

Elegia e musicalidade em *Os mortos*, de Ivan Junqueira

Alamir Aquino Corrêa*

RESUMO:

Análise e discussão de poemas de *Os Mortos* (1964), de Ivan Junqueira, a partir das relações entre musicalidade e tradição elegíaca, bem como sua renovação como antielegia, que no poeta se dá pela desconsolação diante do mistério indecifrável do sentido da vida. Aponta-se nos poemas o uso de qualidades dos gêneros elegíacos (canto e contracanto, repetições, tom sombrio) na apropriação de gêneros musicais, como ária, madrigal e poema sinfônico.

Palavras-chave: Ivan Junqueira. Música. Poesia. Antielegia. Literatura brasileira.

*Assim, a vida: cantiga
muitas vezes inaudível.
(um som, porém, sempre avisa
que há música a ser ouvida.)
(JUNQUEIRA, 2005, p. 55)*

O poeta reunido

Um dos poetas brasileiros importantes no século XX, embora pouco estudado, é Ivan Junqueira, falecido em 3 de julho de 2014, aos 79 anos. Carioca, nascido em 1934, atuou principalmente como jornalista e editor. Crítico literário, ensaísta e tradutor, teve sua atividade reconhecida por vários convites como palestrante em cidades do Brasil, no Chile, na Espanha, na Itália e em Portugal. Notório saber pela UFRJ, recebeu vários prêmios literários como o Prêmio Nacional de Poesia (INL, 1981), o Prêmio Assis Chateaubriand (ABL, 1985); o Prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte (1991); e o Prêmio Jabuti (CBL 1995, 2005, 2008 e 2010). Pertenceu à Academia Brasileira de Letras, cadeira 37. A maior parte de sua obra poemática pode ser lida em *Poesia Reunida* (2005), enfeixando os livros: *Os Mortos* (1964), *Três Meditações na Corda Lírica* (1977), *A Rainha Arcaica* (1980), *Cinco Movimentos* (1982), *O Grifo* (1987) e *A Sagração dos Ossos* (1994); a estes, somam-se os conjuntos “Opus descontínuo” (1969-1975) e “Novos Poemas” (1998-2003). Há de acrescentar também as coletâneas: *Poemas Reunidos* (1999), *Os Melhores Poemas de Ivan Junqueira* (2003) e *O Tempo além do Tempo* (2007). Finalmente, mencione-se *O Outro Lado* (2008), além de “Essa música”, planejado para edição pela Rocco junto com os ensaios reunidos em “Reflexos do sol posto”, quando dos oitenta anos do poeta.

Entretanto, não há qualquer estudo acadêmico longo exclusivamente sobre ele em consulta ao Banco de Teses da CAPES. Quando se voltam os olhos para o Google (incluindo o Acadêmico), não surgem muitos estudos sobre o autor de *Os Mortos* (1964). Saltam mais à luz dois textos acadêmicos apresentados à UFRJ, ainda não disponíveis pelo Banco de Teses da CAPES: *Uma poesia com vísceras: o palimpsesto poético de Ivan Junqueira* (1995), dissertação de Ricardo Luiz de Souza Thomé (o romancista e poeta Ricardo Thomé), e *A improvável encruzilhada: neoclassicismo e modernidade em Alexei Bueno, Glauco Mattoso e Ivan Junqueira*, tese de Marcos Estevão Gomes Pasche (2014). Há três artigos em periódicos: “Meditações da finitude em Ivan Junqueira” de Alamir Aquino Corrêa (2008), “Diante do ser: metafísica e finitude em Ivan Junqueira e Alexei Bueno” de Henrique Marques Samyn (2009) e “O nervo do conflito: fenecimento e vitalidade na poesia de Ivan Junqueira” de Ricardo Vieira Lima (2010); ainda há “Lamentos e desconsolos na poesia de geração de 60”, uma comunicação

de Corrêa (2008) apresentada em evento da ABRALIC. No sítio da Academia Brasileira de Letras¹, há uma listagem de textos críticos sobre Ivan Junqueira, publicados em jornal ou como apresentações de seus livros, parte deles republicada em *Poesia reunida*. Esse conjunto de dados provoca uma visita, ainda que restrita.

