a priori*. Assim, seguindo os passos de Garcia na persecução de um estudo que “contempla sempre a organicidade estética e expressiva que subjaz nessa associação vocabular”, que sempre procura evidenciar as áreas semânticas fundamentais dos autores por ele estudados, é que se pode observar a vigência da área semântica do enigma na poesia de Ivan Junqueira, essa que é tomada como a matriz simbólica principal do poeta carioca. O enigma, todavia, se apresenta muitas vezes através da temática da morte e do tempo, que são encaradas aqui como sub-temas do tema principal. Isso não significa que essas últimas sejam temáticas menores, mas que podem ser entendidas mais plenamente quando lidas como reflexões que se integram de forma enigmática, pois falar apenas em morte pode dar a entender que tudo o que Junqueira pensou sobre isso se reduz a uma espécie de niilismo pessimista, ou, ao se falar do tempo, ou do tempo além do tempo, poder-se-ia ter uma visão oposta, como se ele fosse um metafísico do Absoluto ou algo do gênero. Junqueira, em verdade, foi um enigmático, transitando entre a desesperança e a esperança, entre o concreto e o oculto, entre a metafísica e o nada.

É necessário esclarecer que o tempo, referido no parágrafo anterior, se liga ao veio do enigma, sobretudo, quando o poeta manifesta a possibilidade de haver algo além do tempo cronológico, de postular a existência de um a-temporal, de algo trans-histórico. É esse tempo enigmático, na verdade, um tempo além do tempo, uma espécie de tempo total, todo aqui e agora, em que se torna possível ir para muito além do tempo cotidiano e vulgar.

Prosseguindo no entendimento do método estilístico e de como ele será aplicado nessa dissertação, vê-se que o crítico põe os dados biográficos em segundo plano, sem se deixar levar por psicologismos ou pelo impacto da biografia do autor sobre a obra, evitando qualquer tipo de explicação calcada sobremaneira na vida do poeta. A análise do texto que se fará, assim, privilegia os seus aspectos poéticos, desde os de significante até os de significado, evitando biografismos. Ela se propõe, então, a partir da análise da versificação, dos sons, das rimas, da métrica, e dos acentos, unindo-se à análise do significado e das palavras recorrentes, buscando observar o casamento entre os múltiplos constituintes do texto. Isso permitirá até mesmo o aproveitamento de algumas soluções apresentadas por José Guilherme Merquior em

seu estudo sobre a poesia de Drummond, intitulado *Verso Universo em Drummond*, por causa da proximidade das abordagens.

Tudo isso deve ser levado em conta dentro de uma análise das temáticas mais fundamentais da poética de Junqueira que busca evitar, na medida do possível, os excessos interpretativos. Aliás, o próprio Ivan Junqueira, em artigo sobre a crítica de Othon Moacyr Garcia, atenta para a qualidade sem par da análise estilística desenvolvida pelo autor de *Esfinge clara e outros enigmas*. Contrapondo-se ao impressionismo crítico reinante, bebendo tanto da fonte da Nova Crítica, quanto da Estilística, a obra de Garcia vem a ser um marco para o estudo das letras nacionais, pois, de acordo com Junqueira, a obra do estilista

deixa de lado o vezo impressionista de filosofar sobre o texto literário, ou de interpretá-lo com vagueza hermenêutica e imprecisão metodológica, para, ao invés disso, tentar decifrá-lo à luz dele próprio. Em outras palavras, Othon Moacyr Garcia instaura entre nós, conquanto à sua singularíssima e astuciosa maneira, os princípios operadores do close reading, ou seja, aquela exigência basilar, que remonta à concepção crítica de Coleridge em sua *Biographia literaria* (1817), de que se deveria ler, cada vez mais exaustivamente, as “palavras na página”, prática essa que se prestou até — como o faz, a propósito, o próprio Othon Moacyr Garcia — a quantificar a frequência com que certos termos, expressões e imagens afloram em determinados poetas (JUNQUEIRA, 1998, p. 265).

Agora, para que o foco no texto a ser analisado não seja perdido, é preciso destrinchá-lo. Ressalta-se, antes de mais nada, que o método estilístico será seguido em seus aspectos essenciais, cabendo à responsabilidade ao autor da dissertação sobre as devidas adaptações do mesmo, bem como a inserção de aspectos originados da leitura de Merquior. Segundo se pensa, ao trazer Garcia e Merquior, aprofunda-se a leitura que se pretende fazer do poema, sendo capaz de inseri-lo dentro de um contexto mais geral da obra junqueiriana: a semântica do enigma.

## 2.2 Considerações editoriais, autorais, recepção crítica e aspectos referenciais

### 2.2.1 considerações editoriais, autorais e recepção crítica

Antes de analisar o poema “Três meditações na corda lírica”, pode-se considerar algumas referências extemporâneas, paratextuais e contextuais de sua elaboração. De tal feita,

é proveitoso assinalar que o poema começou a ser escrito, de acordo com as referências presentes em suas edições e pelo próprio testemunho de Junqueira, por volta de 1968, período em que ele publicara pela primeira vez a sua tradução dos *Quatro Quartetos* de Eliot, esta que saíra pela Civilização Brasileira, em 1967. Segundo o poeta, “os dez primeiros versos me saíram de chofre, em 1968, mas o poema só me voltou dez anos depois. Só escrevo quando a poesia quer”, o que indica um longo período de maturação dos versos, além da força da inspiração (JUNQUEIRA, 2003, n. p.). Assim, a primeira publicação de “Três Meditações na corda lírica”, segundo consta na bibliografia da maioria de seus livros, apareceu em 1977, pela editora Lós, em uma versão restrita e publicada como livro isolado. Além dessa edição restrita, o poema surge, pela segunda vez, em *A rainha arcaica*, de 1980, da editora Nova Fronteira, tendo sido incluído em algumas seleções e reuniões de sua poesia, como *Poemas Reunidos* de 1999, *Poesia Reunida* de 2005 e na antologia *O tempo além do tempo* de 2007.

Essa história “oficial” do poema, porém, apresenta alguns problemas, pois descobriu-se uma versão ligeiramente distinta do escrito, saída a lume no *Correio da Manhã*, no dia 10 de setembro de 1966. Esse documento, acessível através da hemeroteca digital da Biblioteca Nacional, modifica a ideia consagrada nas bibliografias de Junqueira, pois mostra que o poema veio a público muito cedo, já em 1966, portanto, onze anos antes da sua primeira publicação em livro que se tem notícia, e dois anos antes do que o poeta indicara. O poema é nomeado ali como “Três meditações na corda lúdica”, título diferente do que se consagrou com o tempo, e que, infelizmente, não há como, no momento, saber se foi um erro de impressão do jornal ou se o nome era realmente esse.

O que não é motivo de dúvidas, todavia, é que o poema sofreu algumas alterações ao longo do tempo, incluindo a mudança no próprio título. Isso indica que o mesmo foi motivo de meditação para o autor ao longo dos anos. Levando em conta, além do mais, que a própria versão do livro sofreu algumas alterações, é possível concluir que nenhuma delas mudou essencialmente o conteúdo do mesmo, pois grande parte das mudanças foram de separação das estrofes. A versão utilizada, então, será a de 1999 de *Poemas Reunidos*, publicada pela editora Record, pois contém a versão definitiva do texto. A *Poesia Reunida* de 2005, da editora A Girafa, contém o mesmo texto, não apresentando nenhuma mudança em relação a publicação anterior. Assim, a análise centra-se nos *Poemas Reunidos*, pois os textos presentes em antologias não guardam a mesma confiabilidade do que está impresso nessa versão vinda a lume com a aprovação do autor.

Partindo dessas considerações, e para se obter uma visão mais contextualizada das “Três meditações na corda lírica” na obra de Ivan Junqueira, pode-se recapitular o nome de

todos os seus livros de poesia publicados por ele mesmo, excetuando as coletâneas produzidas por outros autores, na ordem em que foram publicados, seguidos pelo respectivo ano de publicação: *Os mortos* (1965), *Três meditações na corda lírica* (1977), *A rainha arcaica* (1980), *Cinco movimentos* (1982), *O grifo* (1987), *A sagração dos ossos* (1994), *O outro lado* (2007) e *Essa música*. (2014) Como se vê, a obra *Três meditações na corda lírica* surge como livro isolado, sendo a segunda de sua carreira como poeta, já na idade de 43 anos. Se o primeiro livro, *Os mortos*, fora lançado quando Junqueira tinha 21 anos, esse esperara mais tempo para amadurecer e ser dado a público.

Em verdade, o poema “Três meditações na corda lírica” dialoga, como será possível observar no decorrer dessa dissertação, com conteúdos e formas exploradas no livro inicial de sua carreira artística, e que serão retomadas e aprimoradas no decorrer dos anos e das obras de Ivan Junqueira. Pode-se dizer, por certo, que a temática do tempo e da morte, que já estavam presentes no livro de estreia, aparecem no segundo livro de um modo novo e mais aprofundado do que em *Os mortos*. Junqueira, de fato, manteve uma digna coerência ao longo dos anos, mantendo-se fiel a seus pensamentos poéticos, aprimorando, contudo, a sua arte através das mesmas temáticas e recorrências, dando a elas, naturalmente, cores distintas e maiores sutilizações com o transcorrer dos anos.

No que diz respeito à repercussão, todavia, parece que a obra não foi muito notada, e até hoje são poucas as análises críticas a se debruçar sobre ela. Em seus *Poemas reunidos*, consta apenas uma única menção crítica com exclusividade à obra, datando de 1977, do jornal *O Globo*, realizada por Álvaro Mendes. As outras menções críticas serão feitas apenas posteriormente, não sendo mais exclusivas, pois virão em conjunto com a crítica de *A rainha arcaica*, este que teve uma maior penetração no público leitor de poesia. A imensa maioria dos leitores de *A rainha arcaica* acabaram conhecendo também as “Três meditações na corda lírica”, sendo mais capazes de compreender e localizar as concepções poéticas desse livro em conjunto com os outros presentes nessa edição. Destaca-se que a edição de 1980, da Editora Nova Fronteira, também conta, além das *Três meditações na corda lírica*, com *Os mortos*, *Opus descontínuo* e *A rainha arcaica*. Logo, pela primeira vez foi possível perceber, nessa edição de reunião e ao mesmo tempo lançamento de *A rainha arcaica*, uma certa unidade por detrás da variação de temas junqueirianos.

A crítica de Álvaro Mendes, assim, ao ser selecionada para a fortuna crítica dos *Poemas Reunidos*, é muito significativa, pois é quase que solitária em demonstrar certa perplexidade e, até mesmo, um pequeno desagrado com a realização junqueiriana. Como dito, em 1980, já seria possível observar certa coerência na obra de Junqueira, o que era um

exercício mais complicado em 1977, conhecendo-se, muito provavelmente, apenas *Os mortos* e as *Três meditações na corda lírica*. Talvez se pudesse apontar a diferença de abordagem entre os dois livros, pois o viés eliotiano é muito forte no segundo, diferindo do primeiro, como a motivação principal para a estranheza captada por Mendes. Enquanto há uma desesperança mais arraigada em *Os mortos*, as *Três meditações na corda lírica* são mais abertas a um diálogo com a possibilidade de algo além do tempo. Todavia, a perplexidade de Mendes se expressa em três aspectos: a sua dúvida sobre a viabilidade do poema longo, a sua crítica à linguagem escolhida por Junqueira para se expressar, e a sua descrença quanto à possibilidade de se fazer poesia filosófica (MENDES, 1999, p. 274).

Álvaro Mendes até reconhece o talento técnico do poeta Junqueira, mas questiona, em muitas partes de seu curto texto, os fundamentos da obra. O crítico discorda, assim, da perfeição total das “Três meditações na corda lírica”, pois, a seu ver, “o poema de Ivan Junqueira é, então, realização parcial e parcial irrealização.” De todo modo, é possível problematizar muitas das posições de Álvaro Mendes, como faz Marcos Pasche, que traz outras perspectivas de leitura (PASCHE, 2014, p. 61).

Essa recepção meio elogiosa, meio insatisfeita de Mendes, contudo, dará lugar a menções mais laudatórias, como a de Paulo de Tarso Jardim, que vê nas “Três meditações na corda lírica” a expressão da identidade verdadeira de Junqueira, o que era ainda dúbio em *Os mortos*. A identidade indiscernível de Junqueira no primeiro livro é algo

completamente superado em *Três meditações na corda lírica*, e a influência de Eliot, apesar de mais forte e marcante que todas as outras, é assimilada ‘antropofagicamente’, possibilitando o surgimento de um conjunto de poemas verdadeiramente original. Há como que um diálogo entre as três “meditações”: enquanto a primeira afirma que ‘o princípio de tudo está no fim, / e o fim na origem’ (o que nos lembra de imediato o início de *Four Quartets*), a segunda mostra que, apesar disso, tudo muda, tudo se move. A tensão entre o perene e o mutável acaba se resolvendo na terceira parte com a invocação do mar: tudo é eterno, porque tudo muda. Esta é a equação do poeta. (JARDIM, 1999, p. 310).

Jardim, além do elogio, também faz uma síntese dos três poemas, mostrando como todos eles se relacionam de um modo muito significativo, o que gera uma bela obra poética. Outra menção elogiosa é encontrada em Almeida Fischer. Segundo ele, ao comentar o volume de *A rainha arcaica*,

a segunda parte do livro, intitulada *Três meditações na corda lírica*, reúne poemas mais longos, todos em decassílabo de grande correção formal e de significado com enorme força de comunicação que se veicula graças aos recursos de expressão indireta utilizados pelo autor. (FISCHER, 1999, p. 312).

Vê-se que há uma unanimidade em assinalar a robustez técnica de Junqueira, apesar das diferenças de entusiasmo na recepção do sentido e do significado de suas *Três meditações na corda lírica*. Ao longo da análise da primeira meditação, será possível observar alguns desses aspectos que são criticados e elogiados pelos seus receptores.

Além do mais, é preciso destacar que as “Três meditações na corda lírica” se inserem em uma linha contextual distinta daquela presente no período inicial do modernismo brasileiro. Dessa forma, diz Merquior, é sabido que desde os anos 1950 existe uma bifurcação na poesia nacional, que se caracteriza pela epifania, por uma poesia do mistério, da celebração, contrapondo-se a uma poesia “crítica”, da profanação. É nesse sentido que a poesia de Junqueira, especialmente as *Três Meditações na corda lírica*, seria tributária de uma geração da poesia nacional mais próxima de autores como T. S. Eliot, Saint-John Perse, e até mesmo de poetas como Trakl e Stevens. Essa poética, segundo Merquior, também seria caracterizada por um tipo peculiar de gnosticismo e de hermetismo, verdadeira poesia de enigmas (MERQUIOR, 2005, p. 161-163).

### 2.2.2 Aspectos referenciais da obra

Após essas considerações mais contextuais e de recepção crítica, cumpre esclarecer os aspectos referenciais do poema e o porquê de se deter nele e não em outro escrito.

Em primeiro lugar, quanto aos aspectos referenciais, vê-se que a sua argumentação se desenvolve da seguinte maneira: a primeira meditação lida com o movimento e a possibilidade de existência de algo “fora tempo”, baseando-se sobretudo em imagens do elemento terra, além de breves referências, diretas e indiretas, ao ar; a segunda aprofunda o tema do movimento, parecendo negar a existência de um além da vida, enquanto perpassa por reflexões ontológicas, pensando o ser, o elemento fogo e a água; e a terceira encerra com uma meditação baseada no elemento água, refletindo sobre a brevidade de tudo até o naufrágio final.

A imagística é bem rica, utilizando-se de símbolos pertencentes a tradição literária e a outras obras poéticas, além, como dito, de aproximar-se e dialogar com essas antigas escolas filosóficas. Junqueira, assim, dialoga com aquele momento histórico em que a poesia estava próxima do mito e da filosofia, na aurora da reflexão filosófica humana.

Os temas se modificam a cada estrofe, podendo-se ver a seguinte ordem. Na primeira meditação, onde se percebe uma predominância do elemento terra: raízes, música, dor, linfa. Na segunda meditação, onde se misturam os elementos fogo e água, há em sua primeira parte: amor/ódio, o caos originário e o ser, o molde ou a cópia, as contradições internas ao ser; na segunda parte: o além, o sexo, a ligação entre os seres, o assumir do processo incessante. Na terceira meditação, dominada pelo elemento água: movimento d'água, restos de um barco perdido no mar, um astrolábio, a quilha, naufrágio.

Em segundo lugar, para esclarecer o porquê de se deter nesse livro, para entender a sua relevância, basta referir-se à sua singularidade, pois há nele uma poesia do pensamento, espécie de poema reflexivo, algo raríssimo na lírica brasileira. É nessa hibridização de poesia com pensamento, e pensamento com poesia, que mora uma das qualidades mais fundamentais e essenciais da obra. Assim, ao analisar a presente obra, deve-se entendê-la como um poema filosófico, poema do pensamento, que se movimenta no espaço existente entre a poesia e a filosofia, além de englobar a crise existente entre a própria linguagem e o impronunciável, entre o mistério e o mundo, o transcendental e o imanente. Ou seja, um “poema extremamente digno” e raro, de difícil execução, e de rara tentativa nas letras nacionais (MENDES, 1999, p. 276).

A importância das “Três meditações na corda lírica” é a de mostrar a poesia de Junqueira como algo mais do que uma poética da morte: ela vai além, toca o enigma, e uma das provas disso é que ela lida com o tempo além do tempo. E, caso se perceba que a poesia de Junqueira é a poesia do enigma, poder-se-á ver como a morte e o tempo além do tempo são devedores dessa concepção mais fundamental.

### 2.3 Análise da primeira meditação na corda lírica

Após essas considerações, pode-se começar a análise propriamente dita das “Três meditações na corda lírica”. Sem mais delongas, eis o poema:

#### TRÊS MEDITAÇÕES NA CORDA LÍRICA

I

Only through time time is conquered.  
T. S. Eliot, Four Quartets, Burnt Norton, 92

Deixa tombar teu corpo sobre a terra  
e escuta a voz escura das raízes,  
do limo primitivo, da limalha  
fina do que é findo e ainda respira.

O que passou (não tanto a treva e a cinza  
que os mortos vestem para rir dos vivos)  
mais vivo está que toda essa harmonia  
de claves e colcheias retorcidas,  
mais vivo está porque o escutas limpo,  
fora do tempo, mas no tempo audível  
de teu olvido, partitura antiga,  
para alaúde e lira escrita, timbre  
que vibra sem alívio no vazio,  
coral de sinos, música de si  
mesma esquecida, aquém e além ouvida.

O que passou (à tona, cicatriz)  
é dor que nunca dói na superfície,  
ao nível do martírio, mas na fibra  
da dor que só destila sua resina  
quando escondida sob o pó das frinchas  
e que, doída assim tão funda e esquiva,  
é mais que dor ou cicatriz: estigma  
aberto pela morte de outras vidas  
nas pálpebras cerradas do existido,  
espessa floração de espinhos ígneos,  
solstício do suplício, dor a pino  
de te saberes resto de um menino  
que anoiteceu contigo num jardim  
entre brinquedos e vogais partidas.

E tudo é apenas isso, esse fluir  
de vozes quebradiças, ida e vinda  
de ti por tuas veias e teus rios,  
onde o tempo não cessa, onde o princípio  
de tudo está no fim, e o fim na origem,  
onde mudança e movimento filtram  
sua alquimia de vigília e ritmo,  
onde és apenas linfa e labirinto,  
caminho que retorna ao limo, à fina  
limalha do que é findo e ainda respira  
para depois, o mesmo, erguer-se a ti,  
ao que serás, porque estás vivo aqui,  
agora e sempre, antes e após de tudo.

Deixa tombar teu corpo e te acostuma,  
húmus, à terra — útero e sepulcro.  
(JUNQUEIRA, 1999, p. 79-80)

Pode-se atentar, primeiramente, para o próprio título da obra: “Três meditações na corda lírica”. Nesse quesito, seriam, em verdade, três poemas? Ou apenas um poema dividido em três partes? Acredita-se, nessa pesquisa, que são três poemas distintos, pois desenvolvem temas e ideias diferentes. Nada impede, todavia, que os três poemas possam ser lidos como um poema maior, quando lidos em conjunto. Junqueira, de fato, parece aludir com esse título

à problemática do três-em-um, de como a unidade se expressa na multiplicidade e de como a multiplicidade se expressa na unidade. Assim, não é totalmente errôneo dizer que se trata de um poema ou de três poemas distintos, pois a obra é ambas as coisas ao mesmo tempo. Para efeitos de recorte analítico, porém, decidiu-se tratar a obra como sendo composta por poemas distintos, focando a análise na primeira meditação, isto é, no primeiro poema.

Além disso, pode-se discutir se há, em verdade, três ou quatro meditações? A dúvida surge pois o livro contém três meditações que são divididas em quatro partes, ou seja, o livro contém a parte 1, que será analisada verso a verso, a parte 2 (esta dividida em 2.1 e 2.2), terminando na parte 3. A parte 2, deste modo, apresenta divisão em dois pontos: “2.1” e “2.2”, o que é ainda mais evidente na edição de *A rainha arcaica*, de 1980, quando os poemas são bem divididos, tendo as epígrafes iniciais de cada meditação uma página destacada só para elas. A edição dos *Poemas Reunidos* é mais econômica, não oferecendo o mesmo espaço para as epígrafes, vindo cada uma acima do seu respectivo texto, sem a página individualizada da versão supracitada. Isso não muda, porém, o conteúdo dos poemas, nem a sua numeração. A única diferença entre as edições, ressalta-se, reside na organização espacial, isto é, na diagramação.

Além desse aspecto fundamental, também é proveitoso entender as epígrafes. Nesse sentido, a primeira meditação traz o verso eliotiano “Only through time time is conquered”, ou seja, segundo a própria tradução de Junqueira, “somente através do tempo é o tempo conquistado”. Isso pode ser interpretado como a necessidade de se entender o próprio tempo no seu acontecer, deixando aberta, porém, a possibilidade de conquista posterior de uma certa totalidade, esta que se desenvolve como uma temporalidade mais fundamental, indo além da mera sucessão. Mais do que uma simples epígrafe momentânea, a citação poderia ser remetida a muitos outros momentos da obra junqueiriana, marcando a sua predileção pela reflexão sobre o lado material da vida, que não é definitivo, mas deixa sempre em aberto a possibilidade de existência de “Outro lado”, rememorando assim o título de seu penúltimo volume poético.

Ademais, mesmo ignorando a epígrafe acima, seria possível ver a referência aos quatro elementos fundamentais da natureza presentes nas “Três Meditações na corda lírica” como, por si só, uma ponte para com os *Quatro Quartetos* de T. S. Eliot. Essa obra, além de ter sido traduzida por Junqueira, marcou-o profundamente. Em cada quarteto de Eliot, por exemplo, vê-se o predomínio de um elemento: *Burnt Norton*, o primeiro quarteto, é dominado pelo ar; *East Coker*, o segundo, pela terra; *The Dry Salvages*, o terceiro, pela água; e *Little Gidding*, o último, pelo fogo. É curioso observar que Junqueira, nas “Três meditações na

corda lírica”, mistura os elementos, começando pela terra e pelo ar, passando pelo fogo e terminando na água. O percurso é distinto, algumas de suas reflexões também, começando eliotianamente, com a afirmação de que “o princípio de tudo está no fim / e o fim na origem”, passando pela segunda meditação que contém um movimento mui heraclitiano, onde se medita, sobretudo, a respeito do devir, terminando, na terceira meditação, com a ideia de que tudo é eterno porque tudo muda (JARDIM, 1999, p. 310).

Permanecendo atentos a essas ideias, pode-se começar a análise dos versos. Tal análise se valerá, em primeiro lugar, do estudo estilístico do significante e significado. A ideia é partir do estudo do texto propriamente dito, em seus aspectos de significado e significante — revelando, assim, a proximidade com a leitura realizada por Garcia e Merquior, conforme indicado no capítulo sobre o método —, penetrando, posteriormente, no seu conteúdo simbólico, percebendo, desse modo, como a poesia de Junqueira harmoniza os vários extratos do poema em um todo bem executado. Enfim, a análise do poema supracitado se torna essencial para o entendimento da área semântica do enigma em Junqueira, sobretudo em sua manifestação como “pantempo”, como “tempo além do tempo”, como se torna patente e cristalino de forma singular nesse livro.

Rememorando a estrofe inicial:

Deixa tombar teu corpo sobre a terra  
e escuta a voz escura das raízes,  
do limo primitivo, da limalha  
fina do que é findo e ainda respira. (JUNQUEIRA, 1999, p. 79).

Pode-se começar a análise dos versos através de considerações formais genéricas. Assim, percebe-se que a primeira meditação é quase toda escrita em decassílabos heroicos, havendo mudanças ocasionais de acentuação, sempre referidas à semântica do verso assinalado. A primeira estrofe começa com a potente sucessão de letras “t”, marcando a sonoridade do tombo, característica forte das consoantes oclusivas e seu som tipicamente explosivo, que presta-se especialmente “a reproduzir ruídos duros, secos, de batidas, pancadas, passos pesados”, conforme ensina Nilce Sant’anna Martins. O efeito é ainda mais belo na harmonização dos “t” com os “r”, sonorizando a queda de modo mais pleno, pois a vibrante “r” expressa perfeitamente a ideia de vibração, de fluir, e até mesmo de rompimento e atrito quando justaposta às oclusivas (no caso, a oclusiva “t”) (MARTINS, 2012, p. 54-58).

Para complementar esse estudo da sonoridade, pode-se dizer que existe certo isomorfismo entre sons e palavras, isto é, alguns sons associam-se mais comumente a

aspectos graves e outros a aspectos agudos, segundo pesquisas realizadas no campo fonológico. Uma palavra como “escuro”, por exemplo, tem um viés muito mais soturno e grave do que “clara”, esta muito mais aguda e “extrovertida”. Todavia, o isomorfismo não é uma verdade universal, visto que há casos onde ele não ocorre, como na palavra “luz”, símbolo máximo da claridade mas que guarda em seu seio a gravidade do “u” (BOSI, 1977, p. 42-52). Essa explicação visa apenas contextualizar a potência da fonologia e suas relações com a poética. Para uma abordagem mais densa dessa questão, basta pesquisar a referência apontada.

Prosseguindo a análise do poema, aproximando-a das lições de Manuel Cavalcanti Proença em estudo sobre Augusto dos Anjos, entende-se que o verso heroico apresenta grande variedade de ritmos, sendo um dos segredos da musicalidade daquele poeta. Inspirando-se nessa consideração que Proença faz sobre os versos heroicos, é possível observar que Junqueira também se utiliza do vigor e da variação desse tipo de verso e de sua tonicidade principal em 6-10, utilizando-o, no primeiro verso do poema, na sua variação espondeica e trocaica bem nítida, muito próximo de um “batucar”, por assim dizer, onde o tombo do corpo sobre a terra se transforma em movimento sonoro e imagístico (PROENÇA, 1973, p. 93).

Essas variações rítmicas, em um poeta tão competente e conhecedor de sua arte, como foi Junqueira, são sempre significativas. Além do mais, como se pode ler em várias análises estilísticas, o significado e o significante estão sempre em diálogo, há sempre um sentido que não deve ser ignorado na sonoridade de muitíssimos poetas (MICHELETTI; IGNEZ, 2014, p. 54). Apesar das variadas interpretações e valorações do poder sonoro de um verso, é útil atentar-se para eles, pois boa parte do sentido do verso pode ou não ser encontrada e expandida em sua música, dependendo, obviamente, da poética de cada autor.

Continuando a análise, vê-se que no segundo verso, “e escuta a voz escura das raízes”, chama atenção a última palavra, raízes, onde há um hiato entre a letra “a” e o “i” tônico: é como se o “i” assumisse uma liderança, uma autonomia, sendo ele mesmo a raiz do significado expressando-se no significante. Isso também vai se referir a própria musicalidade geral do poema, como será visto mais adiante, sempre referida a essa vogal. Além do mais, a sucessão de “escuta” e “escura”, um verbo no imperativo e um adjetivo, palavras quase iguais, diferenciando-se apenas na letra “t” e “r”, que são as mesmas consoantes a marcar a sonoridade da estrofe, complementam a simbologia dos versos iniciais e a sua harmonização de ritmo, de significado e de significante.

O terceiro verso, “do limo primitivo, da limalha” continua o ritmo heroico, chamando atenção para a sucessão de “i”, “l” e “m”. O “i” e o som nasal do “m” repercutirão no último

verso da estrofe, trazendo uma grande claridade que não estava presente de modo dominante no segundo verso, quando falava-se principalmente de “escuta” e “escura”, e o “i” dominava apenas as “raízes”, aparecendo como uma “claridade” incipiente. É nesse sentido que “fina do que é findo e ainda respira”, com acentos em 4-7-10, marca bem o fim que é começo, ou começo que é fim, ideia que será desenvolvida adiante. A sonoridade também é parecida, começando em “indo” e terminando em “inda”, criando uma bela sucessão musical, e dando coesão a passagem, evitando grandes problemas na junção das vogais. Depois do acento na quarta sílaba, percebe-se que há certa tonicidade na quinta, como se ela funcionasse progressivamente preparando a ideia de findar que vem expressa no significante e no significado a seguir, a saber, no derradeiro “e ainda respira”. Atente-se que isso expressa, na própria métrica, o diálogo entre morte/fim e tradição/vida, algo que será vital para se entender a poética de Junqueira sobre “o que é findo e ainda respira”.