No aspecto temático, em visão perfunctória, os 144 poemas de *Poesia Reunida* caracterizam-no como um poeta cuja dicção se faz grave, a dispor ossos, a morte e o morrer, já detectada em 1964 por Tite de Lemos quando traz Heráclito e Parmênides (PR 225²) para a leitura dos poemas de Ivan Junqueira então publicados. A mesma interpretação faz José Nêumanne em artigo publicado em 2003, ao apontar o poeta como aquele que “carrega numa mão a vela do conhecimento e na outro o fósforo da habilidade” para “espiona[r] os mistérios da morte, do amor e arte com as lentes da dúvida filosófica” (PR 329). Essa preocupação filosófica é anotada como evidente por vários dos críticos e apresentadores da obra de Ivan Junqueira, como Ricardo Luiz de Souza Thomé (1995) e Wilson Martins (2003).

O que salta muito aos olhos é sua veia elegíaca, tanto pela menção direta ao termo mais comum (elegia), quanto por sua aproximação à música, que surge desde *Os Mortos* e chega ao seu último livro, “Essa música”, que estava em vias de publicação pela Rocco. No obituário publicado em *O Globo*, em 3 de julho de 2014, há duas referências muito interessantes³. A primeira delas é a menção de comentário de Alfredo Bosi, na quarta capa de “Essa Música”, afirmando que nela Junqueira “alcança o zênite de sua trajetória poética”. A segunda está no texto de abertura da orelha da obra, onde o poeta Marco Lucchesi afirma: “‘Essa música’, essencialmente atonal, perfeitamente esquiva, contínua e sincopada é uma pauta de raro encantamento”.

Um dos exemplos dessa qualidade musical em sua obra é o *ubi sunt* (“Onde estão” de *Sagração dos Ossos*). Wilson Martins (2003), ao propor uma leitura de “Onde estão”, vincula a tradição do *ubi sunt* ao poeta medieval francês François Villon, por seu verso “Mais où sont les neiges d'antan?” de seu poema “La ballade de damesdutempsjadis”. *Oubi sunt* tem maior vínculo ao canto estudantil *De Brevitate Vitae*, cujo verso Martins reproduz (*ubi sunt qui ante nos in hoc mundo fuere*). Junqueira faz um longo poema, com uma epígrafe do poeta espanhol medieval Jorge Manrique, a reproduzir parte da invocação das *Coplas por lamuerte de su padre*. Junqueira acaba por mesclar não só a ida da caminhada (“andamos mientrasvivimos”), mas também a contemplação da brevidade da vida (“así que cuandomorimos”), enquanto versos de glosa ao seu poema.

Pequena memória da elegia

Antes de realizar uma leitura das relações entre música e elegia em *Os Mortos*, soa necessário recuperar o que se sabe desse gênero poemático, ainda que resumidamente ao largo da tradição, tanto em seu fundo conteudístico, quanto na sua formulação de gênero. O termo vem do grego antigo, a partir de *elegos* (ἔλεγος) e seus derivados *elegeion* e *elegeia*, usados em referência ao canto de canção triste e lutuosa (acompanhado do aulo, antigo instrumento de sopro, daí uma poesia aulética, grave, melancólica, em oposição à lírica) e ao uso da copla elegíaca (hexâmetro seguido de pentâmetro). Conforme o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, a elegia é um poema composto de versos hexâmetros e pentâmetros alternados, de tom geralmente terno e triste, sendo que na música seria canção de lamento ou nênia, e tem como sinônimo o treno. Nênia tem como sinônimo a elegia – sua definição literária é de lamentação fúnebre e, na música, uma canção melancólica. Treno é um lamento fúnebre e um canto lacrimoso na música. No *Novo Dicionário Aurélio*, há ainda a informação sobre o formalismo poemático existir entre gregos e latinos; também assemelhado seria o epicédio (composição poética ou sinfônica em memória de alguém).

Há consenso na crítica especializada em dizer que a elegia é um gênero de profissionalização, onde geralmente o poeta rememora o passado em voz humilde, em rito de iniciação, a buscar a proteção de vozes maiores e a mostrar sua intenção de ser poeta; o poema proporciona, por meio da apoteose do passado, a renovação ou revigoração dos tempos, um olhar para o passado desde o presente, tentando marcar os passos futuros. É o elo jamais perdido, pois nos permite observar a nós mesmos e essa memória do passado enquanto objeto artístico, a construir as ligações com a herança que nos é legada. Em termos latos, a voz elegíaca parte do lamento pela perda ou ausência; a seguir, louva o passado e finalmente encontra consolação no futuro, que se fará em face do que foi feito antes. Ao longo de sua história, esse gênero pode ser caracterizado em três momentos: a elegia clássica (desde gregos e latinos até o século XVIII), a romântica a incorporar a noção da perda sem a vinculação imediata e necessária com a morte, e a moderna, pautada por uma sensação de desespero e de desconolação.