Nessa primeira estrofe, é nítido o favorecimento que o poeta dá a expressões que evocam o elemento terra e, logo em seguida, o elemento ar. É como se se indicasse aqui, ao mesmo tempo, o fim da vida e seu novo começo — começo diferente, pois em outros termos. O corpo que tomba revela a voz das raízes, do limo primitivo, ou seja, mistura de terra e água, e da limalha, geralmente associada ao metal e ao pó que resulta de sua fricção. Talvez seja exagerado ver nesse último caso uma referência ao fogo, mas, de qualquer modo, os outros elementos estão presentes, sendo, todavia, a terra e o ar os dominantes.

O ato de respirar é muito significativo, pois é ele, como dito, que alarga o sentido expresso, mostrando que o final pode ser o início de algo enigmático, pois no findar que “ainda respira” há uma ideia clara de término e recomeço. Uma comparação, que pode esclarecer a semântica do verso, é pensar em quando se diz, na vida cotidiana, que um paciente internado em um hospital, apesar dos problemas de saúde, ainda respira: ou seja, ainda tem chances de sobreviver.

As imagens de Junqueira evocam, através de palavras como “terra”, “raízes”, e “limo”, um ambiente natural, uma descrição de algum campo aberto da natureza, onde há terra nua em que se pode “tombar”, entrar em contato corporal com a “Mãe natureza”: imagens que podem se referir tanto à morte instantânea em meio à natureza como a uma sobrevivência após esse tombamento, após essa “queda”. Os vocábulos presentes nessa primeira estrofe, seguindo a lição de Othon Moacyr Garcia, são como que símbolos insistentes, palavra-puxa-palavra a evocar a temática do enigma: na abertura existente para considerações metafísicas inconclusivas, verdadeiro início de uma poesia filosófica (GARCIA, 1996, p. 81).

Agora, porém, deve-se atentar para a próxima estrofe. Ela começa com versos bem reveladores:

O que passou (não tanto a treva e a cinza  
que os mortos vestem para rir dos vivos)  
mais vivo está que toda essa harmonia  
de claves e colcheias retorcidas (JUNQUEIRA, 1999, p. 79)

O uso de parênteses é um recurso junqueiriano bem conhecido, como pondera Gilberto Mendonça Teles. Para este crítico, os parênteses expressam o jogo entre o dito e o não-dito, além da permanência do mistério que nunca é completamente decifrado pelo poeta, eternamente em diálogo com o ser e o não-ser (TELES, 1999, p. 284). Além disso, há três funções essenciais do parêntese em Junqueira:

a) o parêntese com finalidades explicativas ou complementárias; b) o parêntese técnico, que participa da estrutura retórica do poema; e c) o parêntese com pensamento autônomo, sem ligações sintáticas com o período em que se manifesta, participando ou não das funções de a e b, mas constituindo, pela sua autonomia, uma voz particular na organização dialógica do poema (*ibidem*, p. 284).

Nesse verso específico fica claro o uso dos parênteses como complementação, ou seja, o tipo “a”, opinião expressa pelo próprio Teles na sequência de seu ensaio. Já em “que os mortos vestem para rir dos vivos”, segundo verso e continuação do conteúdo interno dos parênteses, o ritmo mantém-se próximo daquele desenvolvido na primeira parte, a saber, composto de posições pares, com tônica em 2, 4, 6, 8, 10, um verso baseado em troqueus. Esse esquema prossegue fora dos parênteses, no verso “mais vivo está que toda essa harmonia”, e em “de claves e colcheias retorcidas”, onde há uma rima toante, já caracterizando essa assonância do significado que pretende o além da harmonia retorcida (JUNQUEIRA, 1999, p. 79).

Com “mais vivo está porque o escutas limpo, / fora do tempo, mas no tempo audível”, a imagem usada é a de uma espécie de som puro, mas possível de ser ouvido, mesmo não estando dentro do tempo. Vê-se nisso referência direta a versos eliotianos onde o tempo é colocado em suspeição, ou melhor, em que se reflete sobre o tempo além do tempo. Um bom exemplo disso é o verso presente nos *Quatro Quartetos*, na terceira parte da obra, *Dry Salvages*:

Para a maioria de nós, há somente o inesperado  
Momento, o momento dentro e fora do tempo,

O acesso de distração, perdido num dardo de luz solar (ELIOT, 2014 , p. 235)<sup>2</sup>

Essa tradução de Junqueira expressa bem o “dentro” e o “fora” do tempo, respeitando a diferença existente no original entre “*in*” e “*out*”. De fato, é essa mesma ideia que aparece em Junqueira, ao falar do que está fora, mas no tempo, e que irá reaparecer em outros versos dessa mesma obra. É imprescindível perceber que ao “junqueirizar” Eliot, o que o poeta faz é repensar a tradição, fazendo uso de ideias desenvolvidas por um mestre através de sua própria poética, em um procedimento bem “tradicional”, de acordo com a definição eliotiana, que se refere ao tempo além do tempo. Ou seja, o que se percebe é que o diálogo estabelecido com Eliot é duplo: com o Eliot poeta de *Quatro Quartetos* e com o Eliot crítico de *Tradição e talento individual*, como se verá no próximo capítulo.

É preciso pontuar, todavia, que a visão de Eliot é mais próxima do cristianismo, havendo sempre a possibilidade de redenção salvífica, o que o distancia de Junqueira. Russell Kirk, grande crítico da obra eliotiana, interpreta os versos eliotianos citados anteriormente como uma possibilidade dos não-cristãos se apegarem a valores justos e à disciplina, enquanto os crentes no *Logos* tem a possibilidade de conquistarem o passado e o futuro (KIRK, 2011, p. 483). Junqueira, que sempre se posicionou de modo agnóstico, mesmo distinguindo-se religiosamente de Eliot, permitiu-se, na poesia, alçar voos mais audaciosos, vislumbrando um tempo além do tempo. Assim, ao se falar de um além do tempo, também se pode refletir em como Junqueira se aproxima de muitas concepções míticas, do “eterno presente” da mitologia, que mesmo transcendente permanece possível de ser contatado dentro do tempo comum. É como se o sagrado e o profano, o transcendente e o imanente, estivessem unidos, sem se resolver e entender plenamente esse mistério, permanecendo insolúvel a questão sobre a existência de dois polos ou de uma única realidade abarcante: é exatamente aí que surge o enigma, na não solução dos dilemas, na falta de uma resposta final por parte do poeta.

Os próximos versos esclarecem o anterior, pois, além do *enjambement*, há uma continuidade do diálogo com a ideia eliotiana de tradição, junqueirizada, por assim dizer, de acordo com os propósitos do poeta carioca. É lícito repetir aqui alguns versos analisados com outros que ainda virão na análise para se ter uma ideia contextualizada do que se afirma:

mais vivo está porque o escutas limpo,  
fora do tempo, mas no tempo audível  
de teu olvido, partitura antiga,  
para alaúde e lira escrita, timbre

<sup>2</sup> No original “For most of us, there is only the unattended / Moment, the moment in and out of time, / The distraction fit, lost in a shaft of sunlight” (ELIOT, 1991, pp. 191-200)

que vibra sem alívio no vazio,  
coral de sinos, música de si  
mesma esquecida, aquém e além ouvida. (JUNQUEIRA, 1999, p. 79)

O verso “de teu olvido, partitura antiga” mostra o jogo da palavra “olvido” com a sua homófona “ouvido”, tudo construído em um verso sáfico, onde predomina o acento em 4, 8 e 10. No verso seguinte, onde se fala do alaúde e da lira, o ritmo pode ser visto como um híbrido de heroico e sáfico, com acentuação 4, 6, 8, 10, que praticamente se mantém em “que vibra sem alívio no vazio”, sofrendo um retorno ao sáfico em “coral de sinos, música de si”, para terminar com um novo verso heroico e sáfico: “mesma esquecida, aquém e além ouvida”. É interessante perceber como o verso “para alaúde e lira escrita...” joga com esses dois instrumentos e com a métrica, apresentando essa espécie de junção de sáfico com heroico.

Muitas outras coisas chamam atenção nesses versos, como o uso reiterado de *enjambements*, as aliterações, as rimas, etc. Como percebe-se na assonância interna de “antiga” e “escrita”, que é belíssimo, bem como “timbre / que vibra sem alívio no vazio” onde percebe-se a vibração do “br” de “timbre” prolongar-se até o próprio “vibra”, em um verdadeiro complexo de significante e significado de grande felicidade e execução. A musicalidade e o significado também se encontram em “alívio” e “vazio” numa aliteração tão chamativa e complementar ao trecho anterior que é quase impossível passar incólume por esses versos sem sentir e perceber os seus brilhos intensos. O ciciar posterior também é notável, dando vida ao “coral de sinos, a música de si”, que se estende até a palavra “esquecida”, onde o ciciar aparece em outra roupagem, não mais com “s” e “i”, mas com “c”, complementando ainda mais o jogo entre significado e significante.

Nesse trecho do poema também fica evidente a música desenvolvida sobre a letra “i”, que aparece em todos os sons significativos que foram evocados nesse estrofe. Na verdade, essa sonoridade já vem sendo explorada desde a estrofe inicial, quando, após o início obscuro do poema, há uma modificação na sonoridade, abrindo espaço desde as “raízes” até o “limo primitivo” do que “ainda respira”. Com seu som mais estridente e chamativo, ela é usada insistentemente em palavras como “rir”, “vivo”, “harmonia”, “retorcidas”, “limpo”, “audível”, “olvido”, “antiga”, “si”, etc (MARTINS, 2012, p. 51). É digno de nota que quase todas as letras “i” que aparecem são tônicas, o que já indica a deliberação do poeta em usá-la. Essa música do “i”, será, assim, muito explorada nessa primeira parte do poema, como será percebido com as análises que se seguem.

Essa estrofe termina com dois versos que se complementam: “coral de sinos, música de si / mesma esquecida, aquém e além ouvida”. Além dos aspectos fônicos e musicais já destacados, fica claro uma coisa, além da rima interna que não havia sido destacada: o significado dos versos, isto é, essa música que se esquece de si mesma, mas que é aquém e além ouvida. Ela só pode ser aquilo “que passou” indicado no primeiro verso da estrofe e que quase se perde em meio às voltas da estrofe. De fato, toda a estrofe desenvolve o tema do que “é findo e ainda respira”, mostrando que “o que passou”, apesar de todos os “poréns”, permanece de algum modo, mais vivo do que todas as músicas laterais que tentam abafá-la, como esse “i” insistente e mantido como luz de esperança no fim de algum metafórico túnel escuro. Ou melhor, como luz que brilha até mesmo por detrás de escuras raízes, até mesmo daquelas onde se tomba morto sobre a terra. Assim, entende-se que o que passou permanece aquém e além para ser ouvido, mais vivo do que toda essa harmonia e dissonância vã que tenta ocultar a música suave da continuidade em meio ao devir.

É digno de nota, além do mais, a predominância de um tipo especial de imagística: a musical. Além da própria musicalidade do poema expressa pelos significantes, o tema da estrofe também é a música: imagens e palavras tais como “harmonia”, “colcheias”, “coral de sinos” atestam essa ideia, numa operação digna de palavra-puxa-palavra.

A terceira estrofe, todavia, irá apelar para imagens da dor, do sofrimento, ou para os sentidos de um modo geral. Ela também se destaca por continuar o tema de “o que passou”, daquilo que é passado histórico, mas agora com novos detalhes.

Os versos a analisar são os seguintes:

O que passou (à tona, cicatriz)  
 é dor que nunca dói na superfície,  
 ao nível do martírio, mas na fibra  
 da dor que só destila sua resina  
 quando escondida sob o pó das frinchas  
 e que, doída assim tão funda e esquiva,  
 é mais que dor ou cicatriz: estigma  
 aberto pela morte de outras vidas  
 nas pálpebras cerradas do existido,  
 espessa floração de espinhos ígneos,  
 solstício do suplício, dor a pino  
 de te saberes resto de um menino  
 que anoiteceu contigo num jardim  
 entre brinquedos e vogais partidas. (JUNQUEIRA, 1999, p. 80)

“O que passou (à tona, cicatriz), / é dor que nunca dói na superfície” é um verso heroico que revela essa potência múltipla do tempo, para além de qualquer medida banal. Além disso, o uso de parênteses, como explicado anteriormente, serve mais uma vez para

complementar a informação dada, nesse caso, contudo, formado por duas imagens sucessivas: imagem de superficialidade que vai se cristalizando, por assim dizer, tornando-se crosta, cicatriz. É preciso observar também que há uma continuidade da musicalidade em “i”, com a preferência de tonicidade construída sobre essa vogal.

As rimas aqui são predominantemente toantes, como pode-se observar nos seguintes versos: “ao nível do martírio, mas na fibra / da dor que só destila sua resina”. Esse acento em “i” e “a” vai se manter até a metade da estrofe, rimando de modo toante palavras tais como “fibra”, “destila”, “resina”, “escondida”, “frinchas”, “doída”, “esquiva”, “estigma”, “vidas”, até modificar-se com “existido”, como ver-se-á em breve, terminando a estrofe, porém, novamente em “i” e “a” com “partidas”. É preciso salientar, voltando a atenção novamente para o verso, que ele mantém o heroico na sua primeira parte, “ao nível do martírio, mas na fibra”, mesclando, contudo, o heroico e o sáfico em “da dor que só destila sua resina”, se levarmos em conta a acentuação em “sua”.

Quando escondida sob o pó das frinchas  
e que, doída assim tão funda e esquiva  
é mais que dor ou cicatriz: estigma  
aberto pela morte de outras vidas (JUNQUEIRA, 1999, p. 80).

Os versos acima indicam na própria forma — que começa com uma sucessão de monossílabos, se conectando com um *enjambement* — construída, primeiro em pé sáfico, e depois em pé heroico, a continuidade do tema anterior, da dor profunda (marcada pelo sáfico e os monossílabos) e a descrição dessa temática (marcada pela volta ao heroico). Intui-se, assim, que há algo que vai além da dor, um estigma coletivo, que se manifesta na morte de outras vidas, de outros seres, e que constitui-se em um significado mais geral. É a partir daqui que a estrofe passa a lidar com outra temática, esta que se desenvolve na mudança da sonoridade de “i” e “a” para “i” e “o”.

É no pé heroico de “nas pálpebras cerradas do existido” que se manifesta essa mudança da musicalidade para “i” e “o”, como atesta o “existido”, seguido depois por “espinhos ígneos”, “solstício” e etc, como será possível perceber nos próximos versos. Versos como “espessa floração de espinhos ígneos”, também heroicos, onde se destacam os espinhos ígneos, forte imagem a caracterizar a pujança do estigma, encarnando-o em uma grave floração. As imagens parecem encontrar um cume no seu “solstício do suplício, dor a pino”, onde o jogo musical também atinge um paroxismo com a bem audível aliteração em “i” e “o”,

além da rima toante com os versos anteriores e a rima consoante com o verso posterior: “de te saberes resto de um menino”.

Há nesse verso um triste lirismo, ainda mais quando se pensa a ligação do mesmo com o anterior, expresso na rima com “dor a pino”. Esse verso é heroico e é o último de musicalidade em “i” e “o”. Ele se refere a infância perdida, tema recorrente na obra de Ivan Junqueira, e que sempre é retratado de modo triste e saudosista, como se pode perceber em poemas como “Os mortos” e “Elegia íntima”. Mas, é preciso salientar, o verso não é completo em si e participa dos próximos através de um *enjambement*: “que anoiteceu contigo num jardim / entre brinquedos e vogais partidas.” Esse *enjambement* suscita algumas importantes reflexões, como a misteriosa imagem do jardim indica. De fato, essa imagem do jardim também aparece na obra de T. S. Eliot de uma forma um tanto enigmática. Junqueira, por exemplo, ao falar do uso dessa imagem em *Burnt Norton*, oferece uma explicação que pode muito bem ser relacionada com o seu próprio verso, ainda mais pela presença do “eu menino” no jardim. Antes de esclarecê-la, porém, é preciso citar os versos de Eliot que se relacionam com o que está dito acima, pois o seu tema é bem próximo ao que se vem analisando:

O que poderia ter sido e o que foi  
 Convergem para um só fim, que é sempre presente.  
 Ecoam passos na memórias  
 Ao longo das galerias que não percorremos  
 Em direção à porta que jamais abrimos  
 Para o roseiral. Assim ecoam minhas palavras  
 Em tua lembrança.  
 Mas com que fim  
 Perturbam elas a poeira sobre uma taça de pétalas  
 Não sei.  
 Outros ecos  
 Se aninham no jardim. Seguimos? (ELIOT, , p. 213)<sup>3</sup>

Deve-se entender, primeiramente, que a palavra roseiral presente aqui, aparece no texto original inglês como “*rose-garden*”, jardim de rosas. O roseiral, traduzido por Junqueira, se oporia assim a roseira, ou “*rose bush*” em inglês, que significa as rosas no seu estado natural, como moita, sem a intervenção humana. Em síntese, roseiral é o jardim organizado por mãos humanas, roseira é o estado natural das rosas, que crescem de modo orgânico, sem nenhuma interferência. Essa distinção é relevante por aproximar o jardim de Eliot, que

<sup>3</sup> “What might have been and what has been / Point to one end, which is always present. / Footfalls echo in the memory / Down the passage which we did not take / Towards the door we never opened / Into the rose-garden. My words echo / Thus, in your mind. / But to what purpose / Disturbing the dust on a bowl of rose-leaves / I do not know. / Other echoes / Inhabit the garden. Shall we follow?” (ELIOT, 1962, pp. 1205-1206).

aparece como roseiral ou jardim propriamente dito, do jardim de Junqueira, onde está o resto do menino que se foi, e que lá anoitece, “entre brinquedos e vogais partidas”.

Essa ideia de crianças no jardim não é exclusiva de Junqueira, como se pode ver no final da parte I de *Burnt Norton*, primeira parte dos Quatro Quartetos, onde se diz: “Vai, disse o pássaro, porque as folhas estão cheias de crianças, / Maliciosamente escondidas, a reprimir o riso” (p. 214). Isso também o aproxima de Eliot, pois são duas imagens muito similares, além de aparecerem em contexto semelhante na poesia dos dois autores, isto é, quando se discute a questão do tempo além do tempo.

O próprio Junqueira, nas suas notas sobre os *Quatro Quartetos*, fala em quão recorrente é essa imagem na poesia de Eliot, assumindo, especialmente em *Burnt Norton*, o papel de simbologia do Paraíso (ELIOT, 2014, p. 308-309). Tal simbologia pode ter sido amadurecida por Eliot através da leitura de Dante, uma de suas principais influências. O que importa, todavia, é mostrar como Junqueira, direta ou indiretamente, revive essa imagem na sua própria poesia.

Relendo-se o trecho, é possível entender melhor a proximidade entre os dois autores:

O que passou (à tona, cicatriz)  
 é dor que nunca dói na superfície,  
 ao nível do martírio, mas na fibra  
 da dor que só destila sua resina  
 quando escondida sob o pó das frinchas  
 e que, dóida assim tão funda e esquiva,  
 é mais que dor ou cicatriz: estigma  
 aberto pela morte de outras vidas  
 nas pálpebras cerradas do existido,  
 espessa floração de espinhos ígneos,  
 solstício do suplício, dor a pino  
 de te saberes resto de um menino  
 que anoiteceu contigo num jardim  
 entre brinquedos e vogais partidas (JUNQUEIRA, 1999, p. 80)

Ao reler essa estrofe, percebe-se que o ritmo imposto por Junqueira a esses dois últimos versos é bem significativo. Em “que anoiteceu contigo num jardim”, temos um heroico bem estruturado, com uma perfeita cesura após a tonicidade paroxítona da sexta sílaba. Também chama atenção o acento oxítono em “jardim”, formando verso agudo, o que cria um forte efeito sonoro, dissonante para com a musicalidade em “i” e “o” que se vinha seguindo, preparando, assim, a volta para o “i” e “a”. O verso “entre brinquedos e vogais partidas” confirma o que se disse, basta notar a palavra “partidas”, além de “vogais” que reforça o som final. O pé aqui é heroico ou sáfico, pois há uma “vogal partida” a considerar: seria o “e” entre “brinquedos e vogais partidas” uma unidade rítmica tônica? Além de

espelhar o significante e o significado, Junqueira o faz magistralmente, identificando o “e” como sexta sílaba poética, sem determinar se é ele um marcador do pé heroico. O “e” aparece no poema como elemento “neutro”, por assim dizer, algo que será explorado novamente nesse poema, especialmente no último verso da primeira parte (MARTINS, 2012, p. 52).

Gilberto Mendonça Teles, no prefácio de *A Rainha Arcaica*, faz uma consideração de suma importância sobre o que se vem dizendo, tornando-se imperativo citá-lo aqui:

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; daí também as imagens indiretas de elementos musicais e marinhos, já que o mar se associa facilmente às conotações de música e mistério. 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, 1999, p. 279).

A poesia de Junqueira, como se vê, é fiel ao mistério e ao enigma, por isso mesmo afeita ao tema da morte e do tempo além do tempo. Ele foi um poeta, como sumariza Teles, que teve necessidade de construir a sua própria metalinguagem, a sua própria simbologia. É assim que Junqueira foi capaz de incorporar nos seus versos muitas camadas de significação, como fica claro nos versos de “Signo & Esfinge”: “Toda esfinge exhibe um signo / visível de seu enigma, / embora quem o pressinta / jamais lhe decifre a escrita.” (JUNQUEIRA, 1999, p. 70). Esses versos, que são os últimos de *Os mortos*, bem que poderiam ser uma “introdução” às “Três meditações na corda lírica”. Ou, quem sabe, uma introdução às próprias obras de Junqueira, pois, além de reforçar a ideia das múltiplas camadas de significação existentes na sua poesia, também propiciam observar como o diálogo mantido por ele com outras obras funciona como uma dessas “camadas”, o que possibilita ao próprio poeta enxergar a tradição (“pantempo”) no sentido eliotiano como uma possibilidade viva.

Othon Moacyr Garcia, quando busca reconstruir as temáticas abordadas pelos autores que estuda, sempre evoca aquelas imagens mais recorrentes na obra ou nas obras de um autor. Como foi possível observar, genericamente, Junqueira se vale de imagens da morte e do enigma em muitos momentos de seus escritos. Ao juntar as duas vias, da morte e do enigma, percebe-se que elas se imbricam muitas vezes no tempo além do tempo, nesse segredo eliotiano que se descortina de modo singular na poética junqueiriana. Um simples levantamento vocabular mostra que a palavra “dor” ocorre quatro vezes nessa estrofe, isto é, todas as ocorrências desse termo na primeira parte das “Três meditações na corda lírica” estão

aqui representadas. A dor — através de um procedimento de palavra-puxa-palavra, valendo-se de associações semânticas — evoca a morte, pois o sofrimento é visto como algo lúgubre e afastado da claridade do existir e do viver. Concorre com isso o verbo “doer”, que aparece na forma de “doída” e “dói”, e a própria expressão “solstício do suplício” agrega um valor culminante ao sofrimento, além das imagens dos “espinhos ígneos” e da dor em sua ocorrência como “dor a pino”. O uso de “cicatriz”, que aparece duas vezes, segunda palavra mais repetida do verso, atrás apenas de “dor”, expõe o jogo do sofrimento como aspecto decisivo na trama do enigma, pois a cicatriz “cristaliza”, por assim dizer, a fugacidade do sentimento negativo, provando, nos tempos de calma, que existiu o sofrimento, como se a cicatriz fosse uma espécie de *memento mori* esculpido na pele. A cicatriz é muito mais significativa do que uma tatuagem, pois traz em si o signo do inesperado, do imprevisível, do enigma: marca inexplicável feita pela vida e pela dor.

Vê-se, assim, que nas “Três meditações na corda lírica”, ao se refletir sobre o tempo, Junqueira não se esquece da morte, da dor, do sofrimento: desde o tombo inicial, até o “solstício do suplício”, o poeta não se desgarra do seu “pessimismo”, da sua visão melancólica do mundo. A possibilidade do além é sempre duvidosa, enigmática, e é por isso que morte e tempo se articulam na imagem do enigma, como se tenta mostrar nesse escrito. Isso não significa que o enigma exclua os outros dois temas, mas é ele que dá sentido e busca uma articulação entre essas duas realidades tão distintas.

Tendo isso em mente, é possível ler melhor os penúltimos versos dessa meditação, antes do dístico final:

E tudo é apenas isso, esse fluir  
de vozes quebradiças, ida e vinda  
de ti por tuas veias e teus rios,  
onde o tempo não cessa, onde o princípio  
de tudo está no fim, e o fim na origem,  
onde mudança e movimento filtram  
sua alquimia de vigília e ritmo,  
onde és apenas linfa e labirinto,  
caminho que retorna ao limo, à fina  
limalha do que é findo e ainda respira  
para depois, o mesmo, erguer-se a ti,  
ao que serás, porque estás vivo aqui,  
agora e sempre, antes e após de tudo. (JUNQUEIRA, 1999 p. 80)

Os três primeiros versos trazem a ideia de devir, mudança, movimento, figura que exhibe o legado heraclítico de Junqueira, o que provavelmente permitiu a Álvaro Mendes dizer que as “Três meditações na corda lírica” tratam primordialmente dessa temática — algo

com o que se discorda, visto que se defende a leitura das “Três meditações na corda lírica” como possibilidade e contato com o enigma do tempo além do tempo. Na visão que se defende aqui, o movimento é apenas um subtema a alimentar a discussão geral (MENDES, 1999, p. 274). O primeiro verso da estrofe é interessantíssimo, pois termina em “fluir”, uma simples unidade poética que permite a fluência direta de um verso a outro, ligando diretamente “esse fluir de vozes quebradiças” com o próximo verso, mostrando como ele mesmo flui na forma de *enjambement* ainda que de modo quebradiço. Assim, o segundo verso se caracteriza por uma sonoridade em “i” bem destacada, bem aguda e cristalina, ecoando as vozes quebradiças, além de ter uma sucessão de sílabas breves no segundo pé, ou seja, o verso que começa com um jambo, sílaba fraca seguida de forte, continua com um péon ou peônio quarto, onde se veem três sílabas breves seguidas de uma forte: “de vo-zes quebradi-ças”. Esse recurso sinaliza muito claramente o aspecto semântico da fragmentação. Além disso, ele termina esse grande *enjambement* com versos heroicos bem definidos, formados quase que completamente em jâmbicos, mas que são concluídos, salienta-se, com um firme espondeu.

Os versos de Junqueira, como se constata facilmente, fazem uma referência inequívoca a Eliot, exibindo uma temática que está presente em muitos momentos dos *Quatro Quartetos*. Em *Burnt Norton*, por exemplo, se lê nos primeiros versos:

O tempo presente e o tempo passado  
Estão ambos talvez presentes no tempo futuro,  
E o tempo futuro contido no tempo passado.  
Se todo o tempo é eternamente presente  
Todo tempo é irredimível (ELIOT, 2014, p. 213).

Além do mais, pode-se referir também os versos:

Mas somente no tempo é que o momento no roseiral,  
O momento sob o caramanchão batido pela chuva,  
O momento na igreja cruzada pelos ventos ao cair da bruma,  
Podem ser lembrados, envoltos em passado e futuro.  
Somente através do tempo é o tempo conquistado (ELIOT, 2014, p. 216).

Este último verso é, não se deve esquecer, a epígrafe da primeira meditação de Junqueira, o que o torna uma espécie de semente dos versos por vir, como se o poeta estivesse a semear as vindouras estrofes com a poesia eliotiana. Também se pode mostrar como o verso de Junqueira tem relação com outro momento chave dos *Quatro Quartetos*, mais especificamente, no final deles, quando se diz:

O que chamamos princípio é quase sempre o fim

E alcançar um fim é alcançar um princípio.  
 Fim é o lugar de onde partimos. (...)  
 Cada frase e cada sentença são um fim e um princípio,  
 Cada poema um epitáfio. E qualquer ação  
 É um passo rumo ao todo, ao fogo, uma descida à garganta do mar  
 Ou à pedra indecifrável — e daí é que partimos (ELIOT, 2014, p.243-244)

Nesse contexto, os versos de Junqueira “onde o tempo não cessa, onde o princípio / de tudo está no fim, e o fim na origem”, e os próximos que vão até o final da primeira meditação, relacionam-se sobremaneira com a poética eliotiana. Destacam-se nos versos citados na oração anterior, que os mesmos são heroicos, tendo o verso “de tudo está no fim, e o fim na origem” o pé todo formado por jambos. A rima desse segundo verso também é especial, pois sai dos limites de “i” e “o” ou “a” e apresenta uma tônica em “i” extrapolando para um sonoridade nasal “em”. Nesse “princípio” que é o “fim” do significado, percebe-se que o próprio significante o expressa sonoramente, modificando a música que vinha sendo executada: momento chave do poema onde a sonoridade, mais uma vez, encontra um destaque para a letra “e” e sua sonoridade “mediana” (MARTINS, 2012, p. 52).

Nos versos seguintes, “onde mudança e movimento filtram / sua alquimia de vigília e ritmo”, se veem dois versos sáficos completos, seguidos por “onde és apenas linfa e labirinto, / caminho que retorna ao limo, à fina / limalha do que é findo e ainda respira” que remetem à primeira estrofe, terminando com um verso semelhante ao “fina do que é findo e ainda respira” que encerrava aquela estrofe. Há, inegavelmente, uma referência à volta ao princípio, a um período cíclico que se encerra no início, assim como a própria ideia expressa de que o fim está no princípio e o princípio, no fim.

Nos dois primeiros versos citados, sáficos, destaca-se a mudança da rima, para “i” e “am” no primeiro verso e “itmo” no seguinte, expressando mudança na musicalidade. Essa música em “i” e “o” prossegue no verso que termina em “labirinto”, verso heroico com pauta acentual em 4, 6, 10, seguido por dois versos com musicalidade em “i” e “a”, retornando ao que aconteceu no segundo verso. O verso “caminho que retorna ao limo, à fina” é composto por um pé jambo inicial, seguido por um peônio quarto, onde se veem três breves e uma longa final que só retornam à tonicidade no verbo “retorna”, onde também se retoma o pé jambo perdido no citado peônio: belíssima adequação de significado e significante. O verso seguinte “limalha do que é findo e ainda respira” traz à tona, do mesmo modo, a questão do significado e do significante, pois para considerá-lo decassílabo, é preciso ler “que é” como “queé” (sinérese) com uma única sílaba e “findo e ainda” como tendo apenas 3 sílabas poéticas, dividindo como “fin-doeain-da”, como feito na primeira aparição de verso quase igual a este,

lá na primeira estrofe: tendo, inclusive, o mesmo jogo entre significado e significante, indicando na pronúncia a própria continuidade do “fíndo” que ainda vive e respira. Diferentemente da primeira ocorrência, quando o verso era “fina do que é fíndo e ainda respira”, quando a separação das sílabas ficava marcada como “que-é-fin-doeain-da”, acredita-se que aqui a a pronúncia deve ser unida, formando uma sinérese, para respeitar o decassílabo, lendo-se: “queé-fin-doeain-da”.

Os dois versos que se seguem são especiais, pois levam a rima até o seu ponto culminante, com uma centralização total no “i” que já vinha se exibindo como o som predominante da estrofe. Em “para depois, o mesmo, erguer-se a ti, / ao que serás, porque estás vivo aqui” completam-se os versos anteriores, quando se explicava a continuidade da respiração mesmo após o findar. O enigma do tempo se revela de modo mais pungente, mais palpável, pois ao respirar, após o fim, o mesmo ergue-se para aquilo que será, “porque estás vivo aqui”. “Aqui”, onde? Ora, acredita-se que no “tempo além do tempo”, no lugar que, segundo o verso que fecha essa estrofe é o “agora e sempre, antes e após de tudo.”

A sonoridade clara da rima em “i” encontra o seu final escuro com o “tudo” do último verso da estrofe, som grave do “u” e “o” unido a duas dentais. É uma volta sonora ao princípio do poema, onde se falava das escuras raízes, como a indicar um complemento do escuro incognoscível de onde “surge” a vida humana (e de onde surge o poema) para o desaguar desse outro escuro enigmático que é a morte: o escuro do início é o mesmo do fim. Os dois primeiros decassílabos, cuja rima vem assinalada em “i” puro (“ti” e “aqui”), são versos heroicos e agudos; já o último verso do parágrafo, aquele onde a sonoridade termina de modo grave com a palavra “tudo”, quebrando a sequência de rimas, também não apresenta nenhuma letra “i”, além de apresentar mudança no pé, que é sáfico, com acentuação nas sílabas 4, 8 e 10, sendo um verso grave.

Através do estudo vocabular é possível destacar o predomínio de palavras relacionadas ao tempo e ao espaço: como “onde”, que aparece 4 vezes; “fim”, que aparece 2 vezes; sem contar “ainda”, “depois”, “aqui, agora e sempre” que aparecem uma vez, mas colaboram com o sentido geral da estrofe, sobretudo esse trio final, um exemplo indubitável de palavra-puxa-palavra. O referido sentido geral é dado pelo fluir, pelo ritmo e pelo movimento alquímico que retorna ao limo, voltando ao escuro, como dito acima. O limo e o escuro que, por sinal, também podem ser símbolos da morte, e, sobretudo, do enigma. Curioso, ademais, é o tempo verbal no futuro da expressão “o que serás”, clara indicação da permanência extra-temporal do tempo além do tempo, pois esse “serás” está relacionado, até mesmo pela forma *enjambement* dos versos, com o “antes e após de tudo” misterioso e inefável.

A palavra “tudo” também se destaca, pois aparece no início, no meio e no fim da estrofe. Ela guarda um sentido generalista, sendo possível sentir certo “desconsolo” diante das coisas, como quem diz que “tudo é vaidade”, evocando o Eclesiastes. Mas, diz o poeta, “tudo é apenas isso”, “onde o princípio / de tudo está no fim” (como a palavra “princípio”, que está posicionada no final do verso), até ser possível adentrar naquele “lugar” e naquele “tempo”, visão do agora e do sempre, “antes e após de tudo”.

É possível evocar aqui a penúltima obra publicada por Junqueira, o livro *O outro lado*, pois há nele uma pungente proximidade com o enigma da permanência. Esse livro, cheio de interrogações sobre a morte, tem uma certa singeleza maior do que os anteriores, talvez devido à velhice e à proximidade intuída para com o término da vida. Há em *O Outro lado*, assim, uma abertura mais franca para com a possibilidade do perdurar, bastando ler os versos a seguir para vislumbrar esse segredo, onde o autor questiona, em versos, o sentido da imortalidade:

Que é a luz que nos acorda  
quando a morte, em dada hora,  
bate à porta e chega à borda

do ser que vai embora,  
mas crê que não vai de todo,  
pois do invólucro que fora

algo fica em meio ao lodo  
que lhe veste o corpo morto  
com a púrpura do engodo?

[...]

Será talvez a mais rara  
das obras que publicaste  
ou da crítica a mais cara?

Será isso, já pensaste,  
a herança em que se resume  
o que aos mais amigos deixaste?

Esquece. Sente o perfume  
de algo que se fez distante:  
alguém que já foste, o gume

de teu olhar relutante  
quando viste, no ermo cais,  
que o tempo que segue adiante

é o mesmo que volta atrás  
e embaralha a realidade,  
e a desmantela, e a refaz.

É isto a imortalidade:

esse eterno e estranho rio  
que corre em ti e te invade.

E o mais é só o pavio  
de um lívido círio que arde  
no insuportável vazio

que enche toda a tua tarde. (JUNQUEIRA, 2007, p. 77)

Como a obra poética de Junqueira atesta, há sempre um lado oculto por trás das coisas mais simples, o que funciona como uma espécie de *matrioska* infinita, isto é, como uma boneca tradicional da Rússia, onde sempre se esconde uma menor por dentro da outra, a guardar a possibilidade do espanto e da surpresa. Além disso, no último livro de poemas publicado por Junqueira, *Essa música*, há um dístico muito significativo que encerra o poema “Litania breve” em homenagem póstuma ao seu falecido amigo Luiz Paulo Horta: “Então da vida foste embora? / Não: ela em ti começa agora.” (JUNQUEIRA, 2014a, p. 51). Seria possível viver além da morte? Mistério.

É nesse sentido misterioso, intuído nos versos junqueirianos, que se pode aproximar do tempo além do tempo, este que é muito mais do que o tempo cronológico, pois é também um “lugar”. As referências de lugar, assim como as de tempo, não devem ser entendidas na escala comum das coisas, pois esses ambientes e temporalidades do “tempo além do tempo”, que poder-se-ia complementar com uma espécie de “espaço além do espaço”, não pertencem às referências de tempo e espaço vulgares, mas estão além, no mundo do enigma. É esse enigma que Junqueira não esclarece: se é que existe de fato. É um arcano, um mistério que permanece assim, pois o Junqueira agnóstico não consegue penetrar em nenhum lugar metafísico bem definido, como seria, por exemplo, o “castelo interior” da alegoria religiosa de Santa Teresa d’Ávila, permanecendo o poeta no terreno do nebuloso, na melancolia existencial dos sem resposta absoluta, dos sem morada metafísica (D’ÁVILA, 2014, p. 27).

Finalmente, voltando ao poema, Junqueira termina a primeira das três meditações com o dístico: “Deixa tombar teu corpo e te acostuma, / húmus, à terra — útero e sepulcro”. Esses versos que têm uma relação inequívoca com os dois primeiros da meditação, trazendo no próprio significado a ideia de retorno, de volta à terra, pois ela é útero e sepulcro, início e fim, imagem de uma terra-mãe do nascimento e da morte, como se falou no parágrafo anterior.

O fenomenólogo e historiador das religiões Mircea Eliade ensina que a relação entre o feminino e a Terra é milenar, apresentando morfologias diversas através das eras históricas. Apesar disso, existem certas características fundamentais nesse tipo de relação, algumas delas que são bem evidentes até mesmo no poema de Junqueira. Observe:

De todas as crenças de que falamos até aqui, ressalta que a Terra é mãe, quer dizer, que gera formas vivas arrancando-as da sua própria substância. Em primeiro lugar, a Terra é “viva” porque é fértil. Tudo o que sai da terra é dotado de vida e tudo o que volta para a Terra é de novo provido de vida. O binômio homo-humus não deve ser compreendido no sentido de que o homem seria terra porque é mortal, mas neste outro: se o homem pode ser um ente vivo é porque vem da Terra, é porque nasceu da Terra-Mater e volta para ela. [...] Aquilo a que nós chamamos vida e morte são apenas dois momentos diferentes do destino total da Terra-Mãe: a vida nada mais é que um separar-se das entranhas da Terra, a morte reduz-se a um regresso à “própria Terra”. (ELIADE, 2016, p. 205)

Essa citação de Eliade fundamenta muitas coisas importantes que se defendem aqui. A primeira delas é a ligação da meditação junqueira com um tema universal que aparece recorrentemente nos mitos e pensamentos de diversas civilizações, que é o da *Terra Mater*. Outra observação possível é dizer que a própria temática do *homo-humus* aparece na poesia junqueira, sobretudo, na meditação sobre o duplo estatuto da existência, que surge e desaparece, permanecendo o enigma, ao menos em Junqueira, de possibilidade ou não de continuidade pós-existencial da vida ou do que quer que seja. Também fica evidente, nos versos da meditação, que existe uma relação da vida individual com a da *Terra-Mater*, principalmente na passagem que reflete sobre o lugar de onde se vem e sobre o lugar para onde se vai, cabendo ao humano apenas o acostumar-se com essa condição inexorável.

A junção da vida e da morte no destino unificador da *Terra Mater* de que fala Eliade, união do claro e do escuro, síntese de opostos, também aparece na sonoridade do dístico final, onde predomina, no primeiro verso, uma sonoridade em “a”, cuja rima final, todavia, expressa a passagem para o predomínio de sons mais graves, como o “u” tônico de “acostuma”. O último verso, assim, é “escuro”, com predomínio de “u” e grande presença do “o”. Para simplificar esse raciocínio, basta dizer que a vogal “u” e “e” aparecem 4 vezes; a vogal “o” e “a”, duas vezes; o “i” não aparece. O “u” aparece em posições-chave: dominando a palavra “húmus”, primeira do verso, tendo uma pronúncia forte e contrastante com a “terra” que vem logo a seguir.

A maioria das pronúncias das letras “e” que aparecem nesse dístico tem sonoridade mediana, por assim dizer, pois não há possibilidade, na maioria das pronúncias do português, de pronunciá-lo de modo aberto, ao menos na forma como a letra aparece nesses versos. Exceto em “terra”, as outras aparições do “e” são discretas e átonas, o que já conduz a uma leitura das vogais “e” presentes no dístico como tendo um valor médio: “a vogal [ê], intermédia entre o [é] e o [i], é mais neutra, discreta, não oferecendo expressividade marcante” (MARTINS, 2012, p. 52).

Essa sonoridade intermediária do “e”, apesar de aparecer em segundo plano, sendo dominada pelo “u”, deixa o significado dos versos finais pairar de modo mais misterioso, pois abre a possibilidade da luz penetrar na escuridão, da respiração continuar mesmo após a morte, como canta o quase numinoso quarto verso do poema: “fina do que é findo e ainda respira”. Tendo um som intermediário, neutro, o “e” expressa a dúvida, o caminho do meio, a busca do equilíbrio em meio a energias tão poderosas como a do som estridente e a do som grave, da luz e da escuridão. O “e” veste assim a túnica do mistério, pois, como monge enigmático, não mostra todo o seu rosto, não mostra todo o seu significado, mas é penumbra, é evocação muito mais do que resposta e evidência: nem tão estridente quanto o “i”, nem tão grave quanto o “u”.

Deixar o corpo tombar sobre a terra: existe aí uma espécie de abertura para o misterioso, para o transcendental, abertura que nunca é totalmente esclarecida, espécie de catábase que nunca é completamente realizada: Junqueira sempre indica o caminho, a passagem, mas nunca garante a existência dela, nunca a afirma sem dubiedade. Deixar tombar o corpo sobre a terra: na primeira estrofe, é possível ouvir a “voz escura das raízes”, possibilitando a audição da “limalha fina do que é findo e ainda respira”; na última, há a indicação de que o tombar é um convite à convivência com a *Terra Mater*: “e te acostuma, húmus, à terra — túmulo e sepulcro”.

Há, além do mais, uma união, uma superação, dos termos comuns da vida e da morte: ao unir “o que é findo e ainda respira” e mostrar que a terra é tanto “útero” quanto “sepulcro” — o que ecoa vagamente o relato evangélico sobre Cristo em seu sepulcro e subsequente ressurreição — Junqueira exhibe a união dos opostos formando algo novo, um terceiro elemento, algo que vai além da lógica clássica e sua lei do terceiro excluído, e talvez se mostre aqui o verdadeiro sentido das três meditações: pois o número três abre o campo do possível para o além da simples contradição. É nesse terreno do três que se funda a geografia do mito, onde o palco do pantempo se descortina, desse tempo além do tempo de que também fala Arnaldo Saraiva (SARAIVA, 2007, p. 11-18). É nessa possibilidade do permanecer, dessa religiosidade sem religião, que se desenvolve a poética de Junqueira, às vezes mais descrente, às vezes mais esperançosa, mas sempre enigmática, apontando para as efígies e esfinges misteriosas do mundo: algo que lembra bastante a poesia pessoana e eliotiana: hermética, neoclássica, cristalina e mítica — pseudo-opostos que se transcendem ao parecerem se excluir. Não custa lembrar que o próprio Junqueira defende a ambiguidade sêmica, confessando-o ao comentar a poesia de Renato Rezende (1998).

Um estudo vocabular geral da primeira meditação não pode deixar de destacar as palavras que mais aparecem no poema: “é”, “dor”, “onde”, “tempo”, “tudo”, “vivo”, “ainda”, “corpo”, “fim”, etc. Essa seleção não busca ser uma análise exaustiva, por assim dizer, das palavras que aparecem no texto, mas quer exibir aquelas que são mais significativas e que representam mais fielmente o simbolismo de Junqueira. A grande questão, porém, não é perceber apenas as repetições, mas as matrizes e geratrizes que se formam, as associações semânticas, privilegiando os vocábulos, as frases, os períodos, as rimas, do autor, percorrendo a arquitetura por detrás das realizações de Junqueira. Percebe-se, assim, que o uso de expressões como as acima, além de outras como “morte”, “fundo”, “princípio”, “agora”, “aqui”, “sempre”, “antes”, “após”, “vazio” guardam forte proximidade e associação semântica, sobretudo quando se analisa o seu parentesco através do procedimento de palavra-puxa-palavra, pois todas são gestadas pela ideia de enigma e seus desdobramentos em tempo além do tempo e/ou morte. De fato, a ocorrência dessas palavras raramente assume um sentido “normal” do termo, estando elas sempre referidas a um fundo enigmático que espreita cada verso junqueiriano. Na análise, viu-se como os versos dialogam incessantemente com algo mais, com um além intuído e às vezes explicitamente referidos pelo autor: Junqueira está sempre em diálogo com o enigma.

É inequívoco, como se percebe nas análises de Garcia que, ao longo do tempo, os autores, muitas vezes, aproximam-se de certos temas que os marcam, que se solidificam como se fossem “cristais” literários, tornando-se características “palpáveis” e “transparentes” de sua produção. E é isso que ocorre com o enigma nessa obra de Junqueira, bem como nas demais obras de sua produção: um todo poético cada vez mais claro e “tátil”.

Nessa primeira meditação, como dito no início da análise, se destaca o movimento heraclitiano e os 4 elementos empedoclianios. Esses temas, porém, segundo a análise que se praticou aqui, são todos pertencentes à matriz simbólica do enigma, que se desdobra, por exemplo, no tema da morte ou no tema do tempo além do tempo, ou “pantempo”: o tempo da tradição que, segundo T. S. Eliot, permite ao escritor se tornar mais consciente de sua própria vivência, pois só através desse “sentido histórico, que é o sentido tanto do atemporal quanto do temporal e do atemporal reunidos” é que o escritor consegue aprofundar-se em suas realizações e até na compreensão do passado, além de produzir uma arte digna de permanência, pois sabe conviver e dialogar com os poetas mortos e os realmente vivos (ELIOT, 1989, p. 38-41).

Pode-se acrescentar, ademais, que os quatro elementos empedoclianios ajudam a observar melhor o “plano do pensamento” que parece existir em Junqueira, a complementar

os outros dois planos de uma obra literária: o linguístico e o mental. Assim, segundo Garcia, enquanto o plano linguístico se constitui pelas palavras usadas e pelo seu emprego gramatical, e o plano mental expressa o estado de espírito do autor (ao menos aquele presente em determinada obra), o plano do pensamento seria onde Junqueira tenta meditar e expressar poeticamente as suas convicções e dúvidas filosóficas. Esse último plano é muito claro nessa obra, sendo uma das características mais essenciais e singulares da mesma (GARCIA, 1996, p. 335).

Contudo, para encerrar a análise da primeira meditação, e iniciar a análise das demais meditações, é proveitoso citar as palavras de Per Johns sobre as “Três meditações na corda lírica”, o crítico que sagazmente atribui a Junqueira a qualidade de um “orgulhoso silêncio de esfinge” — essa manifestada, por exemplo, no próprio mistério inenarrável do tempo além do tempo em sua poética. É da seguinte forma que as palavras de Johns assinalam corretamente as principais virtudes da obra:

Três meditações na corda lírica (1977) é uma dolorosa elegia em que a morte, tornada tempo, dói mais fundo do que ao “nível do martírio”, naquela zona da memória, tanto mais viva — “solstício do suplício” — quanto mais distanciada no tempo. O longo poema (a rigor, longo e breve a um só tempo; longo no amplo respiro e breve por ser uma sucessão de fragmentos que se entrelaçam) insere-se na tradição do grande rio lírico que reconhece os apelos do mesmo e do simples, do tempo e do tempo além do tempo, nas imediações de Heráclito, Camões, Verlaine, Rilke e Eliot, na raiz de uma tradição que se renova permanentemente, sem inúteis revoluções espásticas. (JOHNS, 1999, p. 320)

Levando em conta essas palavras, é possível observar que há realmente um elo de continuidade entre as “Três meditações na corda lírica”. Essa continuação, porém, deve ser matizada e distinguida em suas singularidades. Sabendo que o objeto principal de estudo dessa dissertação é a primeira meditação na corda lírica, e que a partir desse texto se busca um aprofundamento maior na matriz semântica do enigma na obra junqueiriana, não se pode ignorar que para um entendimento mais completo da primeira meditação e da própria poesia de Ivan Junqueira, deve-se atentar para as outras meditações. A análise delas será mais voltada para o processo de associação semântica e de palavra-puxa-palavra, sem adentrar nos detalhes específicos de versificação e métrica. A intenção, a partir de agora, é a de pontuar cada vez mais como se formam as matrizes semânticas presentes na obra junqueiriana.

## 2.4 Análise da segunda e da terceira meditação na corda lírica

Eis a segunda meditação:

2

*Geh in der Verwandlung aus und ein.*  
R. M. Rilke, Sonette an Orpheus, XXIX, 6

2.1

Tudo se move e muda nesta esfera,  
onde amor aglutina e ódio esfacela.  
Tudo se move aqui, nada revela  
traço ou vestígio de paisagem velha,  
pois o que vem da terra e a ela desce  
não cumpre seu destino alheio à guerra,  
ao desafio tácito das pedras,  
imóveis no disfarce de sua pele,  
mas que lentas caminham dentro delas.

O que é mudança e movimento medra  
no caos originário, sob os restos  
de ignorados répteis, entre as vértebras  
de aves e peixes sem regresso, medra  
na gestação das coisas mais recessas,  
dentro do fogo principal, nas células  
que o tempo fecundou antes dos séculos.

E nada o explica nem reduz a metro,  
a grau de ângulo, a lugar geométrico,  
porquanto o ser, quando medido, é légua  
ou polegada que ninguém percebe,  
padrão avesso a esquadro e régua, verbo  
somente conjugado no pretérito  
de um tempo já sem voz, leque de ecos  
secretos, esqueletos e objetos,  
hieróglifo amuleto sortilégio  
e bichos de caverna

pedra pedra

(gazela e touro, na parede impressos,  
em pedra se convertem, quase eternos).

O que se move e transfigura é réplica  
a toda forma de armistício ou trégua,  
a quanta fôrma que o pretenda nela,  
no calabouço de seu gesso déspota,  
como impassível molde ou cópia serva  
onde a matéria se aviltasse, feudo,  
e assim, submissa, fosse apenas sede,  
não de si própria, sim de sua inércia.  
Mas o que muda, por mover-se, altera  
seu todo e subterrâneo aspecto, inverte

as leis de sua mecânica celeste,  
 abjuro o céu, implora o inferno, inferna  
 o ser trancado em si, gêmeo infiel,  
 e nem concebe aqui, sobre esta esfera,  
 pendidas mãos que não se façam gesto  
 ou espalmado pássaro de fé:  
 antes e apenas se obstina, flecha,  
 em ser a essência mesma desse gesto,  
 sua vertigem de ascensão e queda,  
 par que o pássaro em seu voo o leve  
 e no alto espaço o espalme mais depressa.

O que se move e muda nesta esfera  
 a tudo aspira, mas a nada espera  
 senão ser o inimigo do que é,  
 e porque o é, sendo-lhe o veto, repta  
 essa ambição de perdurar no espectro  
 que o ser faz e refaz porque se quer  
 enquanto mais imóvel, mais eterno.

## 2.2

Raiz de fogo e água e ar e terra,  
 já não te reconheces nesta esfera  
 onde amor aglutina e ódio esfacela,  
 já não te sabes quem, nem se o que eras  
 foi mesmo tu, ou só fluida promessa  
 de um tu que em ti, além, ainda te espera.

Úmida e cega é a dança de teu sexo,  
 monólogo de sangue, espasmo e tédio  
 que macho e fêmea em pânico interpretam  
 como atores de um ato tão diverso  
 quão sempre o mesmo, pelo avesso: verso  
 e reverso da lúbrica moeda  
 com que se tira a sorte/azar da espécie.  
 E nessa dança em que teus pés sequer  
 o solo roçam, palma e caule aéreos,  
 nessa espiral tecida à luz da treva  
 que te sepulta em solidão e amplexo,  
 nessa cadência, enfim, que é teu alegre,  
 um pouco de ti mesmo a outro cedas,  
 um pouco de teu ser que aí se perde  
 entre os escombros do que é gozo e esperma  
 e é quase nada e se desmancha e ofega,  
 suor e febre, pó de posse/entrega.

Vai, e esquece a lei do que é perpétuo,  
 pois o que dura apenas permanece  
 enquanto o movimento se conserva  
 ou se transmuda o espírito em matéria:  
 a condição do ser é não ser término,  
 mas só início de outro ser que o nega.

Agora dorme em paz com tua guerra  
 e renuncia para sempre ao credo  
 que te faz crer imóvel luz eterna (JUNQUEIRA, 1999, p. 81-84)

A primeira coisa que se percebe, na leitura dessa meditação, é que a mesma não apenas é a segunda, o que já a relaciona ao número 2, mas que ela também vem dividida em duas partes: a parte 2.1 e a parte 2.2. Além desses indícios iniciais de jogo com a dualidade, vê-se que ela também expressa a dupla polaridade em alguns termos antinômicos, como “sorte/azar” e “posse/entrega”, indicando recorrentemente uma simbologia do número dois. De fato, essa meditação é dual e está entregue à reflexão do enigma da mudança, fazendo isso, primeiramente, através da sua própria variação e polaridade. Nem tudo, porém, é duplo, e existe sempre a possibilidade de se pensar no além, naquilo que não se reduz a metro.

A epígrafe de ambas as partes da meditação vem de Rilke, d’*Os sonetos a Orfeu*, cujo verso citado expressa a ideia de transformação. De fato, há a predominância do tema da transformação, da mudança, do devir, remetendo ao pensamento heraclítico. Todavia, como já se deixou em suspenso, nem tudo é apenas mudança: a reflexão sobre o “ser” está presente, principalmente onde se medita sobre a mudança e sobre o que é mais fundamental nela e para além dela. O verbo “ser”, aliás, é a palavra mais frequente na segunda meditação, aparecendo 9 vezes, marcando o tom filosófico-meditativo do escrito. Em paralelo a esse “ser” que surge algumas vezes como irreduzível, apresenta-se e reapresenta-se intensamente a ideia de mudança, onde a palavra “move”, que aparece 4 vezes, “muda”, que aparece 3 vezes, “movimento”, que aparece 2 vezes, “mover-se” e “mudança”, que aparecem 1 vez, são claras manifestações da transformação ininterrupta: palavra puxando palavra, e, às vezes, verbo puxando verbo, na conformação da ideia de devir.

No início da segunda meditação, há uma estrofe fundamental para se entender como se apresenta essa dinâmica entre “ser” e “movimento”.

Raiz de fogo e água e ar e terra,  
já não te reconheces nesta esfera  
onde amor aglutina e ódio esfacela,  
já não te sabes quem, nem se o que eras  
foi mesmo tu, ou só fluida promessa  
de um tu que em ti, além, ainda te espera.

Essa estrofe ilustra perfeitamente que a “guerra” (para utilizar a palavra que aparece 2 vezes na meditação) é constante, mas que sempre há uma brecha aberta para o “além”. Essa “esfera” onde se dá o “amor” e o “ódio”, referências à dualidade e ao pensamento de Empédocles, onde os 4 elementos da natureza se relacionam através dessa dupla potência amorosa e odiosa, não permite imaginar que tudo está resolvido, ou que é possível obter uma resposta absoluta para a vida. Aliás, os 4 elementos estão presentes de modo bem marcante,

principalmente a terra, que aparece 3 vezes nas referências à “pedra”, e o fogo, que aparece 2 vezes (sem contar a aparição como “inferna” e “inferno”). A água aparece de modo mais relevante na parte 2.2, onde a umidade sexual ilustra a dança entre macho e fêmea, entre os opostos que se complementam e entregam/possuem. E mesmo que no atrito entre fogo e pedra se dê o movimento, pode-se enxergar, por outro lado, no “caos originário” e no “fogo principal” a guarda do enigma das origens, daquilo que não está entregue ao devir, lá onde nascem as células fecundadas antes dos séculos. Essa ideia de “caos originário” é interessante, acima de tudo, por deixar em aberto a possibilidade desse “além” do movimento ser algo pouco “pessoal”, no sentido de não ter nada parecido com a divindade tradicional cristã. A tal brecha para o “além” não é preenchida com um “Deus”, mas com o “caos”, algo indefinível por sua própria natureza caótica e inefável.

O que é mudança e movimento medra  
no caos originário, sob os restos  
de ignorados répteis, entre as vértebras  
de aves e peixes sem regresso, medra  
na gestação das coisas mais recessas,  
dentro do fogo principal, nas células  
que o tempo fecundou antes dos séculos.

A parte 2.2, porém, começa com a reflexão de que se tudo está entregue a esse total movimento, talvez a própria vida seja mera ilusão, pois não é possível sequer se reconhecer, sequer saber o que ou quem se é em definitivo: “já não te sabes quem, nem se o que eras / foi mesmo tu, ou só fluida promessa / de um tu que em ti, além, ainda te espera”.

Essa dúvida absoluta se expressa através de muitos não (há 6 vezes a palavra “não” nessa segunda meditação), a saber: Junqueira nega a possibilidade de alienar-se da guerra que se trava com o movimento; nega as “fôrmas” paralisantes; nega a possibilidade das mãos pendidas não formarem gesto; nega o reconhecimento de se estar aqui e agora nessa esfera da realidade; nega a própria noção de identidade; negando, por último, o término e o finalizar-se do ser. O nada, outra expressão de matiz negativo, aparece 4 vezes, mostrando como o jogo entre sim e não, tudo e nada, vai e vem, é um dos aspectos mais fundamentais dessa meditação. É bem visível, assim, a forma como o início da meditação, “Tudo se move e muda nesta esfera”, retorna em “O que se move e muda nesta esfera” da última estrofe, repetindo um processo semelhante ao que foi visto na primeira meditação: palavra-puxa-palavra, o início puxa o fim, e tudo se conforma aqui, de um modo ou de outro, ao redor da ideia de movimento. Este que se entrega, em alguns versos, ao enigma caótico, ao mistério sem solução.

A próxima meditação, por outro lado, vai apresentar certas singularidades. Eis a terceira meditação:

3

Je te salue, vieil océan!  
Lautréamont, Les Chants de Maldoror, I

O mar e sua orla solitária.

Aí estás, memória e clave amarga  
(o tempo ainda é música, é tocata  
que se ouve ainda nos teclados d'água).  
Aí estás, e estás além, nos rastros  
De turvas tempestades e presságios,  
nas órbitas de oceanos afogados,  
Nas ondas que se entornam devagar  
dentro de ti, canção de recordar...

O que se foi, e agora o mar resgata  
na concha entreaberta de suas praias,  
se é que o foi, não era o que pensavas,  
Mas só tumulto e escárnio, fria máscara  
De escamas e despojos, altos mastros  
estilhaçados, pragas em pedaços,  
algas e esponjas, álgida mortalha  
de velas onde a voz do vento jaz  
sob os ossos do sol e o sal das vagas.