De qualquer sorte, o foco tradicional e mais constante da elegia é a lamentação da morte, embora possa se ater a perdas e ausências. Enquanto gênero, tem recebido vários qualificativos: pastoral, funeral ou funérea, erótica ou amorosa ou hedonista, marcial, moral ou filosófica. Os lamentos elegíacos dos poetas gregos do século III AEC, como “A paixão de Dáfnis” cantada por Tírsis, lenda aproveitada por Teócrito em seu Idílio I (MAGALHÃES, 2013, p. 47-51), já contém vários elementos imitados nos pósteros: a invocação de uma musa, a repreensão feita às ninfas por não estarem presentes e evitar a morte, uma procissão de pranteadores (animais, pastores e deuses), o uso da falácia patética (emoções humanas no mundo da natureza), perturbação da ordem natural das coisas pela morte, catálogo de flores e animais e apoteose do morto (KENNEDY, 2007, p. 12-13). Exemplo mais próximo desse uso é a elegia “Coberto de tristeza, o Tejo brando”, do açoriano Manoel Inácio de Sousa (TOPA, 1998, p. 77-78).

As diversas formas elegíacas ocorrem em razão do assunto, do momento de sua dicção, da extensão da voz ou das vozes e/ou do gênero da voz, do uso de figuras de repetição e de explicitação ou comentário, geralmente a partir da técnica do coro, da composição harmônica ou antifônica das vozes, dos questionamentos dirigidos a entidades superiores, da manifestação de emoções (raiva, angústia, tristeza, melancolia, júbilo, orgulho etc.), bem como de sua ambientação. No século XX, a elegia mostra-se mais variada e com grande vigor, apesar da inibição aos ritos fúnebres cada vez mais afastados do ambiente público, e capaz de lidar com o inimaginável – a ausência de consolo futuro diante da industrialização da guerra e seu forte conjunto de interesses econômicos. As emoções são o arrependimento, o pesar, a confusão, a raiva, a ansiedade, a dúvida, a alienação e o desespero. A perda e a ausência se tornam os grandes motivos elegíacos; o foco deixa de ser o morto, seu preparo para a vida além-da-morte e seu legado. Peter Sacks (1985, p. 310) aponta a qualidade especial da elegia moderna – lidar com contexto antes inimaginável: se a morte já era um mundo contrário aos desejos, as perdas no século XX tornam tudo inconsolável, exigindo da voz elegíaca uma dureza acima das forças antes pensadas.

O lamento pelo morto cede espaço para a dúvida, a ironia e o deslocamento do foco – a “definitividade” da morte do outro não obriga o seu lamento. A dor migra para a ausência ou alienação, para o eu que precisa enfrentar a si mesmo; não há mais um mundo perfeito, futuro e consolatório. O passado que está ausente se torna parte do questionamento, por sua grave responsabilidade na conformação do tempo presente. Está-se, pois, a lidar com o tempo que se foi (*tempsperdu*) com o tempo futuro a ser encontrado (um *tempsretrouvé*). A tarefa do luto, como rito de passagem, é dolorida, não pelo morto que já não é – deixou de existir, mas por precisar o eu compreender quem ele (esse eu) foi e quem precisa ser a partir da ausência do morto. A proposição de Paul Ricoeur (1965) sobre o processo do luto parece explicar a acomodação necessária e ética do deixado em relação ao mundo que era e as decisões necessárias e apropriadas ao mundo que sobrevive.

A grande diferença entre a elegia pastoral clássica e aquela moderna se dá em dois aspectos: a impossibilidade de preservação em separado de um espaço intocado (o ideal mundo bucólico pastoral), em razão da velocidade e da pressão da vida moderna, e não mais a supressão do enlutamento (aquilo que, enquanto tarefa do luto, seria a saudável transição do vínculo com o morto para o vínculo com os outros também ainda viventes) – o espaço de luto serve assim como *locus* de ironia e mofa (RAMAZANI, 1994, p. 14). Na elegia moderna, há ainda duas circunstâncias de negação do mundo ou de futuro: um continuado negar da perda ou de sua compensação ampla pela tarefa do luto e a impossibilidade de preencher o vazio por meio de uma visão compensatória. Em outros termos, a elegia clássica se fundava na certeza cíclica do mundo natural (infância, vida adulta, velhice e morte), da qual o exemplo clássico é o mito de Adônis e suas amantes Afrodite e Perséfone ou como se pode ver na pintura “As Três Idades” (circa 1541-1544) de Hans Baldung Grien; a elegia romântica se pautava por uma inapetência em relação ao mundo presente, procurando um outro mundo do passado, reconstruído (PFAU, 2010, p. 553); e a elegia moderna se funda na incompreensão do mundo herdado, por sua qualidade absurda ou constrangedora pelo caráter inaceitável das ações do homem, pela ausência de consolo no futuro.