O que se foi nem mesmo o mar apaga  
porque o habita e insufla suas águas  
Contra o marasmo das marés que baixam  
e sobem, mas ao ermo cais não trazem  
senão mensagens mortas, astrolábios,  
constelações de bocas devoradas,  
esfera armilar, bússolas sem braço,  
neblina, solidão — o itinerário  
dessa viagem que jamais se acaba,  
pois âncora não há que suas garras  
possam rasgar as guelras da enseada,  
tão funda quanto rasa, tal a casca  
de um fruto cuja polpa fosse o nada.

O que se foi, tentáculo e borrasca,  
é o próprio mar, a espuma de seu hálito,  
a quilha de seus gládios e cristais,  
a cal do caracol onde se faz  
presente o teu passado, o nó que amarra  
antes e após, o cais e a dor de outrora  
futuros na salsugem deste agora.

Aí estás, memória e clave amarga  
(o mar ainda é música, é tocata)  
— a sós com tudo e nada, a recordar  
o tempo das canções

e do naufrágio. (JUNQUEIRA, 1999, p. 85-86)

Percebe-se logo na primeira leitura dessa meditação que as imagens dominantes são marítimas. A palavra “mar” aparece 5 vezes, a palavra “cais”, 2 vezes, a palavra “afogados”, “algas”, “borrasca”, “enseada”, “espuma”, “guelras”, “marés”, aparecem 1 vez, todas pintando a imagem de um ambiente marinho. A meditação continua pautada pela mudança, “(o tempo ainda é música, é tocata / que se ouve ainda nos teclados d’água)”, mas agora realizada em contato com a música, esta que, como se sabe, mantém uma abertura possível para o lado enigmático do mundo, e até mesmo para com o sagrado. A imagística musical da primeira meditação retorna em meio a esse mar poético, por entre as ondas e as vagas da meditação derradeira. A palavra “música” e “tocata”, deve-se destacar, aparecem 2 vezes nessa meditação, formando com “canções” inequívoca associação semântica.

De fato, o mar e a música se complementam e encontram nessa meditação. É significativa, nesse sentido, a presença do “caracol”, palavra que surge uma única vez em “a cal do caracol onde se faz / presente o teu passado, o nó que amarra / antes e após, o cais e a dor de outrora / futuros na salsugem deste agora”, marcando evidentemente a imagem da memória: é bem conhecida a ideia de que ao se encostar os ouvidos a um caracol, torna-se possível ouvir o mar, mesmo ele estando distante. O caracol funciona, assim, como símbolo da memória, da recordação do que passou e ainda persiste.

Há nessa meditação, verdadeiramente, um longo pensar sobre o retorno, sobre o que perdura e o que vai embora. Na “canção” das ondas, no que se perde em meio ao “naufrágio” marinho, sempre fica alguma coisa, um estilhaço da vida que se perdeu, um fragmento de esperança, em meio a desolação dos restos de “astrolábios” e “altos mastros estilhaçados”: “o que se foi nem mesmo o mar apaga”. Aquilo que o mar não apaga, que o movimento não pode alterar, é o grande mistério, a porta enigmática que Junqueira nunca abre. As associações semânticas são muito claras, há referências ao mar e às águas por todos os lados, sendo quase possível ouvir as ondas batendo em cada símbolo que vem à superfície.

Através das belíssimas imagens, o poeta retorna, no final da meditação, ao início da mesma, repetindo, pela terceira vez, o procedimento de referir-se no fim, ao início, como na primeira e na segunda meditação. É como se tudo, nesse instante, se concentra-se em um núcleo singularíssimo: como se o verso final e o ponto final se transformassem em uma coisa só. Assim, a sós com tudo e nada, é possível saudar o velho oceano, como faz Lautréamont, autor da epígrafe. E se se escolhe terminar a análise do poema lembrando a epígrafe inicial, é para evocar o próprio Junqueira, poeta que nunca termina, mas sempre está no seu começo, ou melhor, no recomeço de tudo, nas dobras dessa esfera onde tudo vai e vem, sem nunca descansar, sem nunca deter o naufrágio.

Aí estás, memória e clave amarga  
 (o mar ainda é música, é tocata)  
 — a sós com tudo e nada, a recordar  
 o tempo das canções  
 e do naufrágio.

Nessas meditações, fica claro que o enigma se manifesta às vezes de modo sorrateiro, às vezes de modo claro e evidente. Na guerra com o movimento, na reflexão sobre o ser que se mantém, na identidade que se dissolve, o poeta especula, em idas e vindas, sobre a permanência e a impermanência. Em meio ao mar, na enseada cujas guelras nenhuma âncora rasga, Junqueira medita sobre a música enigmática cuja corda lírica nunca é completamente entendida, por mais que se ouça. É sempre retorno, eterno retorno do que já foi e do que nunca houve.

Esse aspecto paradoxal vai aparecer em muitas outras obras de Junqueira, ora como negação, ora como afirmação, ora como uma imersão total em dúvidas e incertezas. Quando se observar mais atentamente os outros escritos do autor, isso ficará ainda mais claro, conformando cada vez mais plenamente a matriz semântica presente em seus escritos.

## 2.5 Área semântica do enigma: a morte e o tempo em Ivan Junqueira

Para entender a poética de Junqueira e as suas áreas semânticas fundamentais, não basta apenas indicar os livros do autor, como se fez em capítulo inicial, e analisar um poema, como feito no capítulo anterior. Assim, após apresentar os três aspectos literários do trabalho de Junqueira e a metodologia que se persegue nesse escrito, além de ter, a partir disso, analisado as “Três meditações na corda lírica”, é preciso agora destacar aquilo que se apresenta mais essencialmente na produção do autor carioca. Ao fazê-lo, se aprofundará ainda mais a compreensão do enigma em Junqueira, evidenciando a latência do tempo e da morte nessa área semântica, justificando, assim, os fundamentos da leitura quem vem sendo feita.

Com efeito, enigma, tempo e morte merecem exame acurado, pensando aqui a poética junqueiriana de uma perspectiva mais global, após ter feito a análise do poema específico. Deve-se atentar, desta forma, para o modo como os temas fundamentais dessa pesquisa se apresentam na obra poética do autor, seja no particular, seja no geral. Em consonância com

essa evidenciação das áreas semânticas, serão apresentados alguns aspectos essenciais da poesia pensamento ou pensamento poesia de Ivan Junqueira.

Seguindo a perspectiva de Othon Moacyr Garcia, quando ele se põe a analisar um grande conjunto de textos, como a obra completa de Gonçalves Dias, não se pode deixar de fazer uma análise mais contextual e abarcadora das obras de Ivan Junqueira (GARCIA, 1996, p. 71). Assim, iniciando a análise mais detida das obras poéticas, pode-se destacar o papel da morte presente no seu primeiro livro. Em *Os mortos*, sua iniciação na arte poética, Junqueira já revela um talento especial para a urdidura dos versos e exhibe sem tergiversar a sua obsessão temática. Os poemas, que foram escritos ao longo de oito anos, de 1956 até 1964, têm nas áreas semânticas fundamentais que são estudadas aqui o seu fundamento.

Os mortos sentam-se à mesa  
mas sem tocar na comida;  
ora fartos, já não comem  
senão côdeas de infinito (JUNQUEIRA, 1999, p. 25)

Os versos iniciais da sua carreira poética já mostram o pendor de sua pena: ao evocar os mortos sentados à mesa, em reunião sombria, indica a condição dos mesmos, alimentados pelo infinito. Morte e enigma diante do leitor, em uma “intriga metafísica”, segundo expressão do próprio autor, já revelam as intenções de sua criação: os mortos não estão mortos, eles o habitam:

Sim, ei-los meus inquilinos,  
os mortos, tão coisa viva  
que a morte já não os cinge  
deixa-os fluir, linfa, comigo (JUNQUEIRA, 1999, p. 29)

Vocábulos como “morte”, “mortos”, “noite”, “sonho”, que aparecem em vários momentos da obra, seguindo o processo de palavra-puxa-palavra, aglutinam-se alquimicamente formando a substância da matriz semântica do enigma, seja através dos mortos que ainda se movem e comunicam, seja através das imagens lúgubres de “tristeza”, ou até do “anjo que contempla / os destroços da criança que fui”, ser mítico habitante desse mundo enigmático (*Ibidem*, p. 36). As cores também tem um papel sutil, dando uma qualidade especial para as coisas, tornando-as mais do que são, ou, ao menos, indicando que podem ser algo mais. Exemplos disso podem ser “A flor amarela”, ou o céu azul de “Madrigal”, céu misterioso que não responde as dúvidas do poeta.

Essa ideia dos mortos que o perseguem, que vivem nele, continuará presente em muitos momentos de sua escrita. É possível observar isso, por exemplo, em *A Sagração dos Ossos*, onde versos muito próximos dos anteriores, dizem:

Não pude enterrar meus mortos.  
Sequer aos lábios estóicos  
lhes fiz chegar uma hóstia  
que os curasse dos remorsos.

Quero esquecê-los. Não posso:  
andam sempre à minha roda,  
sussurram, gemem, imploram  
e erguem-se às bordas da aurora

em busca de quem os chore  
ou de algo que lhes transforme  
o lodo com que se cobrem  
em ravina luminosa. (JUNQUEIRA, 1999, p. 209)

Os mortos de Junqueira não podem ser enterrados, não terminam nem desaparecem. Há uma continuidade enigmática de suas vidas. Esses dois poemas, “Os mortos” e “O enterro dos mortos” tem, no mínimo, 30 anos de diferença entre suas datas de publicação. A temática, porém, mantém-se muito próxima, flutuando ao redor do ponto de atração orbital: o enigma da morte e do tempo. No meio do caminho e depois, Junqueira continuará devoto desse momento de término e, talvez, de possibilidade de continuidade em tempo além do tempo, algo perceptível através das associações semânticas que o autor faz.

O enigmático “O cofre” de *Opus descontínuo*, obra escrita após as *Três meditações na corda lírica*, é o emblema desse mundo sibilino inacessível mas pressentido. Ele pode ser referido à conhecida agonia sentida por Ivan Junqueira em não conseguir acessar o divino, o que o atormentou ao longo de sua vida. No documentário *Ivan Junqueira, apenas um poeta*, ele chega mesmo a dizer que para obter uma solução para o problema da morte, pensa seriamente em voltar a acreditar em Deus, mitigando desse modo a dor e a desolação da vida. Eis “O cofre”:

Um cofre apenas sobre a terra  
e o rosto antigo, em véus imerso,  
de uma donzela que o trouxera  
em suas mãos de névoa e sépia.

Um cofre (o fel de seu mistério)  
sepulto sob o musgo e as messes,  
e essa donzela que viera  
desde os confins, canção submersa,

tocata e fuga sobre teclas  
de um cravo já sem pétalas,  
mas cujo espinho ainda te fere  
por entre as frestas do pretérito.

Um cofre é tudo quanto resta  
a quem o leva, como um féretro,  
por pátios, becos e vielas,  
rumo ao secreto cemitério;

é tudo (nada) o que apetece  
a quem dentro de si o enterra,  
sem flores ou piedosa prece  
que o encomende à vida eterna,

sem nenhum verso que o celebre  
ou lhe abra as pálpebras de ferro  
para que ali um sonho medre  
dentro do sono que o encarcera.

Um cofre apenas, os ciprestes  
de um adro arcaico onde estiveste,  
quando fremia essa donzela  
à tua espera. E não vieste. (JUNQUEIRA, 1999, p. 95)

No poema “Quase uma sonata”, encontrado no mesmo *Opus descontínuo*, há nova recorrência ao símbolo da música, este que já foi analisado nas “Três meditações na corda lírica”, indicado ali como notável emissário do enigma, e que aparecera no poema anterior com o mesmo sentido, nas ominosas “teclas / de um cravo já sem pétalas”. Esse poema, porém, tem outra inegável proximidade com as “Três meditações na corda lírica”, que é o seu pendor eliotiano. É importante lê-lo agora, tendo em mente a análise feita no capítulo anterior, para se perceber como certas preocupações junqueirianas se espraiam pela totalidade da obra:

É música o rigor com que te moves  
à fluida superfície do mistério,  
os pés quase suspensos, a aérea  
partitura do corpo, seus acordes.  
Espaço e tempo são teu solo. E colhem,  
não tanto a luz que entornas, mas o pólen  
com que ela cinge e arroja as coisas mortas  
além da espessa morte que as enrola.  
É música o silêncio que te cobre  
quando lampeja à noite tua nudez,  
em franjas derramada sobre o leito  
das águas, onde as algas te incendiam  
porque semelhantes, mais que o mar profundo,  
o intemporal princípio e fim de tudo. (JUNQUEIRA, 1999, p. 97)

Vê-se, aqui, como palavras que, à primeira vista, seriam tão díspares, sugerem, cada uma a sua maneira, o indizível, alimentando a matriz semântica do enigma. Basta pensar através do método de palavra-puxa-palavra para encontrar uma interpretação condizente com

o texto lido. Desse modo, contextualizando o poema no solo do enigma, é viável pensar-se não só que “música” evoca “acorde”, que evoca “partitura” e etc, mas que a música também evoca o “mistério”, esse que muitas vezes se relaciona com o “intemporal” e com aquilo que está para além do tempo vulgar. Todas essas palavras têm associações semânticas enigmáticas, sendo possível juntá-las e vê-las como filhas da matriz do enigma. Poder-se-ia ver na “água”, além do mais, outra possibilidade de destaque, pois o “mar profundo” é um sinal opaco para o que é mistério maior, tudo coberto pelo manto da “noite”, uma das palavras e símbolos mais usados pelo poeta.

Já nos anos 1980, em *A rainha arcaica*, emerge outra vez o citado “intemporal princípio e fim de tudo”, pois, 600 anos após a existência de Inês de Castro, um poeta brasileiro dialoga com seu mito, de forma imprevista e enigmática, até mesmo inconsciente, como revela o autor em *Ivan Junqueira, apenas um poeta*:

no início dos poemas que compõem o ciclo de *A rainha arcaica*, eu não sabia ainda do que estava falando. Eu sabia que estava falando de uma rainha antiquíssima. No segundo poema eu já começo a tomar um pouco de consciência de que personagem estou tratando. E no terceiro então eu adquiro a plena certeza de que estou lidando com o mito de Inês de Castro. [...] A rainha arcaica é um mistério que eu tento, às vezes, explicar e não consigo. E na verdade eu nunca compreendi. (JUNQUEIRA, 2012).

A misteriosa Inês de Castro, rainha que, segundo a lenda, teria sido coroada e participado da cerimônia do beija-mão após a morte, surge como tema poético incompreensível até mesmo para o poeta. A cerimônia tétrica que foi relida muitas vezes pela cultura popular e pela cultura erudita através de todo tipo de adaptação e canto — como, por exemplo, as referências feitas a ela em Camões, nos *Lusíadas* (CAMÕES, 2010, p. 109-114) — recebe de Junqueira uma narração poética na forma soneto, evocando momentos de alto teor significativo, desde sua introdução na corte até a sua onírica coroação: “Estavas, linda Inês, póstuma e lívida, / como se a vida em ti não mais fluísse, / mas quem te contemplasse saberia / que eras enfim o nervo do conflito” (JUNQUEIRA, 1980, p. 119). A obra termina com o belíssimo soneto “Inês: o nome”, que pode ser visto como uma espécie de porta de entrada para a reflexão do enigma da morte e da própria arte poética:

Inês é nome que se pronuncia  
Para instigar ou seduzir prodígios,  
é senha que as sibilas balbuciam  
ao decifrar enigmas cabalísticos.  
É mais do que isto: códice da língua,  
raiz da fala, bulbo do lirismo.  
É gênese da raça e do suplício,

arché do amor e substância prima.  
 É mais ainda: tálamo do espírito,  
 dessa alquimia de morrer em vida  
 e retornar na antítese do epílogo.  
 E quem disser que Inês é apenas mito  
 – mente. E faz dela inútil pergaminho.  
 E da poesia um animal sem vísceras. (JUNQUEIRA, 1999, p. 119)

A poesia de Junqueira, animal com vísceras, não se desfaz dos enigmas cabalísticos e sibilinos: ele se aproxima cada vez mais do esfíngico, contemplando a morte como obra de arte. A beleza de Inês, cantada por Junqueira, faz referência direta a outros poetas, como o já citado Camões, além de Jorge de Lima e Garcia de Resende, que constam como epígrafes do livro (JUNQUEIRA, 1980, p. 103). Além deles, há também Fernando Pessoa, com sua fórmula “o mytho é o nada que é tudo”, esta que, não seria exagero dizer, poderia servir como semente e alimento para toda a criação do poeta. Enfim, a beleza e o “mytho”, lidos profundamente, podem indicar a mesma coisa: o enigmático, pois tudo aquilo que se disser simples mito, é mentira, como cantam os últimos versos de “Inês: o nome”.

A história de Inês de Castro, contada poeticamente em *A rainha arcaica*, apresenta tal imbricação com a ideia de pantempo, que não é possível entender o livro sem intuir, mesmo que brevemente, a potência do tempo além do tempo expresso em seus versos. É bom citar os belos versos a seguir, pois eles ilustram perfeitamente o que se diz:

É gênese da raça e do suplício,  
 arché do amor e substância prima.  
 É mais ainda: tálamo do espírito,  
 dessa alquimia de morrer em vida  
 e retornar na antítese do epílogo. (JUNQUEIRA, 1999, p. 124)

A alquimia de Inês, que se expressa no “morrer em vida” e de voltar “na antítese do epílogo”, evidencia como a construção do tempo na poética junqueiriana é bem mais complexa do que a mera formalidade cronológica. É um tempo menos “objetivo” e mais vivo — assim como Inês de Castro e seu mito. O uso de vocábulos como “arché” e “substância prima”, evocam claramente o enigma, seja por seu caráter metafísico, seja por seu caráter alquímico. O próprio vocabulário rebuscado desse livro já é sinal de contato com o passado, com o tempo que passou, mas continua vivo. Junqueira faz uso também de metros antigos, mas sem ser pedante: forma e conteúdo trabalham unidos, sem artificialidade. A coesão semântica em Junqueira é tão profunda, que palavras tão díspares como “epílogo”, “arché” e “alquimia” acabam fazendo parte do jogo do enigma, pois é palpável a forma como todas elas pertencem a essa matriz original, bastando reler o poema acima para ter essa certeza.

Pode-se percorrer outros caminhos na poesia junqueiriana, mas sempre se encontrará a morte e sua “face lívida”. Como em “Epitáfio”, de *Opus descontínuo*, ou até mesmo a “Canção estatutária”, que descreve, ao que parece, a estátua de Inês de Castro, indicando que a inspiração para escrever *A rainha arcaica*, que foi realizado em 1979 e publicado em 1980, já estava, de algum modo consciente, inconsciente ou até mesmo “supraconsciente”, em germe nessa obra escrita entre 1969-1975. Os versos finais “assim perduras / infanta fúnebre / pois é defunta / que vens a lume” podem ser lidos como indício de continuidade na arte após a morte física, pois o poema sobre a escultura termina evocando a sua permanência (JUNQUEIRA, 1980, p. 93).

A face lívida da morte ainda respira: não é morte absoluta, nem vida que certamente continua: é enigma. O próprio Junqueira declara, no documentário supracitado, que “a imortalidade está especificamente e estritamente ligada àquilo que você produziu e que vai durar depois de você. É a única maneira que eu conheço de alguém se fazer imortal” (JUNQUEIRA, 2012). Pode-se atentar, além do mais, para o verbo “perduras”, usado para indicar a continuidade.

Já os *Cinco movimentos* são, desde o título, emblema da música e do enigma. Em todas as versões, há, significativamente, a epígrafe de Rimbaud, retirada das *Iluminações*: “c'est aussi simple qu'une phrase musicale” (RIMBAUD, 1999, p. 127). Esse verso é traduzido por Ivo Barroso como “Tão simples quanto uma frase musical”, trazendo à tona, mais uma vez a música e seu poder evocativo e encantatório, uma inegável proximidade com o enigma (RIMBAUD, 1998, p. 279). Junqueira, além disso, foi comparado por Aníbal Machado a Rimbaud, no início de sua carreira poética, principalmente por causa das densas imagens de seus versos. Aníbal Machado, aliás, foi quem o “coroou poeta”, segundo depoimento do próprio autor. Na época da “coroação”, Junqueira ainda não havia lido Rimbaud, nem dele conhecia os versos, mas já apresentava uma inclinação singular para a arte poética (JUNQUEIRA, 2012).

Além da beleza musical e estrutural dos decassílabos em *Os cinco movimentos*, chama atenção a centralidade do amor: talvez essa seja a obra mais amorosa de Ivan Junqueira. O amor de *Cinco Movimentos*, de grande inspiração camoniana, não é, porém, simples de definir. Ele, obviamente, vem aqui relacionado ao seu elemento mais carnal, em versos pertencentes ao poema – ou “movimento” – “II” como “Que sabem os deuses desse amor terreno / unguido de luxúria e de apetência, / que ofende como um fauno a transcendência / e que, conquanto humano, se quer pleno?”, mas também assume uma imagem misteriosa no poema “III”:

Eu vejo a face que não se desvela  
 e esconde atrás de si uma quimera,  
 uma infanta devassa e uma donzela,  
 um cetro, um astrolábio e uma galera.  
 Eu ouço a boca que o silêncio sela,  
 o mudo solilóquio de uma fera,  
 a voz que na garganta se esfacela,  
 o passo e a pulsação de uma pantera.  
 Eu sou a selva em que teus pés navegam,  
 o rio cujas águas te carregam,  
 o vento que te lambe à luz das trevas  
 e despe esse pudor que dentro levas.  
 Eu sou o que te sagra e te encarcera:  
 teu servo e teu senhor sobre esta esfera. (JUNQUEIRA, 1999, p. 130-131)

A análise que se propõe aqui para esse livro não pode ignorar a contribuição de Christina Ramalho para o entendimento do mesmo. Por exemplo, ela faz algumas observações sobre o poema III: “diversos signos simbólicos são utilizados para construir a imagem do amor que se revela enigma a ser decifrado, estabelecendo a paradoxal relação de servidão e senhoria entre amantes” (RAMALHO, 2005, p. 56-57). Há também o jogo com os quatro elementos (que foram estudados na análise das “Três meditações na corda lírica”) e a referência a objetos de grande carga simbólica, como o cetro, o astrolábio e a galera, que Ramalho interpreta como signos, respectivamente, da “fertilidade do poder criativo e autoridade”, “ciência e expansão”, “busca e passagem para outro estado do ser, útero feminino” (RAMALHO, 2005, p. 56-57). Todos esses exemplos podem ser vistos como mostras da superação do tempo, no sentido de exibir como o vocabulário de Junqueira vai além da pertinência à sua época, descrevendo itens que vem de outras eras, alguns, é verdade, que ainda sobrevivem, mas que são características mais fortes de outras temporalidades. A semântica do enigma, através do tempo e da morte, do que passou e do que permanece, é sempre fortificada, está sempre presente, e o vocabulário junqueiriano é prova disso.

Além do mais, constata-se que não há, propriamente, uma linguagem hermética em Junqueira, ou seja, a sua poesia não é feita de versos incompreensíveis ou de difícil assimilação. Geralmente, a sua escrita é clara e rigorosa. O que existe, em verdade, é uma poética do enigma: pois mesmo quando ele afirma algo de modo direto e sem rodeios, parece existir um fundo mágico sempre aberto a novas leituras, um alçapão oculto em cada verso: enigma que pode ser pensado e compreendido, mas nunca resolvido por completo. É assim que o amor terreno desafia os deuses no poema “III” de *Os cinco movimentos*. É desse modo que é possível ver “a face que não se desvela”. O enigma não está apenas no vocabulário, mas na própria forma e atmosfera do escrito. Aliás, o próprio plano do pensamento que afirmou-se

existir em Junqueira é todo ele dominado pelo enigmático, pois o seu pensamento sempre obedece aos influxos das incertezas e profundidades: nunca é um pensamento simplório.

Em 1987, o poeta publica *O grifo*, verdadeira reflexão sobre mitologia e figuras imaginárias, sobre a poesia e o tempo. Além do mais, a epígrafe retirada do *Livro de sonetos* de Jorge de Lima, “não procureis qualquer nexos naquilo que os poetas pronunciam acordados”, demonstra a preocupação “com o fazer poético e a face enigmática da poesia”, conclusão de Ramalho que se adequa perfeitamente ao argumento dessa dissertação (RAMALHO, 2005, p. 59). Essa matriz semântica enigmática se manifesta de muitos modos, seja pelo veio da morte, pelo veio mitológico, ou pelo veio do tempo além do tempo. Nesse livro, é possível observar essas e outras configurações do enigma, como o veio da morte, que surge no poema “Morrer”:

Pois morrer é apenas isto:  
 cerrar os olhos vazios  
 e esquecer o que foi visto;

é não supor-se infinito,  
 mas antes fáustico e ambíguo,  
 jogral entre a história e o mito;

é despedir-se em surdina,  
 sem epitáfio melífluo  
 ou testamento sovina;

é talvez como despir  
 o que em vida não vestia  
 e agora é inútil vestir;

é nada deixar aqui:  
 memória, pecúlio, estirpe,  
 sequer um traço de si;

é findar-se como um círio  
 em cuja luz tudo expira  
 sem êxtase nem martírio. (JUNQUEIRA, 1987, p. 53-54)

O veio mitológico apresenta-se, entre outros lugares, no próprio vocábulo que dá título ao livro. Para entender bem o que é “o grifo”, pode-se citar Jorge Luis Borges, que em *O livro dos seres imaginários*, livro que reúne notas sobre mitologia e literatura, colige muitas definições sobre esse animal fantástico, como a visão de Heródoto, que o qualifica como do tipo de “monstros alados” ou a visão de Sir John Mandeville, que o vê, entre outras coisas, como tendo a parte dianteira de águia, e a traseira de leão. Também há fontes medievais, que veem o grifo, ora como o diabo, ora como o Cristo (BORGES, 1985, p. 80-81). Essa erudição borgeana mostra como o grifo assumiu múltiplos sentidos através da história e das

civilizações, mas mantendo sempre referência a algo sobrenatural de caráter benéfico ou maléfico. No poema inicial, “A garra do grifo”, fica evidente, por exemplo, o caráter magnífico desse monstro alado, especialmente nesse trecho:

Desde o princípio o grifo tudo arruína  
— sonhos, idéias, êxtase, delírio —,  
e até no poema a sua língua bífida  
enfia em busca do que lhe é mais íntimo.

O que ele quer, enfim, o que o inebria,  
mais do que a própria e resignada vítima,  
é mais do que ela: é antes seus espírito  
(o corpo é coisa iníqua e perecível),

sua vertigem de estar só consigo,  
sua aposta no absurdo e no infinito,  
seu dom de amor, sua esperança mítica  
de regressar um dia ao paraíso. (JUNQUEIRA, 1987, p. 34)

É fácil perceber que palavras como “sonhos”, “êxtase”, “delírio”, “espírito”, “mítica”, “paraíso”, “grifo”, citando apenas as que aparecem nesse curto trecho, podem pertencer a um mesmo arcabouço semântico, bastando perceber como todas elas indicam e marcam o tom enigmático do poema, nesse caso específico com importantes referências oníricas e míticas, ou seja, coisas que surgem para além do mundo racional. O enigma, aqui, não se expressa através da música, mas através da proximidade com a mitologia e com a linguagem dos sonhos. Citando-se, assim, vocábulos do restante do poema, como “monstro”, “duende”, “íncubo”, “besta”, “garra”, aprofunda-se a compreensão do que foi dito acima, além de perceber-se certo clima demoníaco no texto: demoníaco não apenas no sentido cristão do termo, mas pode-se pensar até em algo além, no terreno do maravilhoso, do sobrenatural, sem pré-julgar esses seres como algo ruim, já que eles poderiam até mesmo ser vistos como bons, como foram, por exemplo, no contexto grego, onde tinham poder divino e místico na forma dos famosos *daimons*. Esse grifo demoníaco, assim, é puro enigma, sempre à espreita: “A noite encobre a solidão e o livro, / encolhe-se o animal nas entrelinhas, / e ri-se a sós de quem, por estar vivo, / faz da poesia um desafio e um risco” (JUNQUEIRA, 1980, p. 35).

Já o veio do tempo além do tempo, “essa tão característica ambiência em que o arcaico, o contemporâneo e o a-tempo convivem em harmonia, repete-se até certo ponto no ciclo de Penélope, em *O grifo*” (JOHNS, 1999, p. 321). Assim, em concordância com Per Johns, vê-se em “Penélope: cinco fragmentos”, a presença do pantempo, do tempo além do tempo. Adicionando-se a essa leitura de Per Johns os “Dois poemas egípcios”, em que Junqueira ignora qualquer distância temporal para falar da “Cantora de Amon”, aquela que é

“Hierática, inviolada e altiva, / suplício e pó sob os lençóis, / dir-se-á talvez que ela está viva, / embora morta há muitos sóis” ou a eternidade da pirâmide frente ao tempo comum em “Pompas fúnebres”, pois “Á sombra da pirâmide, / o tempo é como areia / e lento se esfarinha”(JUNQUEIRA, 1999, p. 182-183). O vocabulário usado: “Amon”, “morta” (e suas variantes sempre presentes no restante do livro: “morte”, “morrer”, etc), “hierática”, “sarcófago”, são exemplos do estilo de Junqueira, a lidar sempre com expressões de atmosfera enigmática, nesse caso, mais próximas da temática do tempo e do passado misterioso. As palavras-que-puxam-palavras são de veio egípcio, arqueológico, todas facilmente encontradas em livros esotéricos ou de história antiga, por isso mesmo importadas de contextos evocadores de realidades distantes, seja por terem origem ominosa, seja por estarem soterradas nas areias de um tempo transcorrido há muitas eras.

Em *O Grifo*, deve-se dizer, a atmosfera modifica-se um pouco e a morte deixa de ser esse momento de consagração entre mortos e vivos, como visto em *A rainha arcaica*. Há certa atmosfera de terra e de ar desolado que vem expresso pelos meios mais econômicos e pensados, sem verborragia e sentimentalismos exacerbados, como é do estilo de Junqueira. Há um clima pesado e duro, chegando às beiradas do surreal, que não se permite apreender facilmente, pois o poeta não gosta de ser simplório quando toca sua lira no tom do encanto e do segredo. Apesar da clareza e da expressão bem empregada, Junqueira não se rende a mostrar tudo o que está por detrás do véu do enigma, pois o seu conteúdo é profundo, e toda profundidade exhibe os tons do abismo.

A morte, como dito, está muito presente nessa obra, pois é grande a sua inspiração eliotiana. Ela é muito próxima do lado desesperançado existente na obra do poeta anglo-americano, desesperança presente, por exemplo, em *Os Homens ocos*, este que trata dos homens sem nada interior que os espiritualize, sem nada que dê energia vital para seu cotidiano abafado, sufocante e anoitecido. No fragmento IV de “Penélope: cinco fragmentos” isso fica evidente, já pela epígrafe “We are the hollow men”, ou seja, “nós somos os homens ocos”, e também pelos versos: “Não temos nome ou semblante. / Somos todos uma escória, / Uma anônima e arrogante / Poeira rala e sem memória.” (JUNQUEIRA, 1999, p. 173). “Pó”, “poeira”, “areia”, “esfarinha”, perfazem evidente exemplo de palavra-puxa-palavra a dar o tom do desalento e da falta de soluções para os mistérios do mundo: morte e falência do tempo. Mais uma vez, lembra-se, sinais da semântica do enigma.

Depois de *O grifo*, e suas notas de desesperança e incógnita eternidade, surge *A sacração dos ossos*. Além da reconhecida qualidade estética do livro, ganhador de muitos

prêmios, a obra é reconhecida como importante mantenedora da linha temática de Junqueira, vindo a apresentar imagens cada vez mais belas da morte e do tempo além do tempo.

Em “Palimpsesto”, por exemplo, o tempo é transcendido em jogo metalinguístico, a dedilhar suavemente os arquétipos da escrita, traduzindo um pensamento poético e uma poesia do pensamento que se imbricam em tempo mítico, onírico, além do tempo:

Eu vi um sábio numa esfera,  
os olhos postos sobre os dédalos  
de um hermético palimpsesto,  
tatear as letras e as hipérboles  
de um antiqüíssimo alfabeto.  
Sob a grafia seca e austera  
algo aflorava, mais secreto,  
por entre grifos e quimeras,  
como se um código babélico  
em suas runas contivesse  
tudo o que ali, durante séculos,  
houvesse escrito a mão terrestre.  
Sabia o sábio que o mistério  
jamais emerge à flor da pele;  
por isso, aos poucos, a epiderme  
daquele códice amarelo  
ia arrancando como pétalas  
e, por debaixo, outros arquétipos  
se articulavam, claras vértebras  
de um esqueleto mais completo.  
Sabia mais: que o que se escreve,  
com a sinistra ou com a destra,  
uma outra mão o faz na véspera,  
e que o artista, em sua inépcia,  
somente o crê quando o reescreve.  
Depois tangeu, em tom profético:  
"Nunca busqueis nessa odisséia  
senão o anzol daquele nexos  
que fiska o presente e o pretérito  
entre os corais do palimpsesto."  
E para espanto de um intérprete  
que lhe bebia o mel do verbo,  
pôs-se a brincar, dentro da esfera,  
com duendes, górgonas e insetos. (JUNQUEIRA, 1999, p. 252-253)

“Dédalo”, “quimeras”, “duendes”, “górgonas”, “runas”: a um vocabulário dessa verve não pode ser negado o seu pendor mitológico e, até mesmo, esotérico, coroadado, por exemplo, com a expressão “hermético palimpsesto”. Ademais, não se pode esquecer do superlativo “antiquíssimo” a evocar motivações de alta antiguidade, o que sabe-se de predileção do poeta. Ao abordar o antiquíssimo e o hermético, Junqueira não faz outra coisa a não ser pôr em jogo o enigma, pois é inegável que palavra-puxa-palavra, como se cada vocábulo fosse uma carta de um tarô arcano que nunca se nega, que permanece o mesmo, por mais que varie a mão e a jogada.

Aliás, o além do tempo pode ser identificado no poema que nomeia o livro, “A sagração dos ossos”, dedicado a Bruno Tolentino, onde ele diz: “sagro estes ossos que, póstumos, / recusam-se à própria sorte, / como a dizer-me nos olhos: / a vida é maior que a morte.” (JUNQUEIRA, 1999, p. 263). É dos ossos que Junqueira, da sua agonia existencial, consegue captar a presença de um algo mais, de um enigma maior, a dizer que a vida é maior que a morte. O enigma está por toda parte da obra, seja com a sua face de tempo além do tempo ou de morte, esta última que predomina em expressões como “ossos”, “crânios”, “túmulo”, “valas”, “catre”, “urna”, “macabro”.

Ainda mais do que o tempo além do tempo, também aponta-se outra presença importante da obra de Junqueira, e que está nítida em *A sagração dos ossos*: certo saudosismo. Com o exemplo de “A praça”, pode-se terminar a análise desse livro. Assim, através de reminiscências de épocas longínquas, o poeta pinta, com tons passadistas, paisagens que não existem mais:

O que ali se esconde  
ninguém vê ou sonha  
nem tem data ou nome:  
são vestígios de ontem,  
reliquias sem dono,  
passos que remontam  
ao tempo em que os monges  
traziam aos ombros,  
não a dor que ronda  
a amarga verônica,  
mas o verde assombro  
da infância dos homens.  
[...]  
Quem sois? O que somos?  
Na praça recôndita,  
cavalos de sombra  
galopam atônitos  
sem bridão que os dome. (JUNQUEIRA, 1999, p. 218-219).

Avançando no tempo e na pesquisa, já em 2007, Junqueira publica *O outro lado*, cujo título ecoa certo pensar do “Outro” em suas múltiplas manifestações. Há, nesse sentido, “o Outro” em nós, como no poema “Prólogo”:

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)

E também há “o Outro” que as pessoas se tornam, com o passar do tempo, como no poema “Eis que envelheces”: “A noite sela / com uma pétala / teus olhos cegos. / Eis que envelheces” (JUNQUEIRA, 2007, p. 57). Ou, mais profundamente, há o “Outro” lado da vida, aquele das questões profundas, filosóficas, confessado no poema “Testamento”, ao falar do seu desejo “que era a de ir aos extremos / do ser e de suas brenhas, / pois só movia-me o empenho / de conhecê-lo na essência.” (JUNQUEIRA, 2007, p. 88). É sempre proveitoso prestar a devida atenção ao vocabulário que constrói a obra: “sombra”, “sombria”, “sonha”, evocando a escuridão e o onirismo, contrastando com a “luz”, além de “evangelho” e “deus” ressaltando a espiritualidade. O enigma, de fato, através de suas variações, está por toda a parte, especialmente, através da temática da escuridão, da mitologia e da religião. Pode-se agregar a isso, por exemplo, a meditação vespertina de “A tênue luz”, pois, a confirmar o processo de palavra-puxa-palavra, faz associações de claridade e escuridão, morte e uma “outra luz” ligada ao enigmático:

A tênue luz em que pulsamos  
nas águas sombrias de um pântano  
e que não dura mais que o instante  
que é a nossa vida, sempre diante  
da morte, na estrita esperança  
de uma outra luz que nos alcance,  
pura e soberana. Mas quando? (JUNQUEIRA, 2007, p. 85)

Nesse livro, de mais a mais, destaca-se o longo poema “O rio”, este que aborda o transcorrer do tempo, da vida, da existência, além de falar brevemente de algumas inspirações do poeta, como a obra de Eliot, Baudelaire, Camões e Dante. Pode-se citar como complemento ao que se diz, o trecho a seguir:

Oferta generosa ao leitor, o rio, que é muitos, corre com suas águas diacrônicas, metáfora do tempo, metáfora da Mãe Terra, símbolo vivo da herança cultural legada à Modernidade e fruída, por Ivan Junqueira, com a precisão de quem detém nas mãos a sabedoria do verso (RAMALHO, 2005, p. 80-81).

Mas, indo além do que diz Ramalho, é possível ver no poema “O rio” uma prova de que as ideias desenvolvidas em “Três meditações na corda lírica”, como se viu na análise feita, não morreram. De fato, é possível relacionar o que é dito nas “Três meditações na corda lírica”, com o que vem assinalado sobre esse rio. O final do poema expressa bem a ideia heraclitiana de movimento — não é sem propósito que ele escolhe o rio como tema —, ao mesmo tempo em que se abre para o que não tem princípio e fim, pois é vida: vida e

movimento abrindo a possibilidade de algo mais, quem sabe até de um tempo cíclico, que não deixa de ser uma espécie de “outro lado”:

Falo, enfim, daquele rio  
de cujas águas alígeras  
ninguém sai igual a si  
ou àquilo que está vindo  
a ser, mas não é ainda.

Tudo se move. Esta é a sina  
de todos, este o castigo  
que nos coube, como a Sísifo:  
o de sermos o princípio  
e o fim, na mesma medida.

Por isso louvei os rios  
que não começam nem findam  
e que estão sempre fugindo  
dessa fraude que os quer hirtos  
como alguém que já não vive. (JUNQUEIRA, 2007, p. 53)

*O outro lado* é, acima de tudo, um livro de questionamentos, de dúvidas. Há até mesmo reflexões com certo sabor metafísico, como em “Indagações”, onde as respostas que diz encontrar, são, na verdade, muito mais dúvidas do que certezas:

Na manhã fria e nevoenta,  
inesperada dádiva neste verão que calcina  
até mesmo a áspera pele das pedras,  
pergunto-me afinal se valeu a pena  
a aposta que fiz no infinito e na beleza,  
em Deus e na eternidade, na poesia  
que me abandona agora à própria sorte  
na extrema fronteira entre a vida e a morte.  
E um pássaro pousado em meu ombro  
responde: não há vida nem morte, mas apenas  
o sonho de alguém que, numa viagem,  
julgou estar em busca do eterno,  
sem saber que o que nos cabe  
(e o que somos, tão fugazes)  
é, se tanto, uma escassa chama que arde  
e se apaga ao fim da tarde. (JUNQUEIRA, 2007, p. 43)

Essas dúvidas, essas indagações insolúveis, que perpassam a obra de Junqueira, encontram um paroxismo nas perguntas diretas que vem expressas a seguir, algo que o diferencia do poema “O outro lado”. É pertinente observar os vocábulos e expressões centrais das dúvidas de Junqueira: “outro lado”, “eternidade”, “Deus”, “Hades”, “luz cega”, “salvação”, léxico de pendor religioso, condizente com o enigma, destacando-se, entre elas, “luz”, palavra de grande incidência no livro. Veja:

O que haverá depois da carne  
De que agora, afinal, te apartas  
e se reduz a estrito vácuo?  
Será concreto o que é abstrato?

Diz-me: o que haverá do outro lado?  
A eternidade? Deus? O Hades?  
Uma luz cega e intolerável?  
A salvação? Ou não há nada? (JUNQUEIRA, 2007, p. 92-93)

É interessante perceber como o agnosticismo de Ivan Junqueira é muitas vezes a porta de entrada para o enigma: pois se o agnóstico pressupõe uma incapacidade de conhecer o transcendental, isso não significa que ele nega a existência desse mesmo transcendental, mas apenas expressa a sua incapacidade de ter fé em alguma divindade. Outro aspecto a se notar é que o poeta do pensamento, em *O outro lado*, é mais pensamento do que nunca. O poeta agnóstico e enigmático se encontra em alguns momentos da obra diante de sua imperfeição, de seu “ser-para-a-morte”, meditando no devir e na mortalidade, ao mesmo tempo em que propõe um Deus doador de poesia:

Espelho de meus espectros,  
urna de engodo e miséria,  
alma sôfrega e sem tréguas,  
osso escasso no deserto  
onde jejua um profeta,  
solidão, infâmia e tédio  
— eu sou apenas um poeta  
a quem Deus deu voz e verso (JUNQUEIRA, 2007, p. 12-13)

Após o pungente canto de “O outro lado”, surge o último livro de poemas de Ivan Junqueira, *Essa música*, lançado em 2014, ano de seu falecimento, obra que traz alguns poemas significativos e que encerram conscientemente a sua trajetória poética. Pela idade avançada, o autor já intuía que a sua morte estava próxima, como fica evidente nos ensaios de *Reflexos do sol-posto* e nos próprios versos d’*Essa música* (JUNQUEIRA, 2014b, p. 7). Como não poderia deixar de ser, essa proximidade com a morte aguça ainda mais o seu lirismo em criações como “O tempo que me resta”, “Dizer adeus”, e “Despedida”, repleta de vocábulos e expressões consagradas na obra de Junqueira, e cujo trecho, a seguir, ilustra bem o argumento :

Estamos indo embora. Passem o trinco nas portas  
e tranquem as janelas pelas quais rompia a aurora.  
Apaguem-se a lua e as estrelas, o monólogo  
do sabiá na varanda, as nervosas

mãos do vento a sacudir os vitrais da abóbada.  
 Levem tudo: quadros, taças, santos barrocos, oratórios,  
 todo esse insólito e cediço espólio.  
 Bebeu-se aqui o álcool da vida até o último gole.  
 Não se esqueçam da arca que ficou no sótão.  
 Desliguem a luz (e o gás, senão tudo explode).  
 Que fique o resto como esmola. Paguem um óbolo  
 ao barqueiro que nos leva rio afora.  
 Estamos indo embora. (JUNQUEIRA, 2014a, p. 68).

Às vezes mais soturno, outras vezes mais aberto ao mistério, Junqueira nunca deixa de lado, porém, a poesia do enigma: pois mesmo no final da vida, acompanhado da lancinante dor do adeus, ainda assim é possível cogitar, ainda assim é possível crer no sangue-espírito que dá vida a toda criação. Essa linha de raciocínio obriga a citar o poema “Último” em sua íntegra, este que discorre, à maneira de síntese, sobre a obra do autor. É a coda da vida e d’*Essa música*:

E aqui termina este livro  
 que se escreve com a tinta  
 do sangue, não o que esguicha  
 do óstio de tuas vísceras,  
 mas o que, obscuro rio,  
 torna-se em ti puro espírito.

Anfractuosa é a grafia  
 das imagens e dos símbolos  
 que lhe retorcem as linhas,  
 as fábulas e as perífrases,  
 algumas que até decifras,  
 outras que roçam o enigma.

É que nele está escrito  
 o périplo de uma vida  
 dissipada nas esquinas  
 do horror e do meretrício,  
 vizinha dos ígneos círculos  
 que fervem inferno acima,  
 sob o gelo do Cocito,  
 rente aos meandros do Estige,  
 no sal grosso da saliva  
 em boca de quem, lascivo,  
 tutto tremante, se uniu  
 à de uma adúltera em Rimini.

Há nele de tudo: estrídulos  
 timbres da infância perdida,  
 lembranças do paraíso,  
 passos em falso, ignomínias  
 e até preclaros indícios  
 do que foi crime e castigo:

tu e os teus sobre o patíbulo,  
 bufões de uma dinastia,  
 a escutar essa cantiga

que alguém compôs em delírio  
e que, conquanto longínqua,  
nunca mais foi esquecida.

É uma obra sem capítulos,  
que nada possui de prima,  
com versos sem hemistíquios,  
cesuras ou régias rimas,  
e que só deve ser lida  
por quem vê quão dura é a sinalefa

de estar aqui, em vigília,  
a sós consigo, na fímbria  
desse abismo que, faminto,  
aguarda de ti um vacilo  
que lhe desperte o apetite  
para engolir tua alma extinta.

Metáforas em ruínas  
de poemas que definham,  
embora alguns sobrevivam  
e subam à superfície  
como náufragos humílimos  
deste teu exausto eu lírico.

Assim se fecha este livro,  
sem êxito ou douta crítica  
e que jamais será lido,  
exceto por sua epígrafe:  
faz do sangue a tua tinta,  
e verás que o sangue é espírito (JUNQUEIRA, 2014a, p. 87-89)

Há muitos pontos importantes a considerar aqui: a segunda estrofe, por exemplo, onde o poeta reconhece os enigmas presentes em sua escrita; a terceira estrofe e sua viagem *à la* Dante pelos círculos infernais da vida, e também pelos seus paraísos perdidos da infância, como se vê na quarta estrofe; a consciência/esperança de que algumas de suas criações mantenham-se de pé após sua ida, aparece na penúltima estrofe, a dizer de seus poemas: “embora alguns sobrevivam / e subam à superfície” (JUNQUEIRA, 2014a, p. 89). Vocábulos marcantes são, inegavelmente, “espírito”, “paraíso”, “Cocito”, “Estige” (esses últimos, dois rios mitológicos presentes no Hades), entre outros, que se adequam à produção junqueiriana e sua abertura para o mitológico, constelando em associação semântica a matriz do enigma. O mítico, o lúgubre, o saudoso, o passado, o futuro, os mortos, o poético, tudo em Junqueira flutua nas órbitas do enigmático, pois aquilo que é visto como temática na obra do autor não pode desconsiderar a abertura para o algo mais, uma abertura para a possível metafísica, uma abertura para um fundamento impronunciável, a justificar a existência e seus mistérios insolúveis e inaceitáveis.

O que importa, assim, é ver como Junqueira revela, nessa obsessão pela morte, o enigma da própria vida, o enigma da celebração dos opostos, como confessa no documentário *Ivan Junqueira, apenas um poeta*: “essa preocupação com a morte revela na verdade uma celebração pela vida. Eu adoro estar vivo, eu não queria morrer nunca.” (JUNQUEIRA, 2012). Logo, o enigma justifica a própria inspiração do poeta, já que o poema nasce e vive como “um relâmpago dentro da noite”, como algo inexplicável para os mecanismos da razão comum. É desse modo que se pode pensar Junqueira como um poeta que sempre se relacionou com o enigmático, seja nos seus escritos, seja até mesmo para explicar os fatos de sua vida. Isso o conduziu, muitas vezes, para um terreno além da arte, chegando mesmo ao plano do pensamento mais abstrato e, por que não, filosófico.

### 3 INTERPRETAÇÃO SOBRE A POÉTICA JUNQUEIRIANA: ELIOT E O ENIGMA

#### 3.1 Aspectos gerais e recepção crítica de sua poética

Partindo de um texto de Junqueira, foi possível especular acerca da matriz semântica do enigma, ideia que reforçou-se e aprofundou-se no estudo de sua obra poética completa. Assim, após partir do texto particular, chegou-se à generalidade, identificando-se o enigma em todos os lugares, através do mecanismo de palavra-puxa-palavra. Agora, para interpretar esse percurso realizado pela obra poética de Ivan Junqueira, pode-se levar em conta algumas considerações gerais sobre sua poesia, pautando-se muitas vezes na recepção crítica que ele teve, destacando, sobretudo, os que souberam ler nele um poeta do enigma, da morte ou do tempo além do tempo.

Um bom começo para essa exploração pode ser encontrado na leitura de Alexei Bueno, que, como referido no início dessa dissertação, vê em Junqueira um poeta da morte. O tema da morte, como fica claro, constitui-se como um dos mais importantes na produção poética do autor. Desde o seu primeiro livro, *Os mortos*, isso se torna patente desde o próprio título da obra. E, além do mais, o próprio autor confessa em que medida essa temática inicial é subterrânea as suas criações poéticas posteriores: “Desejo tornar cada vez mais lúcido, puro e intransigente o que nasceu com *Os Mortos*” (JUNQUEIRA, 1999, p. 18).

*Os mortos* não é apenas um exercício e uma preparação, mas é o lançamento de um projeto poético que veio a se realizar durante toda a vida do autor. Um projeto que pressupõe depuração e aperfeiçoamento, meditação e estudo, o que não se consegue de um dia para o outro, mas é fruto de empenho e labor, valores que estão presentes na essência da produção poética de Junqueira, como ficou grafado na citação de Bueno. Para Bueno, então, Junqueira é sobretudo um poeta da morte.

Antonio Carlos Secchin, porém, enxerga outras vertentes, pois, em livros como *A sagração dos ossos*, além de se ostentar “um domínio rítmico, melódico e imagístico raras vezes atingido na poesia brasileira de hoje”, vê-se também muitos poemas que servem de exemplo de como o poeta “ergue a barreira de sua voz”, numa luta “contra a natureza e contra a morte”, verdadeira batalha visceral contra esse tempo e essa morte destruidora de que fala Bueno. Secchin também percebe em Junqueira a esperança de sobrevivência dos mortos, ao menos no terreno da poesia. Se a vida *post mortem* é um enigma insondável, Junqueira parece

pôr na arte o seu quinhão de expectativa de permanência, pois, já que a “vida é maior do que a morte”, talvez seja possível afirmar que “só o exato exaspero da poesia é capaz de avivar”, de dar força e ânimo ao poeta, alimentado pelo “fogo indomável” do enigma contra a “algidez da terra”, da morte (SECCHIN, 1999, p. 335-336)

Já a marca do tempo além do tempo, contudo, é intuída, entre outros, por Christina Ramalho, que dá a ele uma boa definição:

Ivan Junqueira é clássico na condução do questionamento filosófico; medieval, na valorização semântica do bestiário e nos recortes místicos relacionados ao universo cristão; renascentista, no antropocentrismo e na releitura camoniana; barroco, na dualidade e na tensão sêmica perecimento x perenidade, que não lhe permite viver o *carpe diem*; neoclássico, na aproximação do sujeito lírico com o espaço natural e os quatro elementos; romântico, na valorização da ingenuidade da infância e no apego às figuras paterna e materna; parnasiano (à moda brasileira), no zelo formal e no erotismo elegante; simbolista, na musicalidade e no misticismo das imagens líricas; modernista, no uso da observação do cotidiano íntimo como referente, no caráter crítico de suas reflexões líricas, na contenção do verso, em alguns experimentalismos; pós-moderno, nas interseções literárias múltiplas (RAMALHO, 2005, p. 89-90)

Difícilmente se poderia sintetizar a experiência poética de Junqueira sem lhe pontuar os momentos históricos que compõe fragmentariamente a sua escrita. É como se ele aglutinasse na sua escrita o que lhe agradou de cada período singular da história da arte. Essa verve do tempo além do tempo, do respeito pela tradição, é o que se vê como principal interseção entre ele e T. S. Eliot, como se verá no próximo tópico. Ressalta-se, todavia, que não se quer reduzir a arte do poeta brasileiro a esses termos, sabendo-a muito mais complexa do que qualquer leitura — como, afinal, é toda verdadeira poesia. O que se quer, pontuando as suas matrizes, e mostrando-as como perceptíveis na fortuna crítica, é evidenciar como muitos leitores foram capazes de surpreender Junqueira em sua essência, sem, contudo, articular tudo isso na matriz semântica do enigma como se postula nessa dissertação. Tudo isso faz parte do jogo interpretativo que se propõe aqui, pois é no diálogo com outras leituras, após a análise do poema, que nasce a especificidade desta interpretação.

Existem, porém, outros aspectos gerais de sua poética que também merecem atenção. Um deles é a sua preocupação com a linguagem. Na sua vida de poeta, Junqueira passou por muitas estações, por muitos momentos de reflexão, refluxo e estudo. Algumas dessas reflexões foram evidenciadas em uma entrevista para Floriano Martins, no ano de 1998, quando Ivan Junqueira indicou alguns de seus paradigmas literários. Nessa conversa, fica transparente a indicação de que boa parte do trabalho do poeta deveria ser focado no respeito à linguagem. Para ele, "qualquer poeta autêntico, por menor que seja, sempre cria uma

linguagem, ainda que não a transgrida, ou melhor, não transgrida o sistema da língua" (JUNQUEIRA, 2012, n.p). Sendo assim, todo poeta verdadeiro é singularíssimo, é especial, tem uma linguagem própria: o que pode e foi, sem sombra de dúvidas, ter sido procurado por Junqueira no decorrer de sua vida artística.

De fato, a palavra de Junqueira sempre buscou atingir temporalidades e realidades mais profundas. É possível pensar, nesse sentido, na perspectiva de Octavio Paz de que há um desejo disseminado em alguns poetas modernos em estabelecer uma poesia além do tempo: “a poesia moderna afirma que é a voz de um princípio anterior à história, a revelação de uma palavra original de fundamento” (PAZ, 1984, p. 56). A poesia moderna, em síntese, busca se posicionar como linguagem original da sociedade, se comportando como uma espécie de linguagem verdadeira e fundadora. Nisso, ela diz se inspirar no estudo da própria história humana, onde é possível observar povos e culturas baseados e amparados em grandes narrativas poéticas, a saber, *Ilíada*, *Odisseia*, *Salmos*, *Vedas*, dentre outros.

A poesia moderna, contudo, também é marcada por uma dupla contraposição: ao cristianismo e à própria modernidade, tendo uma postura revolucionária ao mesmo tempo em que é sedenta por reconquistar uma pureza originária. Por outro lado, ela também é marcada por uma dupla confirmação: afirmando alguns aspectos peculiares e positivos de seu tempo histórico moderno e aceitando a possibilidade de se vivenciar um tempo mítico, como se infere através de um meditar na religião cristã. O tempo moderno, que traz em seu bojo a possibilidade da revolução, traz também o tempo mítico cristão, que alimenta a memória de uma inocência original que deve ser constantemente reconquistada. Não há um fim nessa dialética: história e eternidade se confrontam incessantemente na arena da poesia moderna.

Pode-se até relacionar isso com o que diz Alfredo Bosi sobre a arte poética, pois para ele a poesia é concreta, e se expressa através de uma matriz dialética:

Determinações múltiplas e contrárias, o não-ser e o ser, o tempo e a eternidade, o mundo e o eu, vão crescendo junto com a significação da palavra. ‘Concreto’ quer dizer, precisamente, o que cresceu junto (BOSI, 1977, p. 113)

Ademais, outras questões relevantes podem ser levantadas através da leitura do poema a seguir, que não por acaso se chama “Poética”. É como se ele sintetizasse alguns dos pensamentos mais fundamentais e profundos da poesia junqueiriana:

A arte é pura matemática  
como de um 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 escharpa.  
Mas dura e esplende a catedral  
que se ergue muito além das árvores (JUNQUEIRA, 1999, p. 214).

Esse poema, por si só, já é um índice de muitas preferências do artista. Além de representar uma meditação sobre a sua própria poética, o poema é construído sobre uma suave música fonética e das ideias, tudo “em busca de uma forma clara”: construção de dura catedral que sobe para além das árvores. Ele é tão representativo da lira de Junqueira que aparece, por exemplo, na antologia de Arnaldo Saraiva, cujo público-alvo foram os portugueses de sua terra natal, a quem apresentou o labor junqueiriano (SARAIVA, 2007, p. 97). Entende-se, inegavelmente, que na afirmação do pensamento geométrico, da reflexão matemática em consonância com a poesia, Junqueira estava a indicar a junção inseparável da poesia com a meditação: a arte não é apenas inspiração, é também burilamento.

Importante frisar, porém, que a matemática de Junqueira não é qualquer matemática: é a de um Bach, a de um Cézanne, o que já indica uma predileção por uma matemática da arte, das figuras belas, o que se coaduna com essa propalada geometria das rosáceas, que abre uma janela para o espiritual.

Também se evidencia nesse poema o gosto pela tradição, pelo rigor e pelas obras que permanecem, sem se curvarem ao tempo de modo subserviente, fugindo da ventania tola do cotidiano, aceitando como paradigma a “curvatura austera das arcadas”. A eternidade aparece em “Poética” como um horizonte aberto, como uma tintura capaz de envernizar as coisas, trazendo-as para um supratempo, para algo além das preocupações mezinhas do dia a dia. E, como se vê no trabalho de Christina Ramalho, a referência a imagens de bestiário, catedral,

etc, não é irrelevante. Há em em Junqueira, como visto muitas vezes, um diálogo franco com o passado, com múltiplas eras, o que é característico do veio trans-histórico de sua poesia (RAMALHO, 2005, p. 89)

O respeito pela linguagem e pela singularidade que ela detém levou-o, além do mais, a ser um opositor do concretismo. O autor de *Três meditações na corda lírica* aponta esse movimento como "metaludista", pois ele esvaziara a palavra, aproximando-se de um modo equivocado da escultura. Citando José Guilherme Merquior, o poeta faz lembrar que não se deve esquecer que a linguagem é, em si mesma, simbólica. O trabalho concretista, nesse respeito, abala esse aspecto semântico, matando a palavra, abrandando o fogo da poesia:

Quando um poeta como Dylan Thomas, por exemplo, se insurge contra a linguagem convencional, cumpre observar que não o faz com o objetivo de destruir o sistema da língua inglesa, mas apenas de transgredir a linguagem sempre que esse sistema, por sua rigidez e passividade, põe em risco o vigor e a legitimidade da expressão poética. Em suma, Thomas em nenhum momento destrói a língua: simplesmente tenta transcender os limites racionais do sistema linguístico. Daí, talvez, o hermetismo de sua retórica, que não constitui nenhum maneirismo, como chegaram a supor alguns, mas sim uma necessidade expressiva. E foi isso o que fizeram quase todos os grandes poetas, sobretudo aqueles a que Pound chama de "inventores", embora tal conceito implique um verdadeiro cortejo de contradições. (JUNQUEIRA, 2012, n.p.)