Assim, a atitude moderna é de se encaixar não no luto normativo, aquele sem resolução, violento e ambivalente, mas sim no luto melancólico, ou seja, de profunda resistência ao consolo, mesmo que concentrado na tarefa do luto de mortes específicas e não naquelas genéricas e próprias das perdas vagas e inconscientes que caracterizam a melancolia (RAMAZANI, 1994, p. 4). Há outra estética da perda e da ausência, exatamente pelo lado impensável de compensação da morte sofrida. O artista moderno mostra-se completamente distante da angústia religiosa a buscar salvação na vida eterna prometida, enquanto convenção; de certa maneira, na modernidade há conscientemente a compreensão da perda irrecuperável do Paraíso – isto é, do mundo perfeito. Lembre-se aqui da obra de John Milton, onde a ênfase é o contexto do *Paradise Lost* ou *Perdido Paraíso*, a desobediência a afastar o homem do que lhe era destinado, logo inalcançável; o luto moderno espelha tal ideia por tornar absolutamente impossível a recuperação do mundo que estava prometido – a ausência do morto esvazia a promessa. A morte moderna se mostra tão devastadora que elimina ou diminui a vida daquele que se vê diante da ausência, incapaz de encontrar uma verdade futura que possa consolá-lo.

Não termos princípio ou fim

Busco aqui, enquanto subtítulo, um verso do poema “Elogio de Plínio” de “Novos Poemas” (PR 200), para caracterizar a longa preocupação de Ivan Junqueira sobre o drama maior, a compreensão de falta de sentido da vida. Mas, por contraste, é necessário intuir como princípio certo significado nessa perquirição metafísica de *Os Mortos*, estas personagens que habitam o poeta, ainda que essa voz aulética não os sinta visíveis ou não os saiba extintos, sem fim, como se lê no poema que dá título ao livro: “Mas estes, a que família / de mortos pertenceriam? / A que clã, se não os sinto / visíveis, tampouco extintos?” (PR 17).

Os Mortos é composto de trinta poemas, publicação iniciática de Ivan Junqueira (contava ele 30 anos aproximadamente), do período de 1956 a 1964. No prólogo “Ao leitor” de *Poesia Reunida*, o poeta avisa que há algo anterior a 1956, que estará ou permanecerá inédita por sua própria vontade, e também explica o seu cuidado na seleção de poemas a lume, com *ostinato rigor*, “marca de fábrica na composição da obra” (SEFFRIN, PR 315). Na fortuna crítica apensada a *Poesia Reunida*, alguns críticos tratam de *Os Mortos* em maior detalhe ou foco. Tite de Lemos (1964) diz que nos poemas “Signo & esfinge” e “Os mortos” é “que se encerra a primeira etapa daquela luta preliminar que o poeta tem de cumprir: conquista de uma postura que presida a seu ofício” (PR 225); aponta *Os Mortos*, particularmente essas

elegias, como o instante em que o poeta reconhece o seu momento iniciático, pela especificidade da elegia, vinculando-se aos grandes que lhe antecedem. Para o poeta e jornalista Lemos, a temática se faz firme pela “intuição de sua própria morte”, como reconhecimento da fragilidade da vida, filiando-se ao *De Brevitate Vitae*, aceitando o desaparecimento da beleza como algo tácito e consolatório, como no início da parte III do poema “Os mortos”: “Sobre a mesa, sono e cinza, / dissolvem-se as iguarias” (PR 19).