O que é válido, segundo ele, é a reflexão que busca transcender a linguagem, como se vê, por exemplo, na poesia de um Dylan Thomas. Neste poeta, não há uma destruição da língua, como ocorre nas tentativas concretistas, mas uma senda que conduz ao além da mera racionalidade. Esse tipo de inovação é que se tornou muito cara a Ivan, pois ele via nisso a correta atitude estética com respeito à língua. Nada de destruição pela destruição, o que ele desejava era a inovação enriquecedora: o ir além.

Há uma grande preocupação do poeta em preservar a língua, de respeitar o espaço que ela tem na vida de uma cultura. A transgressão da linguagem sem nenhum limite pode levar a excessos perniciosos. Aproximando-se de uma importante lição eliotiana, diz Junqueira que não haveria mais língua se toda geração poética se preocupasse em transformá-la substancialmente. Apresenta-se, assim, como um dever dos poetas lidar prudentemente com esse patrimônio. Uma pressa excessiva em transformar e revolucionar a linguagem pode facilmente torná-la estéril e sem sentido.

Ele, em consonância com o que foi dito, via a sua própria poesia como "criadora". De fato, a sua poesia apresentou uma nova linguagem que, todavia, não era apenas dele, visto que foi herdeira verdadeiramente de seus inspiradores. O que se conclui disso é que não é preciso apenas inventar, mas também reconhecer os méritos e as qualidades daqueles que nos legaram

a língua como ela é até o momento em que se vive. Nas palavras ditas pelo próprio poeta enquanto entrevistado:

Apesar de todas essas ressalvas e reservas, que julgo de todo cabíveis, considero que minha poesia, pelo menos até onde modestamente o pretendi, instaura uma linguagem nova, nova porque minha, e minha porque se valeu das experiências e conquistas de todos aqueles que me antecederam. É por isso que, ao contrário do que postula Pound, não basta “make it new”: é preciso também, em certa medida, “make it old”, pois não há modernidade se não se recorre à lição do passado (JUNQUEIRA, 2012, n.p).

Essa passagem, quando lida com atenção, pode ser um mote para aproximar Junqueira da prudência eliotiana, prudência que exige que a inovação respeite os limites próprios de sua atuação, sem destruir o legado recebido em séculos de história e cultura. Essa preocupação com a permanência, com aquilo que não morreu, e que vem de eras anteriores, é fundamental na poética eliotiana, e, como se vê, é afirmado pela poética de Junqueira. Ver-se-á, no tópico em que se analisa o conceito de tradição em Eliot, como isso se articula na obra do anglo-americano.

Aliás, na entrevista para Floriano Martins, inclusive, existe a afirmação de que o diálogo de Junqueira com Eliot e Baudelaire é profundo. Admite o poeta que, antes mesmo de traduzi-los, já existia uma admiração e uma proximidade com esses dois autores: houve, de fato, “um longo e proveitoso diálogo secreto” com eles (JUNQUEIRA, 2012, n.p). Esse diálogo secreto é que o ajudou em sua formação de poeta, de acordo com sua própria confissão. Junqueira também admite, dentre outros autores, o valor singular da poética de Dylan Thomas, mas a vê como algo distante do que ele mesmo praticou. O ritmo alucinante e o universo feérico do autor não lhe correspondem, apesar de muito admirar esse tipo de arte.

A sua poesia, pelo que desejava, deveria ser muito mais íntima de Eliot, Baudelaire e Fernando Pessoa, visto que a produção desses autores

envolve práticas e preocupações poéticas que sempre me foram muito caras, como as do intertextualismo, da música de ideias, do rigor formal e do resgate de toda uma tradição que por pouco não se perdeu. E me impressiona muito como conseguiram ambos se manter emocionados dentro de estruturas formais tão rigorosas. Eliot e Baudelaire, tanto quanto Fernando Pessoa, me ensinaram como poucos esse milagre que consiste em fazer com que o pensamento se emocione e a emoção pense, exatamente como o conseguiram Donne e outros poetas metafísicos ingleses. E há em ambos uma preocupação espiritual que sempre me seduziu, além do tácito compromisso que assumiram com o caráter solene e iniciático da poesia, como se vê nos poemas de Hölderlin, Novalis, Jorge Guillén ou Jorge Manrique (MARTINS, 2012, n.p).

Nessa entrevista, além de declarar qual a estirpe poética com a qual desejava se aproximar, permite-se vislumbrar muitas revelações importantes: o desejado rigor formal, a predileção pela música das ideias, a potência do intertextualismo, dentre outros aspectos que eram questões relevantes para a sua composição. Na verdade, é até mesmo proveitoso chamar atenção para o sempre comentado rigor de Junqueira. De Wilson Martins, que afirma haver no poeta uma aguda percepção do ser humano aliada a um não negligenciar da técnica poética, até Alexei Bueno, que o proclama, sem retoques, “senhor absoluto das formas e das técnicas poéticas”, há uma percepção geral do seu perfeito manuseio e trato da lira (BUENO, 2007, p. 384). Pode-se até mesmo lembrar aqui do *ostinato rigor* com que se identifica o autor no prefácio de suas obras reunidas, onde se diz um avaro e um fiel do trabalho pensado e esmerado, sem pressa ou ânsia de realizar os seus feitos: “fi-lo sempre com talento e lentidão, o que permitiu manter-me a salvo do que, ao menos para mim, não tangenciasse a mínima qualidade que exijo de meus textos” (JUNQUEIRA, 1999, p. 18).

A poética do carioca, contudo, não se resume a influência de outros autores, como os citados Baudelaire e Eliot, e a visão crítica do modernismo nacional. Pode-se dizer muito mais coisas sobre ela, como, por exemplo, algumas observações retiradas do ensaio *Dédalo de arcaicas escrituras* de Per Johns, o qual seguir-se-á aqui em alguns dos seus pontos principais. O ensaio data de 1987, servindo como prefácio ao livro *O Grifo*, mas contém uma visão lúcida da obra até ali realizada — e que até mesmo antecipa muito do que iria se fazer a partir do que já existia.

Johns destaca, inicialmente, o poder do mistério na poética junqueiriana, mistério que não exclui toda a linguagem racional e clara que o poeta utiliza, mas serve de porta de entrada limpa e iluminada para se pensar nos maiores segredos da existência.

Sua poesia, ao nível da linguagem é rigorosamente racional, lúcida e intransigente. E, não obstante, o que a torna admirável é o resíduo que não se reduz jamais a “grau de ângulo, a lugar geométrico”. Iniciada sem pressa em 1956, ela se veio fazendo à revelia dos outros, atravessando incólume os inúmeros modismos, inclusive aquele que torna perempta a poesia, seja em nome do culto degradado em popular, seja em nome da falência da palavra e do verso. (JOHNS, 1999, p. 315)

É possível observar, além disso, que a arte de Junqueira não é dada às exaltações excessivas do popular ou da linguagem desarticulada. A sua lira permanece afinada com os acordes mais tradicionais, sem desgarrar-se febrilmente do seu próprio tempo, da sua própria realidade histórica. Junqueira não é um cultor do passado pelo passado, do antigo só por ser

antigo, mas mantém-se atento para o que há de melhor em sua época e na sua tradição cultural.

Johns também destaca outras características que, por serem tão bem explicadas pelo autor, vale a pena lê-las:

Esclareça-se que se entende por brevidade não apenas a pequena extensão do todo, mas a concisão das partes; por simplicidade, uma quase franciscana execração ao supérfluo, ao adjetivo fora de lugar, espécie de pendant do silêncio; e por arcaísmo (não confundir com anacronismo), o nenhum medo de descer às raízes da tradição. A rigor, brevidade, simplicidade e arcaísmo que confluem numa atitude (talvez insólita nos dias que correm) de deixar-se amadurecer em seu devido tempo, nem antes nem depois, num paciente esforço em que se transita rumo ao cada vez mais transparente e simples, aquele livro único de que falava Borges, eternamente reescrito ao longo do tempo, e que se vai reduzindo a página, frase, palavra e, finalmente, silêncio que fala: “(...) timbre / que vibra sem alívio no vazio, / coral de sinos, música de si / mesma esquecida, aquém e além ouvida”, como se lê na primeira das Três meditações na corda lírica. (JOHNS, 1999, p. 315)

Vem dessas paisagens a poesia de Junqueira. Sempre atenta e segura de si, cambiante mistério, a revelar influências e fluências que vem e vão como um rio que desemboca nele e que também nasce nele: nascente e encontro com o grande oceano da tradição – é essa a poesia de Ivan. Poesia atenta às lições milenares, existindo nela pertinências e interseções com o insolúvel, com o não respondível, com o que vai além da apreensão simplória obtida pelos limites humanos.

Isso pode ser aproximado, por exemplo, da reflexão de Vicente Ferreira da Silva sobre Heráclito, pensador grego que foi muito admirado por Junqueira:

Assim é que a sabedoria procurada por Heráclito está mais próxima das lúgubres visões dos coros das tragédias, dos oráculos misteriosos da Sibila, das iluminações dos poetas, dos santos, dos heróis, que das pálidas abstrações da nossa ciência. (SILVA, 2009, p. 74).

Ao valer-se de um pensamento tão antigo quanto o do pré-socrático Heráclito, Junqueira confirma a máxima de que “Em suma, a novidade é muito antiga”, como apregoada por Per Johns ao falar da disposição junqueiriana de abrigar o que é eterno na cultura (JOHNS, 1999, p. 316). Johns, que escreveu tal prefácio nos idos de 1987, refere-se ali aos quatro primeiros livros poéticos do autor, mas já consegue perceber que o tempo tem neles uma morada essencial, pois é sobre o tempo que Junqueira reflete e poetiza em muitas de suas criações. Não apenas sobre o tempo, é verdade, mas tal aspecto, que funciona como um dos

núcleos dessa pesquisa, é inegavelmente aceito e percebido pelos seus melhores comentadores.

O fio condutor é obsessivamente tecido em torno do tempo (e, no tempo, a infância perdida e o exílio interior, sintomas), da morte (linfa nas veias da vida) e dos grifos impalpáveis, paradoxais monstros delicados ou anjos-demônios que tanto constroem quanto corroem os alicerces de quem é vivo e cuja principal função parece ser a de virar o mundo de cabeça para baixo, manifestando-se nos mais diversos temas e mitos, antigos, novos, eternos, batidos e rebatidos pela ressaca humana e literária que permeia os séculos. (JOHNS, 1999, p. 316-317)

Mas de que forma o tempo, a morte e os “grifos impalpáveis” se articulam na poesia de Junqueira? É possível responder tal questão alinhando Junqueira aos poetas do pensamento — aqueles da estirpe de um Dante Milano, este que foi amigo pessoal e objeto de grande admiração por parte do autor de *Três meditações na corda lírica* —, indicando assim uma poética reflexiva, sem excessos emocionais, pieguices ou caprichos, capaz de articular mito e filosofia.

O poeta convive obsessivamente com o poema e convida o leitor a fazer o mesmo, para distender sua brevidade no silêncio do pensamento e, assim, deixar que germine com ordem na desordem do sentimento. E o abismo parece que se torna ainda mais fundo por artes da contenção. Para que se possa abraçá-lo com toda a sua voragem de vertigo, é mister pensá-lo. A geometria medida confina com qualquer coisa de abissal e desmedido. (JOHNS, 1999, p. 317)

Logo, analisando um poema como “Tigre”, que está reproduzido abaixo, é possível enxergar um rigor contrário ao excesso da linguagem; ele é, sem dúvidas, contra a superficialidade, procurando sempre a palavra que encontra o seu lugar exato, sem redundâncias e verborragia. Os seus poemas trazem na essência o cultivo do todo, de uma espécie de completude, como se eles habitassem em um “outro tempo, um tempo de liberdade capaz de abarcar o delírio” (JOHNS, 1999, p. 318). Eis o poema, eis o exemplo da arte pensada de Junqueira:

Como um tigre. As garras e os caninos.  
 O dorso esguio, a fástica pupila  
 — e toda essa geometria  
 elástica e volúvel do felino.  
 Como um tigre, não o de Blake  
ardendo  
 nas florestas da noite, mas  
 uma besta em surdo desespero,  
 em sua cripta de vísceras e fibras.  
 Listras, uivos e mandíbulas.  
 Como um tigre. O espírito em vigília.

Solene, lúcido, inaudível.  
 O salto exato, nunca a esmo,  
 em busca do abismo, vítima  
 e tácito algoz de si mesmo. (JUNQUEIRA, 1999, p. 154)

A poesia de Junqueira, como se vê, é feita de muita reflexão sobre as suas partes constituintes, bem como sobre os temas que se desenrolam nela. Nunca vai a esmo, mesmo quando se dirige ao abismo. Há uma razão por detrás de cada salto, mesmo o mais incompreensível. Mas, apesar de todo esse aspecto medido e pensado, reside na poética junqueiriana a abertura para o enigma, para o não sabido.

Como visto anteriormente nas “Três meditações na corda lírica”, a morte e o tempo se entregam a um tempo de mais profundas harmonias — onde a tradição, apesar de permanente, mostra que também se transforma, se transfigura. Em *A rainha arcaica* também é possível observar essa virtude do tempo além do tempo, onde “o arcaico, o contemporâneo e o a-tempo convivem em harmonia”, demonstrando a quase onipresença dessa temática tão cara e tão essencial da poesia junqueiriana. Além do mais, para Per Johns, O grifo mostra como “esse sombrio deteriorar-se no tempo e na morte também traz dentro de si a semente da ressurreição” (JOHNS, 1999, p. 320-327). Esse tipo de afirmação, além de reforçar o que se argumenta nesse trabalho, de que há uma compreensão do tempo em Junqueira que vai além da cronologia banal, também confirma a propensão junqueiriana de se abrir para o indefinido, para o além, mesmo sem declará-lo ou postulá-lo: o além fica sendo apenas uma possibilidade, um sinal, um enigma.

Arremata Johns:

“Assim, fica no ar, ao fim desse ‘som arcaico de órficos violinos’, a impressão de que ‘o apagar das lâmpadas’ acende uma idéia de recomeço, quem sabe o prenúncio de uma nova fase. Afinal, a vida é maior que o pensamento” (JOHNS, 1999, p. 327)

A poesia de Junqueira é tributária de uma ideia profunda de simbolismo aprendida no ensaísmo de Carpeaux, como foi referido no tópico sobre sua crítica: aquele simbolismo que afirma a necessidade de ir além da mera alegoria. Há, desse modo, um simbolismo absolutamente moderno em Junqueira. Ao concurso de emoção e raciocínio que fala a toda a personalidade, que Croce nomeava de “lirismo”, é que parece dirigir-se o poeta. O grande artista não se detém ao nível de uma simples relação entre imagem e sentido, o que acaba por dar à criação um único viés alegórico. O que o verdadeiro poeta aspira é o símbolo que “não corresponde exatamente à ideia abstrata que exprime, o que permite, por isso mesmo, múltiplas interpretações” (JUNQUEIRA, 2014, p. 82).

É esse o fogo heraclítico que mora no cerne da poesia de Junqueira, unindo-o ao grande rio da tradição, que nunca para, mas é enigmático em sua perenidade. E é sobre o rio da tradição que pode-se fazer agora uma ponte entre a poesia de Junqueira e a de Eliot, mostrando como ambos os autores tem muitos pontos em comum.

### 3.2 Eliotização à maneira de Junqueira

#### 3.2.1 Sobre Eliot

Nessa parte final da interpretação do enigma na obra de Junqueira, escolheu-se entender como a obra de T. S. Eliot, que teve muita importância para ele, permitiu-lhe pensar sob a perspectiva de um “tempo além do tempo”, sobretudo, nas “Três meditações na corda lírica”. Assim, chega-se a um momento mais decisivo da dissertação, onde se busca o contato com alguns aspectos mais profundos e ideológicos. Tendo partido do texto junqueiriano, tornou-se possível perceber o influxo de temas e ideias eliotianas no poeta brasileiro, especialmente do que nasce em *Quatro Quartetos*, entrando tudo isso em conjunção ao redor do símbolo do enigma, sua matriz semântica focalizada por essa pesquisa. Essa influência, porém, não é unívoca e exclusiva da poesia, mas é possível perceber elementos até mesmo da ensaística eliotiana na arte de Junqueira. E é exatamente isso que se pretende analisar agora: ou seja, a influência poética e ideológica de Eliot na poesia de Ivan Junqueira.

O que vem dito aqui se justifica a partir dos estudos de Merquior, onde se busca relacionar o lirismo do autor analisado com “a literatura ocidental moderna, tanto do ponto de vista da técnica quanto do ponto de vista dos *leitmotive* ideológicos”, o que serve como complemento à análise de Othon Moacyr Garcia, deixando bem claro, deste modo, aquilo que a presente dissertação utiliza de Garcia e aquilo que utiliza de Merquior, buscando uma síntese e leitura particular nascida da metodologia de ambos os críticos (MERQUIOR, 2012, p. 29-30).

Assim, para entender como se constitui a técnica e alguns *leitmotive* ideológicos de Junqueira, parte-se da ideia de uma “junqueirização” de Eliot, ou seja, da forma como Ivan Junqueira ressignifica alguns conteúdos da poesia eliotiana para os seus próprios fins. Essa “junqueirização” baseia-se na ideia de “eliotização” utilizada pelo próprio Junqueira em seu

ensaio *Eliot e a poética do fragmento*. Ali, Junqueira refere-se a “eliotização” como sendo o uso de citações, trechos, ideias de outros autores por parte do anglo-americano. Isto é, T. S. Eliot usou em sua escrita, deliberadamente, o material encontrado em outros autores, encaixando tudo em sua narrativa, tornando as citações alheias parte de sua própria obra. Esse uso do material alheio, porém, tem um toque diferencial, pois Eliot introduz magistralmente na própria obra os autores que cita, incorporando-os e transfigurando-os aos objetivos de sua poética. Eliot,

mediante complexas operações mimético-metamórficas, vai aos poucos revitalizando o material "tomado por empréstimo" a este ou àquele autor, de modo a torná-los "estranhamente eliotianos", quando o oposto é que seria plausível. Assim, e porque "Eliot repetiu os ritmos de Laforgue e Conrad para seus próprios e controlados fins, descobrimos que ele deixou algo de suas próprias características na linguagem deles, Laforgue e Conrad". (JUNQUEIRA, 2000, p. 109)

Logo, ao falar em “junqueirização” de outros poetas, aproxima-se, assim, o poeta brasileiro do procedimento utilizado por Eliot, pois ele também ressignificou outros autores ao utilizá-los na sua poesia (JUNQUEIRA, 2000, p. 109). Para entender melhor essa ideia, todavia, pode-se fazer uma pequena contextualização do poeta anglo-americano, relacionando as suas criações com a poética de Junqueira.

Pode-se começar com informações básicas sobre Thomas Stearns Eliot, que nasceu em 26 de setembro de 1888, em St. Louis, Missouri, vindo a falecer em 1965, tendo vivenciado momentos marcantes do século XX, quando veio a se tornar um dos mais relevantes poetas de língua inglesa. Ele foi, em verdade, um legítimo anglo-americano, pois nasceu nos Estados Unidos, mas viveu e escreveu durante boa parte de sua vida na Inglaterra. A fundamentação ideológica eliotiana pode ser resumida em 3 aspectos: o catolicismo, o monarquismo e o classicismo (KIRK, 2011, p. 285). Com essa tripartição ideológica abertamente assumida pelo poeta, ele deixava bem claro os interesses que defendia e quais causas levava como mote para sua vida.

Eliot foi, inegavelmente, um conservador, daqueles contrários às inovações que desrespeitassem tudo o que fora sedimentado pela tradição. Pode-se interpretá-lo como personagem fundamental do conservadorismo desenvolvido, entre outros, por Edmund Burke e Russell Kirk. Isso não significa, todavia, que ele fosse completamente avesso às mudanças. Na verdade, o conservadorismo filosófico-político não é avesso às mudanças, mas somente àquelas que contrariam a sua própria visão de mundo e a tudo o que veem como um obstáculo para a preservação da cultura tida por eles como vital e “eterna”. Isto é, os conservadores

aceitam as mudanças, elas são, obviamente, inevitáveis; o que eles defendem, todavia, é que a mudança seja prudente, sábia, sem grandes abalos e violências. Por isso costumam criticar as grandes revoluções ocorridas na história, por isso sempre defendem a manutenção dos governos que mais se aproximam de padrões religiosos e éticos de sua preferência. Eliot foi um conservador dessa estirpe.

Todavia, isso não resume a sua atuação, visto que, pensando que “a história da poesia moderna é a história das oscilações entre estes dois extremos: a tentação revolucionária e a tentação religiosa”, pode-se perceber como Eliot foi, na verdade, alguém marcado por um modernismo *sui generis*, que transitou na busca por uma alternativa entre o discurso moderno e o discurso religioso, sem uma subserviência total para com esses paradigmas (PAZ, 1984, 58). De fato, até mesmo Junqueira, em alguns momentos, também foi visto como conservador, já que empenhou-se em defender o patrimônio artístico que considerava digno de preservação em seu próprio país.

Além disso, há algo que impressiona a muitos dos leitores, intérpretes e admiradores de Eliot, pois, apesar da grande atuação e impacto que teve com sua arte, percebe-se que a sua obra, bem como a de Junqueira, é bem curta quando comparada a de outros autores. A produção poética de Eliot, significativamente, é ainda menor do que a de Junqueira. Mas a extensão diminuta não prejudica em nada a qualidade desses autores, visto que são reconhecidamente admiradas.

Ademais, há em Eliot alguns aspectos que chamam atenção em sua arte, e que são sintetizados a seguir no trecho de *The American Tradition in Literature*:

Ele tem sido visto quase com reverência por um círculo social de críticos; seu próprio criticismo literário tem sido influente, especialmente em sua defesa dessa forma de poesia que emprega disciplina intelectual e memória cultural em vez de imagens mais acessíveis, mais sensuais, e mais sugestões emocionais. Eliot tem sido criticado por sua 'obscuridade desnecessária' ou por sua 'severidade autoritária'; mas muitos outros genuínos poetas do pensamento são instrumentalmente mais complexos, e sua severidade intelectual atrai interesse por seu tradicionalismo sistemático. (BRADLEY; BEATTY; LONG, 1962, p. 1163-1164).

A citação acima é sobre Eliot, mas poderia valer, em muitos aspectos, para Ivan Junqueira, ele que também é visto com reverência em alguns círculos intelectuais, além de se inspirar abertamente em concepções eliotianas. Eliot foi, primordialmente, "um devoto da tradição", um escritor que empenhou-se em apreender tudo aquilo que recebera do passado cultural e poético da humanidade, o que serviu de modelo a Junqueira, este também um estudioso aplicado da tradição e da técnica poética.

Eliot manteve um contato vivo com outras tradições, com outras épocas, algo que não serviu apenas como um aprendizado pedante e sem influência alguma em sua escrita. Pelo contrário, Eliot desenvolveu a sua arte em profundo diálogo com as culturas que admirava. A sua técnica da fragmentação, ou melhor, a sua "poética da fragmentação" — utilizando-se aqui do nome que Junqueira dá a seu ensaio sobre Eliot, título que já é, em si, uma definição —, dialoga fortemente com essas fontes, pois, como confessa o poeta anglo-americano: "com tais fragmentos foi que escorei minhas ruínas" (ELIOT, 2014, p. 121; JUNQUEIRA, 2000, p. 107).

Essas questões, enfim, sintetizam uma visão geral sobre Eliot e sua arte, mostrando alguns pontos de contato entre ele e Junqueira, algo que será melhor explorado a partir de agora.

### 3.2.2 Sobre Eliot e Junqueira: tempo e tradição

Para interpretar como se forma a matriz semântica do enigma em Ivan Junqueira, mantendo permanente contato com a poética de T. S. Eliot, deve-se reforçar, antes de mais nada, a ideia de que não se quer resumir a poesia e o pensamento de Ivan Junqueira a nenhuma influência: cada autor é único, singularíssimo. Mas é inegável que existe uma parcela eliotiana na construção da arte de Junqueira, assim como há uma parcela danteana na construção da poesia de Eliot (JUNQUEIRA, 2000, p. 130).

Não se quer dizer que Junqueira é o Eliot, o Rilke, o Baudelaire brasileiro... Esse tipo de comparação não acrescenta nada. Junqueira é Junqueira. O seu diálogo com outros autores importa enquanto diálogo: troca de ideias, onde o passado lê o presente, e o presente, o passado. Ao se debruçar sobre o tempo além do tempo e a tradição em Eliot, busca-se entender como Junqueira bebeu nessa fonte e conseguiu construir, de próprio estro, a sua compreensão do trans-histórico: que é para ele muito mais uma possibilidade matizada com certa soturnidade do que em Eliot, este mais convicto e crente católico.

Para ampliar a compreensão de tradição, evoca-se Eliot no ensaio *Tradição e Talento individual*:

A tradição implica um significado muito mais amplo. Ela não pode ser herdada, e se alguém a deseja, deve conquistá-la através de um grande esforço. Ela envolve, em primeiro lugar, o sentido histórico, que podemos considerar quase indispensável a alguém que pretenda continuar poeta depois dos vinte e cinco anos; e o sentido histórico 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 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 (ELIOT, 1989, p. 38-39).

Assim, de acordo com Eliot, a ideia de tradição não é algo estático, morto, um simples modelo que se deve imitar. Ele é totalmente contrário a ideia de que se deve seguir exatamente os postulados da geração anterior, uma vez que isso seria um mimetismo estéril e distante da sua ideia de permanência das obras, pois a geração de hoje seria o modelo ideal da geração de amanhã, o que é um absurdo completo frente aos ideais eliotianos. A verdadeira tradição eliotiana exige esforço e esmero na sua obtenção, não uma simples cópia do que já foi criado. É no tempo além do tempo da tradição, em verdade, que as grandes obras podem ser acessadas.

Aliás, a ideia de tempo além do tempo, é um sintoma da proximidade de Junqueira e Eliot com o esoterismo. De fato, uma das coisas que unificam as doutrinas esotéricas é a sua percepção de que há uma “Filosofia Perene”, uma espécie de “Tradição” secreta e trans-histórica. De Agostinho Steuco a René Guénon, de Leibniz a Madame Blavatsky, de Platão a Henry Corbin, variados pensadores esotéricos e filósofos metafísicos postulam a existência de realidades transcendentais mais reais do que o mundo físico, onde o tempo e o espaço são imutáveis, e até mesmo sagrados.

Ademais, é possível mapear o interesse de Eliot por certos conteúdos esotéricos, por exemplo, na boa impressão que teve com o livro de Frithjof Schuon sobre a *Unidade Transcendente das Religiões*, este que defende a ideia de que há uma unidade metafísica e transcendental entre todas as grandes religiões tradicionais do mundo, seja do ocidente, seja do oriente (KRAMER, 2007, p. 272). O gosto de T. S. Eliot por tradições e religiões orientais é bem conhecido, tendo ele mesmo estudado sânscrito durante a sua vida acadêmica. Não se quer, obviamente, afirmar que Eliot ou Junqueira tenham sido esotéricos, mas que há um elemento e uma presença visível desses saberes em seus escritos.

O próprio Octavio Paz adverte, em muitas passagens de *Os filhos do barro*, como o ocultismo, o hermetismo e o esoterismo tiveram uma influência subterrânea e até mesmo aberta na obra de muitos poetas. Fernando Pessoa e Blake, por exemplo, são casos clássicos desse tipo de influência (PAZ, 1984, p. 123). Esse pendor esotérico, porém, deve ser

contextualizado no seio das concepções cristãs eliotianas, sem fugir do escopo de suas crenças religiosas. Do mesmo modo com Junqueira e seu propalado agnosticismo.

É nesse contexto que Eliot identificou Dante como o paradigma maior para a reconquista da tradição ocidental, uma vez que o poeta italiano soube lidar sabiamente com o misticismo, o esoterismo e também com as questões do seu tempo. Eliot não negava a história, mas enxergava-a a partir de sua ideia de ordem e da centralidade espiritual — algo que o mundo moderno havia perdido. De fato, a ordem celeste e a ordem terrestre deviam manter o seu contato, a sua harmonia, sem nenhum descolamento. É nesse sentido que o mundo medieval constitui para ele um modelo de como a sociedade poderia se conformar: através da ideia de convergência, onde as culturas mais distintas dialogavam dentro de suas possibilidades. Afinal, mesmo tendo escolhido apenas uma tradição e sendo mais eurocêntrico, ele não deixou de conhecer e reconhecer as outras civilizações. Até porque, o modelo verdadeiro, no final das contas, era o supratemporal, o do tempo sem tempo, o território divino, sendo o mundo humano algo histórico e sempre mutável.

E é assim o que o poeta de hoje deve prezar a harmonia com o passado, pois o passado não deve ser visto como uma "massa, um mingau indiscriminado", nem como constituído por um ou dois autores da preferência, nem apenas como sendo formado por um período histórico preferido. Cabe ao escritor ter consciência de que nada se aperfeiçoa e de que a arte nunca é a mesma (ELIOT, 1989, p. 41). Deve-se ter plena consciência que os vivos de hoje serão os mortos de amanhã e que desprezar o passado em busca de um simples presentismo tornará a própria arte de hoje insignificante, pois a infertilidade é irmã da falta de memória. Os mortos não devem ser desprezados, visto que quem despreza o passado despreza a si mesmo, a sua cultura, os seus pais e amigos, a fonte de onde jorra a sua própria história.

Dessa forma, a relação dos 3 tempos, passado, presente e futuro apresenta-se como algo bem fértil. E deve-se sempre observá-la por um viés mais largo, mais amplo, sem negar a própria contemporaneidade, sem esquecer-se do que já foi e do que virá. É por isso que se fala em tempo além do tempo em Eliot, em um tempo total, maior, uno. Aos que criticam o passado por ser anterior, "ultrapassado", ele responde a dizer que a diferença entre o passado e o presente é de consciência, pois assim como o presente tem consciência do passado dentro de certos limites, o passado também o tinha de si mesmo, de forma inextricável para nós.

Ademais, no ensaio *Tradição e talento individual* fica evidente a defesa de uma forma de arte menos individualística e mais respeitosa ao passado, à tradição. Eliot, com isso, não queria de forma alguma defender uma arte avessa às inovações. Ele mesmo nega essa possibilidade. O que também se coaduna com a perspectiva moderna e as já referidas duas

tentações que estão no seu cerne: “a tentação revolucionária e a tentação religiosa” (PAZ, 1984, 58).

Diante dessa perspectiva da tradição, do respeito ao passado e às mudanças, talvez surja a dúvida de como Eliot consegue interpretar as variações históricas da arte. Ora para ficar claro como ele consegue interpretar o desenvolvimento artístico através dos tempos, pode-se citar o trecho a seguir, onde adverte o artista sobre onde manter o seu foco de atenção:

Deve estar absolutamente atento para o óbvio fato de que em arte nunca se aperfeiçoa, mas de que o material da arte jamais é inteiramente o mesmo. Deve estar cômico de que a mentalidade européia – a mentalidade de nosso país - , uma mentalidade que ele aprende com o tempo ser muito mais importante do que sua própria mente particular, é uma mentalidade que muda, e de que essa mudança é um desenvolvimento que abandona em route, que não aposenta nem Shakespeare nem Homero, nem os desenhos rupestres do artista magdeliano. E que esse desenvolvimento – talvez um refinamento, decerto uma complexidade – não constitui, do ponto de vista do artista, nenhum aperfeiçoamento. (ELIOT, 1989, p. 41)

Além desse respeito para com a tradição, há outros temas básicos da poética eliotiana que podem ser aproximados a Junqueira, como o isolamento e a incomunicabilidade do ser. Temas que vão se aprofundando paulatinamente na obra do autor, até serem "torcidos e retorcidos à força do vazio e da ruína espirituais do homem ocidental contemporâneo" (JUNQUEIRA, 2000, p.113). Além disso, o cotidiano também é pensado e poetizado na obra de Eliot, mesmo naqueles aspectos mais sórdidos e mesquinhos. Isso, todavia, não é um fim. Em vez de reduzir a sua obra a essas temáticas, o poeta atravessa esse percurso em busca da transcendência, do além, da divindade. Ao trabalhar os aspectos mais sombrios da existência, Eliot não os está enaltecendo; a sua poética, mesmo nos momentos mais difíceis, vislumbra por alguma solução, por algo que a complete, o que só vai acontecer para o autor ao converter-se à religião cristã.

Há muitas similaridades entre essas posições eliotianas com aquelas desenvolvidas por Junqueira: principalmente na questão da incomunicabilidade do ser, onde vê-se no poeta brasileiro a expressão do enigma, da falta de solução para as questões complexas da existência, esta que é sempre um mistério impenetrável, sem respostas. Em Junqueira, de fato, a saída é, geralmente, o agnosticismo, enquanto Eliot assume, a partir de sua conversão, a perspectiva cristã. Há em Eliot, inegavelmente, uma resposta religiosa a todas as questões do mundo e da vida, essas que assumiam, antes da conversão, ares de desespero e de terror em suas obras iniciais, mas que se modificaram com sua crescente fé e adesão ao cristianismo.

Assim, diferentemente de Eliot, Junqueira permaneceu circulando por visões mais negativas e melancólicas, enquanto o autor de *A terra desolada* mudará de perspectiva, escrevendo obras como *Quarta-feira de cinzas* e os *Quatro quartetos*, livros com viés claramente abertos ao infinito e ao sagrado (JUNQUEIRA, 2000, p. 114).

Ademais, outro aspecto que fascina Junqueira na poética de Eliot, é a existência de poemas longos. Para que o poema longo seja possível, Eliot discorre sobre algumas coisas que devem ser feitas para evitar que o tamanho da composição não o torne enfadonho. Dentro da composição longa, por exemplo, deve haver uma mudança de estilos e ritmos, conjugando momentos de grande tensão lírica com passagens em prosa, o que ocorre nas obras *A terra desolada* e nos *Quatro Quartetos*. A ideia de Eliot é fazer com que a emoção aja ritmicamente no desenrolar do poema, seguindo a estrutura musical do todo (JUNQUEIRA, 2000, p. 122).

Outro fator que interessou Junqueira, foi a preocupação eliotiana em distinguir a arte de grande qualidade daquela considerada inferior. Em um mundo em que via crescer cada vez mais o número de escritores, de poetas, de autores, é óbvia a tentativa eliotiana de melhor selecionar e filtrar o ouro verídico do ouro dos tolos. Ele diz:

Há muitas pessoas que apreciam a expressão de uma emoção sincera em verso, e há um grupo mais seletivo de pessoas que podem apreciar a excelência técnica. Mas muito poucos sabem quando ocorre uma expressão de significativa emoção, emoção que tem sua vida no poema, e não na história do poeta (ELIOT, 1989, p. 48).

Vê-se que a luta do autor de *Tradição e talento individual* foi por uma arte melhor preparada, uma arte mais amadurecida, fugindo dos simplismos calcados em psicologismos, sentimentalismos, ou expressões arrebatadoras. Segundo ele, o poeta não precisa ser um grande amante para expressar o amor através da poesia; o poeta não precisa ser um grande pessimista para descrever a terra desolada, apocalíptica; o poeta não precisa ser um grande místico para escrever versos místicos. Mas ele precisa ter consciência onde é preciso ser consciente, e precisa ter a intuição apurada para captar o inconsciente.

Há muitos aspectos que devem ser conscientes no texto poético, que exigem uma qualificação do autor, que exigem estudo e conhecimento. Mas há, inegavelmente, o que é incompreensível para o próprio poeta, aquilo que se manifesta de modo especial e sem alardes:

Há um punhado de coisas, nos textos poéticos, que devem ser conscientes e deliberadas. Na verdade, o mau poeta é habitualmente inconsciente onde deve ser consciente, e consciente onde deve ser inconsciente. (ELIOT, 1984, p. 47)

Sendo assim, é fundamental não haver uma dissonância poética entre as coisas pensadas e as coisas intuídas. O ato poético não é um simples desabafo psicológico, onde o autor descarrega toda a sua sentimentalidade, como se estivesse diante de um analista. Não se deve imaginar que a poesia é uma válvula de escape para emoções, pois ela "não é uma liberação da emoção, mas uma fuga da emoção".

Nesse sentido, entende-se melhor o porquê de Junqueira dizer que, apesar da poesia nascer como "um relâmpago dentro da noite", ela também é fruto de meditação e pensamento, pois um "poeta do pensamento" não pode ignorar a elaboração e o voltar-se para as estruturas constituintes do poema. Ou como sumariza no "Soneto ao unicórnio", escrito, segundo consta, de uma só vez, quase mediunicamente: "(ouvir meu pensamento / é coisa que não creio, mas suponho)" (JUNQUEIRA, 1999, p. 53).

O seu pensamento, percebe-se, muitas vezes se volta para Eliot, esse autor de predileção e convívio, inspirando-o em sua verve e espírito. É isso que se chama de "junqueirização" de T. S. Eliot, essa ressignificação que Junqueira faz desse autor, adaptando-o à sua própria concepção artística, da mesma forma que o anglo-americano "eliotiza" outros autores.

Acrescenta-se a tudo isso que se vem dizendo a questão da formação do artista, que não se dá de um dia para outro, nem ocorre de forma aleatória, como uma geração espontânea. Ela tem de ser contínua, assídua, visando estar a cada dia mais cômico do que foi produzido outrora e do que pode ser desenvolvido no presente. A dedicação à arte, à poesia, tem de ser um esforço contínuo em direção a um valor mais alto do que a própria personalidade: "O fundamental consiste em insistir que o poeta deva desenvolver ou buscar a consciência do passado e que possa continuar a desenvolvê-la ao longo de toda a sua carreira" (ELIOT, 1989, p. 42). Além disso:

O que ocorre é uma contínua entrega de si mesmo, tal como se é num dado momento, a algo que se revela mais valioso. A evolução de um artista é um contínuo auto-sacrifício, uma contínua extinção da personalidade (ELIOT, 1989, p. 42).

Essa ideia de despersonalização, que se destaca na citação anterior, é a que permite uma relação especial com a tradição. E, garante Eliot, é através dela que a arte pode se aproximar da ciência, atingindo certa "objetividade". A poesia deve ser tomada, nesse sentido, como um "conjunto vívido de toda a poesia escrita até hoje", sem isolacionismos ao gosto da época, sem presentismos e vanguardismos sem vigor e raiz.

Ao falar da mente do poeta maduro, Eliot mostra que o jovem artista ainda não tem o aperfeiçoamento necessário que possibilite sentimentos especiais a se combinar de modo fino. Isso não significa que o poeta novato não tenha personalidade, nem que ele seja menos interessante ou que tenha menos a dizer, mas o que se dá com o transcorrer dos anos e com a experiência adquirida é simplesmente um aperfeiçoamento do meio expressivo. Entende-se assim a importância do estudo da poesia, algo que Junqueira fez tanta questão de explicitar.

Dentro desse contexto, torna-se necessário concordar com o que diz Arnaldo Saraiva, quando ele fala sobre a relação de Junqueira com Eliot:

Como Eliot, Ivan faz do tempo matéria obsessiva, e não só do tempo presente, o único que supostamente mobilizaria Drummond, talvez o poeta que mais eco deixou nos seus versos. O seu tempo pode ser intemporal (eterno) ou marcado por relógios, clepsidras e ampulhetas; pode ser diurno ou, sobretudo, crepuscular ou noturno; pode ser incoativo ou terminal; e pode ser exterior ou interior, antigo ou novo, distante ou próximo, lento ou acelerado, irrecuperável ou reversível, morto ou vivo. Ivan Junqueira enfrenta reiteradamente a natureza ambígua, complexa ou enigmática do tempo, que se abre sempre para outro tempo, “o tempo além do tempo”: o tempo vivido e o tempo da memória, o tempo individual e o tempo cósmico, o tempo da vida e o tempo da eternidade, o tempo que está ou vai estando e o tempo que passou. E a sua inconformidade com a passagem veloz do tempo e com o desgaste operado pelo tempo associa-se à sua repulsa por um tempo que não se imponha como a bergsoniana “durée vécue” (SARAIVA, 2007, p. 12).

Além de apontar a proximidade de Junqueira com Drummond, assunto que necessitaria de um estudo a parte, Saraiva mostra que a intuição eliotiana do tempo se impregna fortemente na visão junqueiriana das coisas. Não apenas no que diz respeito ao amadurecimento e aperfeiçoamento da própria arte no tempo, mas também buscando relacionar-se com o pantempo, com o tempo além do tempo que constitui a tradição.

Mas, para além dessa relação com o tempo além do tempo, Junqueira também interseccionou outras tendências eliotianas, a saber, o intertextualismo, a poética do fragmento e do pensamento, o gosto pela música como tema e forma. Aliás, o gosto pela música merece certo destaque, pois, funciona como importante ponto em comum entre os dois autores. A poética eliotiana, analisada em suas minúcias, guarda uma proximidade muito grande com a música. Eliot, todavia, não quis simplesmente musicalizar os seus poemas, desfazendo-se de outras características vitais da arte poética. O seu objetivo principal ao lidar com a música

foi, com rigor quase ortodoxo, chamar a atenção para determinados aspectos comuns às duas artes e, conseqüentemente, para a orgânica utilização dos mesmos, sem que isso implicasse qualquer ameaça à integridade desta ou daquela categoria artística (JUNQUEIRA, 2000, p. 118).

Assim, a musicalidade das palavras, segundo ele, deve repousar em sua relação com as outras, isto é, com as que vêm antes e depois dela, do seu "ponto de interseção" com o contexto. Além do mais, a musicalidade também deve muito ao significado particular da palavra e a relação desse particular com todos os outros significados que a palavra possa adquirir. A palavra eliotiana não é um mero som, não é pura retórica, nem ornamento sonoro, mas é um "veículo transmissor de pensamento e conceitos universais", e também "como enunciado gramatical de um discurso cujas linhas de força residem na referência simbólica e no linearismo sintático". A linguagem de Eliot é extremamente refinada no que diz respeito à música e ao significado, unindo os "valores semânticos, conteudísticos, musicais e metafóricos do signo verbal" (JUNQUEIRA, 2000, p. 121).

Além de ser nítida a interseção de Junqueira com essa característica eliotiana, também é necessário interpretar o papel do simbolismo da música em Junqueira como pertencente ao tema do enigma, como se pode ver através de muitos exemplos trazidos ao longo dessa dissertação. Nesse sentido, pode-se até mesmo evocar o trabalho teórico de Gershom Scholem, onde ele afirma que as visões místicas e as vivências dos místicos religiosos apresentam, na maioria das vezes, dois símbolos principais: a luz e o som. É proveitoso aproximar essa ideia da recorrência das imagens sonoras em Junqueira, sobretudo quando se pensa em termos da semântica do enigma. A sua poesia, muitas vezes próxima do misticismo, tem um pendor e gosto natural para o poder evocador do som, potente representante da linguagem do indizível e do não simplório: de algo que exige aprofundamento para se "entender": pensamento e sentimento, sentimento e pensamento. Junqueira, do mesmo modo que Eliot, que tantas vezes joga com a luz e com a escuridão, com o som e com o silêncio, aproxima-se do misticismo através dessas imagens, sendo, inegavelmente, um poeta enigmático (SCHOLEM, 2015, p. 15).

Na verdade, todos esses aspectos da arte junqueiriana e eliotiana estão inter-relacionados, pois se complementam: a concepção de tempo fundamenta, por exemplo, o intertextualismo, o uso recorrente de fragmentos e a respeitabilidade para com a tradição. É por isso que, aprofundando a percepção do intertextualismo, da poética do fragmento, e do respeito pela tradição, entende-se melhor o conjunto poético proposto por Eliot e ressignificado por Junqueira. Esses aspectos citados anteriormente, assim, sendo essenciais na obra de Eliot, também estão no âmago da arte de Junqueira, como ele mesmo declarou na entrevista citada algumas páginas atrás, sobre as "práticas e preocupações poéticas que sempre me foram muito caras, como as do intertextualismo, da música de ideias, do rigor formal e do resgate de toda uma tradição que por pouco não se perdeu" (JUNQUEIRA, 2012,

n.p.). Podem-se citar várias passagens da obra junqueireana que comprovam essa afirmação. Mas basta lembrar a primeira “meditação na corda lírica” para bem entender o que se diz:

O que passou (não tanto a treva e a cinza  
que os mortos vestem para rir dos vivos)  
mais vivo está que toda essa harmonia  
de claves e colcheias retorcidas,  
mais vivo está porque o escutas limpo,  
fora do tempo, mas no tempo audível  
de teu olvido, partitura antiga,  
para alaúde e lira escrita, timbre  
que vibra sem alívio no vazio,  
coral de sinos, música de si  
mesma esquecida, aquém e além ouvida. (JUNQUEIRA, 1999, p.79-80)

Há nesses versos um inegável diálogo com Eliot, principalmente com o trecho inicial dos *Quatro Quartetos*, *Burnt Norton*, quando o anglo-americano diz:

O tempo presente e o tempo passado  
Estão ambos talvez presentes no tempo futuro  
E o tempo futuro contido no tempo passado.  
Se todo tempo é eternamente presente  
Todo tempo é eternamente passado  
Todo tempo é irredimível.  
O que poderia ter sido é uma distração  
Que permanece, perpétua possibilidade,  
Num mundo apenas de especulação.  
O que poderia ter sido e o que foi  
Convergem para um só fim,  
Que é sempre presente.  
Ecoam passos na memória  
Ao longo das galerias que não percorremos  
Em direção à porta que jamais abrimos  
Para o roseiral. Assim ecoam minhas palavras  
Em tua lembrança. (ELIOT, 2014, p. 213)

A intertextualidade nesse poema reforça outro aspecto vigoroso da arte de Junqueira que é intrinsecamente ligado a esse, a saber, a dita “poética do fragmento”, expressão com que ele define a poesia de Eliot, mas que também pode definir o seu próprio artesanato. Per Johns atesta esse caráter da poesia de Junqueira, ao dizer que ele

expressa-se poeticamente por fragmentos, ou arrancos, ou germinações em estações que não se escolhem, na hora e na vez que se tornam hora e vez quando o quer a bússola cósmica que orienta o seu fazer poético, mesmo porque o que talvez no cerne distinga a poesia da prosa seja o mistério da escolha: na prosa se escolhe, na poesia se é escolhido (JOHNS, 1999, p. 317)

Além do mais, em certos momentos da poesia de Junqueira, é possível surpreender certa atmosfera eliotiana, como Johns nota nos versos “Vem. É por aqui. / É por aqui a

escarpa / que hás de galgar / em direção ao nada.” dizendo-os representantes de um “clima de eliotiana terra desolada, com a mais absoluta economia de meios”. E em “Penélope: cinco fragmentos“, na parte IV, onde há epígrafe retirada de *Homens Ocos*, de Eliot. Dois flagrantes exemplos de intertextualismo (JOHNS, 1999, p. 322).

O próprio arcaísmo aproxima-o do veio eliotiano, pois aquele poeta tinha especial talento na arte de manejar conteúdos antigos, às vezes até preservando-lhes à grafia. O que também ocorre com Junqueira, como em *A rainha arcaica*, no penúltimo poema, onde ele utiliza arcaísmos portugueses, ressignificando uma das técnicas usadas por Eliot na língua inglesa. Lendo o terceto final do poema XIII, “Inês, Rainha póstuma” isso se torna cristalino: “Ali, na pedra, és de ti própria a epígrafe: / princípio e fim da mísera e mezquinha / que depois de ser morta foy Rainha” (JUNQUEIRA, 1980, p. 118). Como o próprio Junqueira assume o seu gosto pelo intertextualismo e pelo arcaísmo, torna-se difícil não perceber no trecho citado uma herança ou inspiração eliotiana de sua arte.

Além disso, como Eliot, Junqueira também foi, a um só tempo, moderno e tradicional. “Cançoneta Urbana”, por exemplo, de *Os mortos*, mostra a ousadia do poeta considerado, algumas vezes, um neoclássico, chegando até mesmo a opôr-se veementemente ao Concretismo. De fato, o poeta dos arcaísmos também pode ser o dos versos dispersos na página:

rio  
 rua  
 pára-brisa siga!  
 pneumetal  
 VERDE  
 grito  
 aço  
 estilh’  
 osso  
 br’  
 aço  
 VERMELHO

rio

rua (JUNQUEIRA, 1999, p. 63).

Outro exemplo de “vanguardismo” em Junqueira foi o seu diálogo, mesmo que uma única vez, com certos tipos de criações estranhas ao Ocidente, como é o caso do haikai. É exatamente essa forma inovadora e essencialmente ligada ao nosso modernismo, distante assim da tradição ancestral luso-brasileira, que Junqueira transgride no seu “Haikai”. Este poema, que encerra *Opus descontínuo* — título que evoca por si mesmo um pendor experimental — transgride até mesmo a formalização proposta por Guilherme de Almeida para o haikai em nossas letras (FRANCHETTI, 2008, n.p.). Eis o “Haikai” de Junqueira:

Na gaiola jaz  
o pássaro  
sem espaço (JUNQUEIRA, 1999, p. 104).

Junqueira, lúcido conhecedor da tradição, não ignorou as criações em voga em seu tempo, experimentando-as e negando-as sempre que convencido da benignidade ou malignidade das mesmas. Não se pode acusá-lo de fanatismo e intransigência, pois ele mesmo fez uso de soluções vanguardistas sempre que elas foram propícias às suas intenções.

Prosseguindo na investigação da ideia de modernidade e tradição em Junqueira, vê-se que o uso reiterado de rimas toantes também fez de Junqueira um “moderno antigo”, ou “antigo moderno”, pois as mesmas foram preteridas por muito tempo na tradição poética, mesmo já sendo conhecidas há longa data, retornando apenas no século XIX, tendo recebido novo impulso, todavia, somente nas mãos de certos modernistas (MOISÉS, 1978, p. 437). É desse modo que Junqueira, aproxima-se, com o perdão da palavra, de uma “tradição transgressiva”.

Assim, do mesmo modo que Eliot se enquadra na tradição da poesia moderna destrinchada por Octavio Paz, Junqueira também pode ser visto como um íntimo membro dessa linhagem marcada pela dupla tentação: a revolucionária e a religiosa (PAZ, 1984, 58). Como já se observou, Junqueira não chegou a se filiar abertamente a nenhuma espiritualidade, mas nem por isso negou-as. A sua perspectiva sempre foi autônoma, como a de muitos modernos, alguns que até mesmo inventaram a sua própria mitologia. Junqueira, não se pode negar, fez o mesmo em livros como *O Grifo*, onde seres mitológicos e fantásticos se entregam ao poema, formando um mar misterioso de imaginação e inspiração, sem necessidade de saber onde terminam as águas do desconhecido e onde começa a areia do real. Percebe-se,

verdadeiramente, que Junqueira se move mais livremente quando se encontra nesse seu enigmático território poético.

Outro exemplo muito significativo da modernidade e tradicionalidade de Junqueira é “Carpe Diem”, também de *Opus descontínuo*. O poema, além de jogar com a posição dos versos na página, também faz uso de estrangeirismos, como *napalm*, além de inserir questões sérias em meio a versos mais despojados, como é o caso de “(Kant, ao canto / esquivo da estante / indaga se é possível / a metafísica)”, que além de tudo, são de métrica bem variável, sendo claramente versos livres (JUNQUEIRA, 1999, p. 94). Os versos são livres, mas não são, de modo algum, descuidados. Há uma consciência perceptível no uso das palavras, das sonoridades, e da poesia. Junqueira nunca é displicente, há sempre um elemento pensado, até mesmo naquelas criações mais diretas e que nascem como um relâmpago.

É verdade que os experimentalismos são mais comuns em seus livros iniciais, e que eles também não precisam ser considerados uma herança exclusivamente eliotiana. Mas não se pode ignorar que até mesmo nas “Três meditações na corda lírica” há espaço para a transgressão, como na já conhecida parte 2.1:

porquanto o ser, quando medido, é légua  
ou polegada que ninguém percebe,  
padrão avesso a esquadro e régua, verbo  
somente conjugado no pretérito  
de um tempo já sem voz, leque de ecos  
secretos, esqueletos e objetos,  
hieróglifo amuleto sortilégio  
e bichos de caverna

pedra pedra (JUNQUEIRA, 1999, p. 82)

Tal ousadia em autor que se declarou tantas vezes um legítimo perquiridor da melhor tradição poética mundial e nacional não pode passar despercebido. Ao transgredir a pontuação e o verso, Junqueira mostra que a sua poética não é escrava da forma nem da fôrma. Ele dialoga com princípios mais profundos, com o “bulbo do lirismo”.

Pode-se aproveitar o momento, inclusive, para advertir que a sua poesia não tem apenas um caráter “eliotiano”, mas há também o diálogo de Junqueira com outros autores. Assim, há fragmentos e intertextos de poetas de distintos trópicos, como, por exemplo, Fernando Pessoa, que aparece como referência de “Hino à noite”, poema coligido em *O grifo*. Geralmente, Junqueira explicita suas referências, indicando-as nas epígrafes dos livros ou poemas, servindo-se das mesmas como mote. Nesse poema citado, por exemplo, a epígrafe de Fernando Pessoa “Vem, Noite antiqüíssima e extrema” aparece em muitas variações ao longo do texto, como nos versos “Vem devagar, ó noite, os passos em surdina” ou “Vem devagar, ó

noite, e leva-me contigo” (JUNQUEIRA, 1999, p. 163-167). Drummond também é constante inspiração, como no inicial “Os mortos”, presente no livro homônimo, ou no poema “Sótão” do livro *A sagração dos ossos*. Demonstra-se, assim, que ele “junqueiriza” não apenas Eliot, mas também outros autores, o que leva a pensar, mais uma vez, na advertência de Per Johns sobre o imperativo de atentar para as epígrafes de Junqueira, pontos cardeais de sua criação (JOHNS, 1999, p. 326-327).

Essa ideia de junqueirizar outros autores e agregá-los à sua arte remete a esse aspecto tão fundamental da arte de Junqueira e que o aparenta ao modelo eliotiano: o respeito pela tradição e sua consequente percepção do pantempo. Como visto ao analisar o conceito desenvolvido por Eliot, a tradição não é algo morto, uma simples “fôrma” que deve ser imitada. Isso fica muito claro nas palavras do próprio Junqueira, ao criticar algumas posturas vanguardistas brasileiras:

Se desconsiderarmos o ludismo do grafismo de experiências lingüísticamente suicidas e idiotas, como o foram - e, infelizmente, ainda o são - as do concretismo e da poesia práxis, arrisco-me aqui a dizer que foram poucos e mesmo insignificantes os efeitos produzidos por essas novas técnicas. Muito a propósito, advirto para o fato de que existe hoje, na poesia brasileira, uma tendência de retorno àquela herança literária que o mundo ocidental recebeu desde Homero e Virgílio, àquilo que Eliot, em seu conhecido ensaio *Tradição e Talento Individual*, sabiamente definiu como o continuum de um fenômeno de cultura que não pode e não deve ser esquecido. Apesar de ter sido crucial para todos nós, que nos formamos à sua sombra, o Modernismo de 1922 incorreu na tolice de desprezar o que o passado e a tradição nos ensinam. O passado só morre quando é passadista. Mas em que medida Virgílio, Horácio, Dante, Petrarca, Leopardi, Novalis, Hölderlin, Goethe, Donne, Shakespeare ou Camões podem ser identificados com o passado, se constituem a mais grandiosa e orgânica lição de permanência? O que morre são as fôrmas - que, aliás, já nascem mortas - e não as formas. O que há de velho, por exemplo, no cultivo de formas como o soneto, a balada, o rondó ou a sextina, se impregnadas das exigências de nosso tempo e de nossa visão moderna do mundo? Poetas como Manuel Bandeira, Jorge de Lima, Carlos Drummond de Andrade, Américo Facó, Joaquim Cardozo, Dante Milano, entre outros, fartaram-se de fazê-lo. E por isso não foram modernos? Foram-no. E digo mais: talvez até moderníssimos ou, pelo menos, muito mais modernos do que poetas que, por incompetência e ignorância, dedicaram-se a escrever versos que certa vez Paulo Mendes Campos, entre irônico e perspicaz, definiu como modernérrimos, corroborando o que pouco antes, aliás, dissera Mário de Andrade com relação ao relaxamento formal de Vinicius de Moraes em seus dois primeiros volumes de poemas. Essas novas técnicas de que fala sua pergunta romperam, na grande maioria dos casos, os limites extremos do sistema da língua e nada mais fizeram do que engendrar signos cadavericamente lingüísticos. (JUNQUEIRA, 1997, s. p.)

Essa citação, mesmo levando em conta que tenha sido dada em uma entrevista, é esclarecedora, pois vai ao cerne da questão, mostrando como Junqueira, inspirando-se em Eliot, tem certa percepção de que é preciso distinguir as obras permanentes daquelas que são simples “fôrma”. O respeito à tradição se manifesta — como a proximidade com a obra de

Drummond atesta, além da admiração por Bandeira — pelo cultivo de autores de outras terras, como Jorge Manrique, Fernando Pessoa, Camões, Rainer Maria Rilke, etc, além dos já amplamente indicados Eliot e Baudelaire. Ele não deixa dúvidas de que há um elemento pernicioso no nosso modernismo, reconhecendo-lhe, contudo, os devidos méritos e liberdades.

A forma como Junqueira entendeu o modernismo brasileiro também é importante nessa questão, pois revela a sua visão sobre o lugar que ocupou no mundo e sobre as perspectivas e contextos em voga na atmosfera onde nasceu a sua própria obra. Nesse ponto, é útil salientar que não se deve ignorar uma diferença óbvia entre as obras de Junqueira e Eliot: o primeiro foi um brasileiro do século XX e que faleceu no XXI; já o segundo, foi um anglo-americano que nasceu no século XIX e morreu no XX. Se o diálogo entre ambos é possível, ele deve se dar nessa espécie de *continuum*, nesse tempo além do tempo, onde até mesmo Homero e Dante, Eliot e Junqueira, se encontram e dialogam.

Ao falar da tradição, Junqueira, por ser brasileiro, deteve-se inescapavelmente sobre o modernismo pátrio e sobre o seu desenvolvimento até os dias vividos por ele. Isso é evidente na citação anterior. Assim, para entender o que é tradição em Junqueira, é vital perceber como o poeta enxergava o modernismo nacional, até porque, de uma forma ou de outra, o autor acabou por ser um de seus continuadores, um de seus ramos. Mais do que isso: deve-se esclarecer que Ivan Junqueira viu o modernismo brasileiro através de seu próprio crivo estético-poético, fugindo de qualquer leitura simplória. Para ele, teria sempre de existir um equilíbrio entre rompimento e continuidade para com o passado e para com a tradição, naquilo que esta tem de mais saudável, reverberando aqui, inegavelmente, a seiva dos escritos e das teorias eliotianas.