Lemos realça também a indagação como função do poeta, evidenciando a recorrência do tema do absoluto ou da corrida a este absoluto, algo que será sobejamente reconhecido nos outros críticos: a perquirição metafísica própria da poesia de Junqueira. Em detalhe, aponta uma vinculação de Junqueira ao Uno proposto pelo filósofo grego Plotino, enquanto imagem do absoluto e da condição fundamental para a existência, de onde tudo vem, no fechamento do poema “Signo & esfinge”, uma palingênese: “Agora, sim: sexo em cio / dá-se o enigma. És infinito” (PR 54). Outros apontamentos importantes: o uso de um metro curto, algo que vincula Junqueira à tradição da língua portuguesa, especialmente à redondilha; herdeiro de João Cabral de Melo Neto e de T. S. Eliot; a cena do jantar com os mortos e intuir-lhes o seu segredo.

O poeta Fernando Py insiste na primazia de “Os mortos” como o melhor poema do livro de Junqueira, cuja voz se faz inquieta diante da vida. Aponta fases de produção na obra, especialmente por estarem os poemas ordenados por data de confecção, exceto feito ao poema de abertura; para ele, como defeito, há certo apego à métrica e alguns adjetivos insólitos mal funcionando como transmissores de emoção poética, embora dotado de um domínio da redondilha. Os melhores poemas, além daquele que dá título à obra, seriam: “O polvo”, “Soneto ao unicórnio” e “Signo & esfinge”, esse musicalmente harmônico, ainda que monótono. Nele e em “Os mortos”, há uma insistência na tônica em “i”, apesar de três lapsos no último, que supõe talvez como libertação da tirania musical. Interpreta a rima, como a “dar ideia de algo frágil e quebradiço” (PR 229). Algo também reiterado por vários críticos, a pesquisa do passado e a reinvenção de motivos poéticos se tornam uma constante em Ivan Junqueira.

Gilberto Mendonça Teles (1980) reitera o poema título como o melhor da obra, evidenciando a divisão em três partes: a descrição dos mortos, a fala unilateral, a solidão drummondiana e clariceana. Talvez por sua predileção pela abordagem do poema por suas camadas, evidencia as epígrafes como um caminho para a compreensão da obra de Junqueira. O renomado crítico e poeta insiste, ainda, na qualidade musical de tais poemas, pela concordância harmoniosa de duas vozes de canto e contracanto, em que uma frase melódica acessória (a dos parênteses) serve de acompanhamento à melodia da voz que se enuncia principal. Esse aspecto musical auxilia a sugestão por sua característica mais absoluta, a da não verbalidade. Sugerindo vínculos com Verlaine e Mallarmé, Teles caracteriza a harmonia do poema a partir do silêncio, das vozes em baixo tom, da presença de acordes ocultos. Para ele, os temas do mistério (inclusos o enigma, o obscuro, o hermético) e a insistência expressiva dos parênteses são as características fundamentais da poesia de Junqueira: a busca de sentido, a interpretação do enigma, o decifrar de si mesmo.

O sentido dos parênteses nesses poemas indica tanto um lado ritualístico quanto aquele de uma produção de sentido, quase uma exação; eles dão margem à reflexão ou interposição, à leitura mais baixa, por conta da informação digressiva, também um dos elementos do “sentido”. Teles conta o número de ocorrências dos parênteses: vinte vezes em *Os Mortos*, seis em *Três Meditações na corda Lírica*, seis também em “Opus descontínuo” e uma vez em *A Rainha Arcaica*, como uma voz lateral, quase em cochicho – aquilo que está entre o dito e o não dito. Em síntese, ele lista três funções dos parênteses: (a) explicação ou complementação do sentido, (b) estribilho, como contracanto, circularidade do discurso, sendo que as rimas funcionam como música e memória, e (c) pensamento autônomo.

O escritor e professor Miguel Sanches Neto (1999) caracteriza a produção de Junqueira como desvinculada de um “cego entusiasmo juvenil”, concentrado na reflexão sobre a passagem do tempo, poesia nascida elegíaca, “tanto na maneira de manejar o verbo, contida e avessa à esfuziante entrega ao ritmo e ao acaso, como na preferência temática, presa a uma sensível apreensão da matéria inefável” (PR 325). E como fecho dessa visita à crítica, parece ser importante a anotação feita pelo poeta e editor Alexei Bueno (1995), em texto sobre *A Sagração dos Ossos*— a postura de Ivan Junqueira é de vincular-se ao tesouro da poesia ocidental entre o fim do século XIX e a metade do seguinte, de pautar-se por uma criação individualizada, quando já enfrentadas as diferentes nuances do material formal, de continuar na trilha do que o homem é em essência, e de percorrer o mundo pela renovação do passado.

Todo poema é um epitáfio

A partir do conhecido verso de “Little Giding”, na parte final dos *Four Quartets* (1942) de Eliot, quero ler *Os Mortos* de Ivan Junqueira, de maneira a evidenciar sua trajetória de reconstrução do passado, na tradição herdada de T. S. Eliot, em diálogo acentuado com a música. Lembro aqui que o poeta inglês parte de uma noção pentecostal da purificação e purga pelo fogo, a indicar ao homem que pode encontrar no passado uma explicação de si para que possa ser salvo; é necessário lembrar também que o Pentecostes sinaliza a revelação da mensagem divina, norteando a decifração do mistério e do desconhecido. Nesse aspecto, tomo de empréstimo a proposição de leitura feita por Teles, ao indicar o “acorde oculto” como algo a ser desvendado, por ser a música “por excelência a linguagem da sugestão, a forma de arte capaz de tocar mais fundo o íntimo do homem” (PR 234); é o que me parece ter feito Ivan Junqueira ao trazer para o bojo de seus poemas tantas referências musicais.

No conjunto de *Os Mortos*, ao se observar a construção elegíaca do poeta, é possível separar os poemas pela atitude da voz: observação aparentemente neutra, monólogo reflexivo e uma conversa em que a outra ponta ouve, mas não tem voz, como é o caso do visitante às pedras tumulares onde estão inscritos os epitáfios. Essa variação, cujos exemplos aqui podem ser “Água”, “Ária marinha” e “Vórtice” (PR 24, 44 e 50), evidencia a atitude própria da voz elegíaca, a dirigir-se a alguém a quem pede proteção, a observar sua posição no mundo ou a reclamar sua possível inação. No poema “Água”, na esteira da inicial anafórica de Drummond, lembrando Heráclito e sua visão do rio, a água que nunca é a mesma, embora repetindo o movimento cíclico de retomada, vai aumentando o espaço atingido por sua constância, por certo tom de definição do mundo das coisas. Com 14 versos livres, talvez experimentando um soneto, Junqueira compõe “Água” mantendo a musicalidade a partir de uma intenção forte de memória e circularidade – o dístico inicial é repetido como coda: “a água rolando na rua / a água rolando na rua deserta”. Em quatro dos versos do poema, não há “a água” a iniciá-los, mas aparece no decorrer desses versos; o termo não surge em dois versos parentéticos: “(coitada, ela tem frio)” e “(quase não se escuta)”, aquilo que Teles classificou de pensamento autônomo. A qualidade elegíaca se perfaz nessa contemplação ponderada do mundo, pelo tom sombrio (o homem sozinho, a rua deserta) e pela circularidade da água, a sinalizar que os problemas são imutáveis: o choro e a sujeira da água, a solidão do homem, a eterna condição humana expressa em “a solidão da água”.

Para a leitura de “Ária marinha” se faz necessário reiterar que boa parte dos poemas de *Os Mortos* tem imensa relação com a música, como se vê nos títulos de “Balada romântica”, “Madrigal”, “Baladilha”, “Berceuse”, “Cançoneta urbana” e “Clave menor”. Quer dizer, não é somente a ideia de uma musicalidade poemática, como anotam Fernando Pyao afirmar “Os

Mortos” como “musicalmente harmônico” (PR 229), Álvaro Mendes quando aponta temas ou frases em sentido musical (PR 231), ou Teles ao identificar “metáforas musicais” (PR 234).

A ária é uma composição para voz singular, assemelhada ao madrigal (especialmente ao *madrigale airoso*), à balada e às cantatas, ambientadas com traços petrarquistas no *cinquecento* italiano de Pietro Bembo (PIPERNO, 2003). O poema está dividido em quartetos de verso breve, com variações de rima, por vezes irregulares, dentro da liberdade prevista para o madrigal, com intensa acomodação sonora nas rimas ABcB, dEEB, fGGB, hIIA, jKKA, lmnB. As rimas em “al” e “ol” são as mais constantes, a lateralidade consonantal arredondando mais o som das vogais. Cada quarteto soa dividido em dísticos, na forma binária da ária italiana, obrigando a leitura de dois versos concatenados pelo *enjambment*: “Serão ginetes / já sem memória / ficando esporas / no azul lençol?”. Não há um tom recitativo de condução assertiva da história, ofertando mais a articulação da incerteza, pela flexão do futuro do indicativo do verbo ser. Interessantemente, a dúvida é a única pontuação do poema: “Será meu pai / debaixo d’água / com sua flauta / e seu punhal?”. A voz poemática quer decifrar, ainda que em espera interminável: “Resposta alguma / à tona sobe / mas eu indago / e lanço o anzol”.