A forma como Junqueira vê o modernismo brasileiro e o melhor modo de usufruir de seus frutos se encontra sintetizado em seu ensaio “Modernismo: tradição e ruptura”, este que consta no seu livro *O signo e a sibila*. Nesse ensaio, afirma que a ruptura nunca é total, como se se pudesse destruir tudo o que fora feito e sedimentado anteriormente:

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. (JUNQUEIRA, 1993, p. 159).

Por outro lado, não é possível negar que há um risco essencial em todas as vanguardas, a saber:

ao romper indiscriminadamente com toda uma escala de valores e nada repor em lugar do que foi destruído, essas mesmas vanguardas nos remetem ao oposto do que pretendiam, tornando-se não raro autofágicas e epigônicas (JUNQUEIRA, 1993, p. 159).

O risco de toda vanguarda excessiva é tornar-se caduca, precocemente caduca, assevera o poeta. Mas, é claro, existe um espaço legítimo de atuação da vanguarda. As vanguardas são até chamadas de necessidade histórica, pois são ditas

um fator inerente à própria saúde daquilo que se pode chamar de continuum literário, cuja dinâmica, por uma questão de sanidade intelectual e artística, repele quaisquer formas de estagnação capazes de pôr em risco a integridade do ato criador e a sobrevivência do artista (JUNQUEIRA, 1993, p. 160)

Percebe-se que Ivan Junqueira busca o meio termo, o ponto ideal que possa harmonizar os dois polos. Eliotianamente, ele busca "a ponte entre o antigo e o novo", a vida da obra de arte sem necessidade de apagar a própria história dela, sem apagar, assim, a história dos próprios seres humanos, que se encontram indelevelmente ligados às criações artísticas. Da mesma forma que existem valores que deixam de fazer sentido, que morrem, assim também ocorre com algumas soluções artísticas que se tornam ultrapassadas, que não agradam mais, que não são mais eufônicas à música do tempo. Tudo o que não presta mais, tudo o que apodreceu, deve-se descartar, cabendo à novidade trazer outros frutos e uma nova primavera.

Assim, dizer que Junqueira foi um rígido conservador pelo simples fato dele ter uma poética voltada às questões mitológicas, trans-históricas e tradicionais (no sentido eliotiano) é uma afirmação difícil de sustentar. Em verdade, o próprio mito pode ser visto como uma resistência, como argumenta Alfredo Bosi em *O ser e o tempo da poesia*, pois a poesia que leva em conta os conteúdos míticos leva em seu bojo uma possibilidade de contestação à supremacia burguesa e capitalista, bem como aos seus valores, ao seu modo de viver: algo revolucionário. Senão revolucionário no sentido "radical", ao menos resistente às tendências em voga de sujeição absoluta e alienação. O argumento é que o poeta do trans-histórico pode ser um grande contestador, ao negar a desvalorização e a banalização total das coisas e das palavras vivas da tradição (BOSI, 1977, p. 144-150).

O que se percebe, portanto, é que o dever do poeta é a entrega total à sua obra. Sem essa entrega, o sentimento poético pode se transformar em artificialidade, em exagero, em pieguice. "A emoção da arte é impessoal", como apregoa Eliot. É através dessa impessoalidade que se permite ao poeta adentrar no que Ivan Junqueira nomeou de pantempo eliotiano, onde o criador de versos se dá conta de que há algo que continua a viver, mesmo

depois da morte física. É por isso que é preciso, mais do que nunca, estar atento para o vento que sopra para além do tempo cronológico, para a grande correnteza do tempo além do tempo que só permite navegação àquele que a tenha percebido. O poeta precisa entregar-se à sua obra de modo integral, para "que viva naquilo que não é apenas o presente, mas o momento presente do passado" e que "esteja consciente, não do que está morto, mas do que agora continua a viver" (ELIOT, 1989, p. 48).

É dentro desse contexto que Junqueira exemplifica sua leitura do modernismo citando diretamente o próprio T. S. Eliot, o que fortalece a linha de raciocínio que se desenvolve nesse escrito. Em *A terra desolada*, escrito por um dos “maiores revolucionários” da poesia, na opinião de Junqueira, há um entrelaçamento do antigo e do novo "num convívio desconcertante e harmonioso" (JUNQUEIRA, 1993, p. 160). Essa obra eliotiana revela alguns aspectos caros à interpretação do carioca:

O antigo aí permanece como fonte, com expressão viva e matricial de uma cultura literária e filosófica que constitui a própria herança do homem ocidental. Sem a sua preservação, aliás, seria impossível qualquer emergência do novo, pois estaria destruída toda a tensão existente entre os pólos antagônicos do que já foi e do que está vindo a ser, conforme aquela antiquíssima — e por isso mesmo sempre nova — lição de Heráclito de Éfeso. O novo aí nada mais é que uma outra maneira de dizer as coisas, um ato de repensar o que já foi pensado, um esforço no sentido de redimensionar um universo que é e já não é o mesmo (JUNQUEIRA, 1993, p. 160-161).

Ignorar o passado é um dos maiores erros que pode ocorrer a um poeta, até porque a emergência do novo não deixa de ser uma espécie de reviver do passado. Segundo o autor, esse erro, esse desprezo pelo antigo, ocorre, sobretudo, nos autores novatos. Ele conta, inclusive, como um jovem poeta se referiu a Dante Alighieri, chamando-o de “múmia”. Isso, naturalmente, horrorizou a Junqueira. Como ele mesmo diz em *Baudelaire, Eliot, Dylan Thomas: Três visões da modernidade*:

Ninguém será jamais moderno, em particular nos domínios da arte, se não dialogar continuamente com a antigüidade, 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 (JUNQUEIRA, 2000, p. 15).

Essa passagem, mais uma de matiz eliotiano, arremata o que se diz sobre a harmonia entre tradição e inovação, em que o conteúdo tradicional não deve ser esquecido como algo

inútil e sem vida, do mesmo modo que a novidade não deve ser ignorada por nenhum tipo de preconceito, de ódio do novo por ser novo. Como diz o próprio Eliot:

Nenhum poeta, nenhum artista, tem a 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. (ELIOT, 1989, p. 39).

É assim que as grandes obras inovadoras, quando são tradicionais, encaixam-se perfeitamente na cultura. O que interessa a Eliot é manter a ordem, ou melhor, é ver como existe uma organicidade na literatura. Aliás, quando se diz que há uma ordem, não se deve entender que a arte deve ser imóvel. O que Eliot defende é que as obras inovadoras conseguem modificar todo o cânone dos grandes escritos, mas sem destruir a alma dos mesmos.

Em outra passagem essencial, ele nos garante que:

Os monumentos existentes formam uma ordem ideal entre si, e esta só se modifica pelo aparecimento de uma nova (realmente nova) obra entre eles. A ordem existente é completa antes que a nova obra apareça; para que a ordem persista após a introdução da novidade, a totalidade da ordem existente deve ser, se jamais o foi sequer levemente, alterada; e desse modo as relações, proporções, valores de cada obra de arte rumo ao todo são reajustados; e aí reside a harmonia entre o antigo e o novo. Quem quer que haja aceito a idéia de ordem, da forma da literatura européia ou inglesa, não julgará absurdo que o passado deva ser modificado pelo presente tanto quanto o presente esteja orientado pelo passado. E o poeta que disso está ciente terá consciência de grandes dificuldades e responsabilidades. (ELIOT, 1989, p. 39)

O passado não deve travar o presente, fornecendo-lhe moldes gastos e medidas empoeiradas. Na verdade, a importância da tradição é a de localizar os poetas temporalmente, mostrando-lhes a beleza do que veio antes e a importância de se pensar no porvir. É assim que amadurece a ideia de pantempo — tempo total, tempo da tradição, que une o temporal e o atemporal — apresentando-se como o horizonte de todo grande artista (JUNQUEIRA, 2000, p. 148). Desperta-se, desse modo, para o fato de que os artistas de hoje não são imunes às críticas do passado, como vinha dizendo Junqueira.

Seguindo essas reflexões, chega-se ao ponto de ver como o modernismo brasileiro, de fato, foi entendido por Junqueira como um momento em que a literatura nacional teve a capacidade de se individualizar mais soberanamente no contexto mundial. Momento em que essa literatura passou a ter um rosto mais brasileiro. O que Ivan pretende é mostrar que, mesmo o movimento de 1922 não sendo totalmente "nosso no sentido próprio", possibilitou uma ruptura singular. A literatura brasileira, nas cercanias de 22, ainda se identificava com um

parnasianismo estéril, com o "triunfo da fôrma sobre a forma". Enquanto isso, na Europa, o modernismo já há tempos desabrochara. É por isso que sentencia o poeta brasileiro:

O advento do modernismo não era apenas desejável ou previsível, mas de urgência urgentíssima. E talvez por isso a ruptura que ele promoveu, ainda que epidérmica, foi tão violenta e indiscriminada, com óbvios prejuízos, como se veria depois, para tudo aquilo que se iria cristalizar nas décadas posteriores (JUNQUEIRA, 1993, p. 162).

Esse furor acabou por levar o modernismo de 22, na análise de Junqueira, a praticar rupturas injustificáveis. De qualquer forma, essa ruptura, por si só, ajudou as letras nacionais a sair do "marasmo e da subserviência" em que estava afundada. Para ele, os verdadeiros beneficiários do movimento modernista brasileiro foram aqueles autores que surgiram posteriormente ou que se desenvolveram à margem dos conhecidos protagonistas do mesmo – o que foi o seu próprio caso.

A análise junqueiriana deixa claro que o Brasil é um país muito jovem, onde as mudanças e rupturas tendem a ser espontâneas e imprevisíveis:

a ruptura modernista reage assim não tanto contra uma tradição envelhecida, mas antes contra uma situação de marasmo e acomodação, característica, aliás, de povos que mal saíram de sua infância colonial e do parasitismo a que foram sujeitos pelo colonizador, como era o caso do Brasil (JUNQUEIRA, 1993, p. 169).

Não se pode ignorar, ao se falar em tempo e tradição em Ivan Junqueira, que a tradição aqui não vinha de priscas eras: "o que se pode chamar de tradição em nosso país não tinha então sequer dois séculos" (JUNQUEIRA, 1993, p. 169). Ser um poeta da tradição, no Brasil, é inserir-se dentro do quadro de algo muito maior, mais universal, visto que o país não tem uma grande profundidade histórica em si mesmo, ao menos como nação, esta que é uma criação muito recente no contexto universal. Além do mais, para Junqueira, o país não tinha sido conquistado por homens de grande cultura, existindo somente com a vinda da família real, no século XIX, um verdadeiro crescimento cultural da nação.

Nesse ponto, Ivan Junqueira entra em uma questão-chave que permite compreender os fundamentos de seu pensamento sobre a história literária nacional:

Mas seria possível — ou minimamente razoável — falarmos de uma tradição brasileira? A tradição é algo que envolve necessariamente um sentido muito agudo de nacionalidade, de uma nacionalidade quase ancestral, pré-histórica mesmo. E o Brasil, como nação independente, começa apenas a existir de 1822. Antes dessa data, o que temos? Quando muito — insisto —, esse fabuloso e inexplicável Barroco mineiro, berço progênico de nossa autonomia e de nossa nacionalidade. Temos esse prodígio chamado Aleijadinho. Mas é só. Ou quase nada além disso. (JUNQUEIRA, 1993, p. 170).

A nação brasileira, assim, não era um solo tão profundo para plantar grandes obras. O modernismo nacional, além do mais, teve um certo pendor em absorver o que houve de pior no modernismo europeu, segundo a visão do poeta. Quanto de nosso modernismo não é devido a Marinetti, a Tristan Tzara, a Apollinaire, ou aos cubistas? O futurismo, por exemplo, que corria espesso nas veias do modernismo brasileiro serviu, amiúde, para prejudicá-lo, afastando-o das fontes vivas do eterno na literatura.

Isso não significa, todavia, que Junqueira fosse um pessimista ou um derrotista na imagem que fazia de nossa literatura. “A poesia brasileira de hoje é muito superior à que se escreve em língua inglesa, francesa, espanhola, italiana e alemã, e isso sem considerarmos aqui o que se produz em Portugal”, disse em 1997, mostrando como os frutos do modernismo, apesar da jaça inicial, cresceram em vigor com o decorrer dos anos (JUNQUEIRA, 1997).

Apesar de todos os defeitos de formação da literatura brasileira moderna, é preciso salientar que qualquer autor, independentemente da origem, sempre tem a possibilidade de acessar as “raízes da tradição”, como a denomina Per Johns, entrando em contato com o rio vivificante do que é além do tempo (JOHNS, 1999, p. 315). E é assim que se pode justificar o grande contato que Junqueira teve com a obra de Eliot, visto que a própria ideia de tradição é supranacional e supratemporal. Isso foi expresso abertamente por ele em muitas ocasiões. Com a consciência da tradição e do pantempo, o poeta podia aspirar voos mais altos do que a literatura nacional, buscando dialogar com os grandes de todos os tempos, fazendo uso de suas concepções ou versos como catalisadores para a sua própria arte. É isso o que se viu mais de perto na análise do poema “Três meditações na corda lírica”, numa poesia que, segundo disse Carpeaux ao terminar de ler o poema, não é a do agora, mas é a de todas as épocas (CARPEAUX, 2005, p. 25).

## CONCLUSÃO

Para concluir essa pesquisa, pode-se recapitular, inicialmente, as conclusões parciais obtidas ao longo do trabalho: como as referências críticas à obra de Ivan Junqueira, onde fica claro que a sua escrita lida diretamente com temas profundos e misteriosos da existência humana, seja no ensaísmo, seja na tradução de grandes obras, ou seja até mesmo na poesia propriamente dita; ademais, na análise das “Três meditações na corda lírica” comprova-se a profundidade desse viés misterioso já apontado pela crítica, onde se vê surgir uma verdadeira matriz semântica do enigma em sua poesia, pois é possível observar, desde os aspectos mínimos, como a análise da versificação da primeira meditação mostrou, que há escolhas conscientes por detrás do uso de cada vocábulo, de cada acentuação, de cada jogo entre significante e significado; o que se estende para a visão sobre todas as suas obras poéticas, onde evidencia-se como o enigma parece estar presente em muitos momentos, desde as obras iniciais, até as finais, visto que Junqueira muitas vezes aproxima-se de uma solução negativa ou positiva para com as questões metafísicas, ora negando qualquer possibilidade de existência transcendente, ora afirmando-a, insinuando um “além”. Essas escolhas e variações presentes na obra junqueiriana, de qualquer maneira, parecem apontar para o enigma inefável como um fundamento básico para o que ocorre em muitos de seus poemas.

Esse propalado enigma, de fato, aponta para algo que nunca se descortina completamente e que se apresenta através de insinuações ligadas ou à questão da morte ou à questão da possibilidade de existência de um tempo além do tempo, este que é um verdadeiro “pantempo” onde as artes sobrevivem de modo imorredouro em uma temporalidade especial, em um *continuum* em que podem dialogar poetas e artistas de variadas culturas e épocas históricas. A forma como Junqueira articula a morte e a possibilidade de pantempo é enigmática, uma espécie de agnosticismo poético, por assim dizer, pois qualquer resposta para o absurdo e para o misterioso é limitação, cabendo ao enigma a expressão desse espanto primordial diante das incertezas e intermitências da vida.

Na interpretação da poética junqueiriana foi possível observar como esse pantempo se articula com a questão da morte de modo enigmático, sobretudo na aproximação do poeta brasileiro com as ideias de T. S. Eliot, visto que pode-se perceber como ambos refletem de modo semelhante sobre a viabilidade de um “além” do tempo cronológico, apesar das evidentes diferenças ideológicas e religiosas que existem entre eles, concluindo-se pela

existência de um verdadeiro diálogo do autor das “Três meditações na corda lírica” com o autor dos “Quatro Quartetos”.

Essas conclusões parciais só foram possíveis, em grande parte, utilizando-se da estilística, principalmente da forma como ela é explorada por Othon Moacyr Garcia em seus estudos sobre as matrizes semânticas que se apresentam ao se analisar as obras poéticas de determinados autores, mesclando nessa pesquisa a sua abordagem específica (na leitura das *Três meditações na corda lírica*) e a sua abordagem generalista (na leitura e interpretação de todos os livros poéticos junqueirianos), o que possibilitou cogitar uma matriz semântica do enigma em Junqueira, esta que tornou-se cada vez mais nítida com as leituras feitas sobre a sua poesia. A obra de Garcia, apesar de ter caído no esquecimento e de estar obscurecida pelos estudos literários atuais, pode ser muito útil para se meditar sobre os processos poéticos de qualquer autor, pensando no vocabulário, na versificação, na métrica, ou em qualquer outro aspecto gramatical e literário manipulado por um escritor. De fato, o estudo paciente e a dedicação aos versos junqueirianos foram de grande aprendizado sobre a técnica e a semântica poética, e ainda o serão por muitos anos, sempre que se retornar a eles, pensando em novas interpretações e possibilidades para o que se cristaliza aqui na forma de estudo encerrado.

Assim, para concluir essa pesquisa, sintetizando as conclusões parciais, — após ter observado os três aspectos da arte de Junqueira e as perspectivas críticas sobre a sua obra; após ter analisado verso a verso a primeira meditação na corda lírica, tendo analisado, subsequentemente, as outras meditações, e a obra completa de Junqueira; e tendo terminado por interpretar a poética junqueiriana em conjunção com a eliotiana, sobretudo no viés da tradição — percebeu-se que é possível observar na poesia de Ivan Junqueira uma verdadeira matriz semântica do enigma, que se expressa através da semântica da morte e do tempo além do tempo. Essa conclusão de que há uma matriz semântica do enigma foi *a posteriori*, não sendo imaginada, sequer intuída, no início das leituras.

De nenhum modo, porém, essa pesquisa se propõe como absoluta, negando outros métodos de análise que podem ser úteis na interpretação da poética de Junqueira. Na verdade, muitas outras leituras são possíveis, pois a verdadeira poesia é muito maior do que qualquer sistema interpretativo, e sempre vai estar além de qualquer visão última que se procure dar a ela. O que se fez aqui, ao ler os poemas junqueirianos, foi buscar um entendimento do funcionamento de seu jogo entre significantes e significados. Nunca, porém, se deve esquecer que é impossível esgotar ou descobrir as fronteiras limítrofes e finais de um poeta.

Enfim, como proposta para outros trabalhos, fica assim aberta a possibilidade de abordar certos temas que não foram explorados nessa pesquisa: como a proximidade do pensamento de Junqueira com a obra de Martin Heidegger; ou que foram pouco explorados por motivos de recorte temático, como a ligação da poesia de Junqueira com o misticismo e com o ocultismo e a possibilidade de realização de um estudo arquivístico aprofundado sobre versões anteriores de seus poemas; ou, ainda, do seu contato com outros autores, como foi o caso de seu diálogo com Baudelaire, Dora Ferreira da Silva e Per Johns, entre outros. A obra de Junqueira é muito fértil, e pode oferecer sempre novos enigmas e um novo fio de Ariadne para qualquer um corajoso o suficiente para se aventurar nesse “dédalo de arcaicas escrituras”.

## REFERÊNCIAS

### a) Poesia junqueiraiana

JUNQUEIRA, Ivan. *A rainha Arcaica*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

\_\_\_\_\_. *Essa música*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014a.

\_\_\_\_\_. *O grifo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

\_\_\_\_\_. *O Outro lado*. Rio de Janeiro: Record, 2007a.

\_\_\_\_\_. *O Tempo além do Tempo* (antologia). Vila Nova de Falmicão: Edições Quasi, 2007b.

\_\_\_\_\_. *Poemas Reunidos*. São Paulo, Record, 1999.

\_\_\_\_\_. *Poesia Reunida*. São Paulo: A Girafa Editora, 2005a.

### b) Traduções junqueirianas

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

ELIOT, Thomas Stearns. *De poesia e poetas*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

\_\_\_\_\_. *Ensaaios*. São Paulo: Art Editora, 1989.

\_\_\_\_\_. *Poesia*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

### c) Ensaísmo junqueiriano

JUNQUEIRA, Ivan. *Baudelaire, Eliot, Dylan Thomas: Três visões da modernidade*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000.

\_\_\_\_\_. *O fio de Dédalo*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

\_\_\_\_\_. *Reflexos do sol-posto*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014b.

\_\_\_\_\_. In: BANDEIRA, Manuel. *Testamento de Pasárgada*. Organização e estudos críticos de Ivan Junqueira. São Paulo: Global Editora, 2014.

\_\_\_\_\_. Prefácio. In: CARPEAUX, Otto Maria. *Ensaaios Reunidos (1946-1971) Volume II*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2005b.

JUNQUEIRA, Ivan. Prefácio. In: ELIOT, Thomas Stearns. *De poesia e poetas*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

\_\_\_\_\_. Prefácio. In: ELIOT, Thomas Stearns. *Ensaio*. São Paulo: Art Editora, 1989.

JUNQUEIRA, Ivan (Org.). *Escolas literárias no Brasil (Tomo I)*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2004.

#### **d) Biografia e historiografia**

BUENO, Alexei. *Uma história da poesia brasileira*. Rio de Janeiro: G. Ermakoff Casa Editorial, 2007.

MOISÉS, Massaud. *História da Literatura Brasileira*. 3 ed. São Paulo: Cultrix, 1998.

NEJAR, Carlos. *História da Literatura Brasileira: da carta de Caminha aos contemporâneos*. 2 ed. São Paulo, Leya, 2007.

PICCHIO, Luciana Stegagno. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

#### **e) Perspectivas críticas**

CARPEAUX, Otto Maria. *Ensaio reunidos (1946-1971)*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2005.

GARCIA, Othon Moacyr. *Esfinge Clara e outros enigmas*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

JOHNS, Per. Dédalo de arcaicas escrituras. In: JUNQUEIRA, I. *Poemas Reunidos*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

\_\_\_\_\_. *Dioniso Crucificado*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2005.

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

#### **f) Entrevistas**

JUNQUEIRA, Ivan. In: ANJOS, Mérvio. Ivan Junqueira dialoga com a tradição. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 8 nov. 2003. Ilustrada, n. p.

\_\_\_\_\_. Ivan Junqueira: a poesia brasileira de hoje é muito superior à que se escreve em outras línguas. *O Pão*, Fortaleza, ano 6, n. 41, 31 maio 1997. [n.p]. Entrevista concedida a Cláudio Aguiar.

JUNQUEIRA, Ivan. Ivan Junqueira: a ordem secreta da poesia. *Diário de Cuiabá*, Cuiabá, 13 mai. 2012.n.p.. Entrevista concedida a Floriano Martins.

**g) geral**

ANDRADE, Carlos Drummond de. *A rosa do povo*. São Paulo: Companhia das letras, 2012.  
 ANJOS, Mérvio. Ivan Junqueira dialoga com a tradição. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 8 nov. 2003. Ilustrada, n. p.

ARRIGUCCI, Davi. "Entre destroços do presente". in: *Humildade, paixão e morte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 5 ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.

BACHELARD, Gaston. *Fragments d'une poétique du feu*. Paris: Presses universitaires de France, 1988.

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da Vida Inteira*. 7 ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1979.

\_\_\_\_\_. *Testamento de Pasárgada*. Organização e estudos críticos de Ivan Junqueira. São Paulo: Global Editora, 2014.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martin Claret, 2011.

\_\_\_\_\_. *Les fleurs du mal*. Paris: Poulet-Malassis et de Broise, 1857.

BERNARDINI, Aurora F. Inês de Castro além da redoma do mito. In: JUNQUEIRA, I. *Poemas Reunidos*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

BORGES, Jorge Luis. *O livro dos seres imaginários*. Rio de Janeiro: Globo, 1985.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977.

BRADLEY, S.; BEATTY, R. C.; LONG, E. H.. *The American Tradition in Literature Revised*. New York: W.W. Norton & Company, 1962.

CAMÕES, Luís Vaz de. *Os Lusíadas*. Porto Alegre: L&PM POCKET, 2010.

\_\_\_\_\_. *Sonetos*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1975.

CARPEAUX, Otto Maria. A cinza do purgatório. In: *Ensaio reunidos (1942-1978)*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

CASTAGNINO, Raúl Héctor. *Análise Literária: introdução metodológica a uma estilística integral*. 2. ed. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1971.

CIANCI, Giovanni; HARDING, Jason. *T. S. Eliot and the idea of tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

D'ÁVILA, Santa Teresa. *As moradas do castelo interior*. São Paulo: É realizações, 2014.

ELIADE, Mircea. *Tratado de história das religiões*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2016.

ELIOT, Thomas Stearns. Burnt Norton. In: *The american tradition in literature revised*. New York: W. W. Norton & Company, 1962.

\_\_\_\_\_. *T. S. Eliot: Collected poems (1909-1962)*. Florida: Harcourt Brace Jovanovich, 1991.

FALEIROS, Álvaro. Brota uma nova flor no jardim de Baudelaire. In: BAUDELAIRE, C. *As flores do mal*. São Paulo: Martin Claret, 2011.

FILHO, Leodegário Amarante de Azevedo Filho. *Poesia e Estilo de Cecília Meireles*. Rio de Janeiro: José Olympio editora, 1970.

FISCHER, Almeida. Apuro artesanal. In: JUNQUEIRA, I. *Poemas Reunidos*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

GARCIA, Othon Moacyr. *Comunicação em prosa moderna. Aprenda a escrever, aprendendo a pensar*. 2 ed. Rio de Janeiro: Biblioteca do exército, Fund. G. Vargas, 1969.

GRASSI, Ernesto. *Arte e mito*. Lisboa: Livros do Brasil, s.d.

HOLMAN, John. *O retorno da filosofia perene: a doutrina secreta para os dias de hoje*. São Paulo: Pensamento, 2011.

JARDIM, Paulo de Tarso. Poesia passada e poesia presente. In: JUNQUEIRA, I. *Poemas Reunidos*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

KIRK, Russel. *A era de T. S. Eliot: a imaginação moral do século XX*. São Paulo: É Realizações, 2011.

KRAMER, Kenneth Paul. *Reediming Time: T. S. Eliot's Four Quartets*. New York: Cowley Publications, 2007.

LEMOS, Tite de. Os mortos. In: JUNQUEIRA, I. *Poemas Reunidos*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

MARTINS, Nilce Sant'anna. *Introdução à estilística: a expressividade na língua portuguesa*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

MARTINS, Wilson. A parábola poética. In: JUNQUEIRA, I. *Poemas Reunidos*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

\_\_\_\_\_. *O ano literário: 2002-2003*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.

- MEIRELES, Cecília. *Obra poética*. Rio de Janeiro: J. Aguilar, 1967.
- MERQUIOR, José Guilherme. *El comportamiento de las musas: ensayos sobre literatura brasileña y portuguesa 1964-1989*. Buenos Aires: Corregidor, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Razão do poema*. São Paulo: É realizações editora, 2013.
- \_\_\_\_\_. *Verso Universo em Drummond*. São Paulo: É realizações editora, 2012.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 2 ed. São Paulo: Cultrix, 1978.
- PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- PIZA, Daniel. *Questão de gosto: ensaios e resenhas*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- PORTELLA, Eduardo. [Orelha do livro]. In: JUNQUEIRA, I. *Poemas Reunidos*. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- SIMPLÍCIO. Doxografia. In: *Os Pré-socráticos*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- PASCHE, Marcos Estevão Gomes. *A improvável encruzilhada: neoclassicismo e modernidade em Alexei Bueno, Glauco Mattoso e Ivan Junqueira*. 2014. 119f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.
- PROENÇA, M. Cavalcanti. *Augusto dos Anjos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Grifo, 1973.
- RIMBAUD, Arthur. In: JUNQUEIRA, Ivan. *Poemas Reunidos*. São Paulo, Record, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Prosa poética*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.
- RILKE, Rainer Maria. *Elegias de Duíno*. São Paulo: Globo, 2001.
- SANT'ANNA, Affonso Romano. In: ELIOT, Thomas Stearns. *Poesia*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.
- SARAIVA, Arnaldo. Prefácio. In: *O Tempo além do Tempo* (antologia). Vila Nova de Falmicão: Edições Quasi, 2007.
- SECCHIN, Antonio Carlos. O exato exaspero. In: JUNQUEIRA, I. *Poemas Reunidos*. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- SILVA, Vicente Ferreira da. *Dialética das Consciências: obras completas*. São Paulo: É realizações, 2009.
- SCHOLEM, Gershom. *A cabala e seu simbolismo*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- TELES, Gilberto Mendonça. As duas vozes do poeta. In: JUNQUEIRA, I. *Poemas Reunidos*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

UNGER, Leonard. *T. S. Eliot*. São Paulo: Martins, 1963.

VEIGA, Elisabeth. Ruptura na tradição. In: JUNQUEIRA, I. *Poemas Reunidos*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

#### **h) Periódicos**

FRANCHETTI, Paulo. O Haicai no Brasil. *Alea*, Rio de Janeiro, v. 10, n. 2, p. 256-269, Dez. 2008.

MICHELETTI, Guaraciaba; IGNEZ, Alessandra Ferreira. Augusto dos Anjos: um eu em conflito. *Matraga*, Rio de Janeiro, v. 21, n. 35, p. 47-67, jul./dez. 2014.

#### **i) Música**

EMMER, Denise. Cinco movimentos & um soneto. Rio de Janeiro: Leblon Records, 1997.

#### **j) eletrônicos**

ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. Apresenta a biografia dos acadêmicos. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/academicos/ivan-junqueira/biografia>>. Acesso em: 7 jul. 2017.

IVAN Junqueira, apenas um poeta. Documentário dirigido por André Andries. Rio de Janeiro: Teorema produções culturais, 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=gZa2AkDVC2k>>. Acesso em: 14 nov. 2017.