O poema “Vórtice” (PR 50-51) está dividido em sete “estrofes” (4, 7, 6, 11, 8, 7 e 6 versos) e organizado a partir do significado de seu título como movimento espiralado, a distribuir os versos na página, lembrando “Un Coup de Dés Jamais N’Abolira Le Hasard” (1897) de Mallarmé, ainda que sem variação tipográfica similar, e por outro alguns exercícios poemáticos barrocos, como é o caso de soneto de Gregório de Matos, “Ao mesmo por suas altas prendas”, dirigido ao Desembargador Belchior da Cunha Brochado. Descrevo as estrofes separadas por vírgulas, sendo que a junção hifenada demonstra afastamento gráfico de um ou mais versos em relação aos outros da mesma estrofe: 3-1, 2-1-1-1-2, 2-1-1-2, 3-1-1-1-2-1-1, 2-1-1-1-1-2, 2-1-1-3, 1-1-1-1-1-1. Dezenove verbos estão flexionados na segunda pessoa singular no imperativo afirmativo, dois estão na terceira pessoa singular do presente do indicativo (“do azul que te ignora” e “do vento / feroz / que a despeta”). O jogo gráfico simula um redemoinho, a conversa com um tu repleta de angústia, recessos, grito retorcido, memória, infância, instintos, nervos, músculos, face, nome e loucura, tensões próprias do corpo barroco. O vocabulário reflete as tensões também barrocas. Há nos verbos no imperativo as indicações de agressão ou de ação provocativa (deflagra, invade, indaga, espalma, acende, invoca, exuma, golpeia, acorda, colhe, atíça, distende, deflora, apaga, esquece, rescinde e canta – este *emepizeuxe*); da mesma maneira, os adjetivos em “teu grito retorcido”, “um sol decapitado pelo mar” e “vento feroz”. O ambiente é soturno ou recôndito: “origem do vazio”, “dobras da noite secular”, “raiz sepulta sob as tēmporas / do tempo / pêndulo de pânico” (o tempo é explicado, como adverte Teles, ainda que sem o uso dos parênteses), “ondas subterrâneas”, “sacadas / barrocas da penumbra” (por seu *chiaroscuro*).

As marcas elegíacas clássicas se mostram pela invocação e pela busca de significado futuro. Àquele tu a quem fala a voz poemática cabe buscar a proteção de “duendes e gnomos” e exumar “fantasmas”, característica elegíaca clássica, por conclamar seres fora de seu mundo. A expectativa do pacto precisa ser rompida, quer dizer, o futuro não pode existir como prescrito: “rescinde / o pacto / o contrato / o sacramento”. O poema funciona como um roteiro, um aconselhamento, em verdade, uma sequência de ordens, por uma vez forte demais: “deflora / três virgens nas sacadas”, a buscar uma solução, para colher aquilo que está perdido: “o som / redondo de tua infância”, pelo cantar, a ser iniciado, da loucura no alaúde (a fazer o acompanhamento).

É possível dizer que o poema tem essa disposição de espalhamento angustiado, impreciso, disperso, não só pela experimentação própria da herança moderna. Há também o aspecto formal da disposição gráfica dos versos, a lembrar, talvez, o acompanhamento pelo alaúde, como traço da improvisação própria da era barroca (que é explicitamente mencionada

no poema). Reitero o título como proposição conteudística e formal, enquanto movimento descontrolado em espiral centrífuga. Acresço, finalmente, a possível vinculação do poema à execução do alaúde barroco, como nas composições de Bach (como a Fuga BWV 998) para esse instrumento, por ter variantes, imprecisões ou indeterminações (CARDOSO, 2014, p. 36-38).

Clave menor

A música se faz presente em vários outros momentos de *Os Mortos*, como em “Madrigal”, “É o vento” e “Berceuse” (PR 34, 37-38, 47-48). A interação dos poemas com a música se dá por vários ângulos e tangentes, como o andamento, a sonoridade, a harmonia, a referência explícita, a reiteração. É possível, inclusive, supor uma remediação, no sentido de reconfigurar o texto musical em palavras, ou até mesmo recuperar uma tradição de provocação mútua da literatura e da música, no contexto de produção de poemas e composições musicais. O tom lamentoso, grave e tristonho pode, no caso dos poemas mencionados a lidar principalmente com o sentido inexplicável da vida, tornar possível a sua aproximação a algumas composições musicais em clave menor pela tristeza que tem sido atribuída a elas, por questões culturais (BALL, 2010) ou pela Teoria da Equilíbrio Musical (WILLIMEK & WILLIMEK, 2013).

Em outro instante, mencionou-se o madrigal por suas formas literária e musical, pela voz singular (aproximado da ária), com manifesta liberdade compositiva. Literariamente, é poema sem regularidade no número de versos, geralmente com sete ou onze sílabas na tradição renascentista. Junqueira opta em “Madrigal” por uma só estrofe, mas com métrica irregular. O poema está dividido em dois períodos e a pontuação se faz bastante presente. Há dois elementos ativos, ambos em prosopopeia elegíaca: céu e pergunta. No primeiro período, o céu “acordou”. No segundo, mantendo a agressividade da indagação encontrável em “Vórtice”, a pergunta age como gládio, cravada no vazio, indagando sempre sem resposta, a buscar a explicação inatingível, marca da elegia moderna em Ivan Junqueira.

“É o vento” tem anáforas costurando versos em redondilhas, com aliterações e assonâncias, acomodadas em *enjambments*, par a par. O uso do título por dezesseis vezes, ao longo das seis estrofes (três vezes em cinco sextetos e uma vez no sexteto final), se torna bastante assertivo: “É o vento que vem mordendo / a carne tenra das nuvens”. As orações adjetivas têm o maior peso no poema, também marcado pela ausência de pontuação, como se não fosse necessária. Elas acompanham as principais com a qualificação “que vem” mais gerúndio, como se vê nos versos já citados. A ideia do gerúndio é a da permanência e da continuidade, como se o tempo estivesse em permanente aspecto de fazimento, daí: uivando, gemendo, rolando, quebrando, abrindo, pulsando, mordendo, regendo, varrendo, trazendo, despindo, moldando, brincando, tangendo, traçando e roendo.

É possível agrupar esses verbos em diferentes atitudes: som (uivar e gemer), movimento (rolar e pulsar), transformação (quebrar, abrir, morder, despir, moldar e roer) e condução (reger, varrer, trazer, brincar, tanger e traçar). O som marca dolorosamente o espaço por onde passa o vento: “uivando / pelas frinchas do infinito” e “gemendo / na espinha do plenilúnio”; o movimento se refere à qualidade do vento: “rolando / como um cascalho de treva” e “pulsando nas veias murchas do tempo”, nos dois casos a lidar com circunstâncias de ausência. A transformação se torna violenta, a modificar o mundo e a revelar o seu interior, antes protegido e cuidado: “quebrando / as vidraças do silêncio”, “abrindo / as cicatrizes da véspera”, “mordendo / a carne tenra das nuvens”, “despindo / a salsugem de teus seios”, “moldando / tua gótica nudez” e “roendo / o pergaminho das horas”. Por fim, cabe ao vento a condução do mundo: “regendo / a sinfonia das águas”, “varrendo / a nostalgia dos túmulos”, “trazendo / teu sorriso embalsamado”, “brincando /

de roda com minha infância”, “tangendo / meus pensamentos sem rumo” e “traçando o mapa de minha face”.

Anote-se, como próprio da elegia, o contexto de um tempo finito nos túmulos, no sorriso e na infância, e de uma busca de sentido na sinfonia das águas, nos pensamentos perdidos a ansiar por um norte e na face que precisa ter definido o seu contorno; são *letempsperdu* e *letemps de retrouver*, como faces complementares que se juntam pela ação do vento. Ou em outro modelo, uma força centrífuga que delinea o que se precisa e outra centrípeta que conduz a uma percepção daquilo que estava em descompasso. As particularidades do vento, pelo uivo e gemido, por rolar como um cascalho, por pulsar e brincar de roda, levam à percepção de algo que se faz em continuidade e em suspensão, expressado pelo gerúndio, como um movimento perene, um presente contínuo e inesgotável. As coplas dos versos ímpares, onde há o vento, e pares, quando se sabe de sua ação pelas adjetivas, sugerem certo vagar e uma complementaridade, a lembrar do adágio na dança, enquanto movimento composto de base e de atividade, e como tempo na música.

O último sexteto de “É o vento” se faz, claro, como *granfinale*, por sua singularidade de encadeamento. Usa do mesmo verso inicial das outras estrofes, mas a seguir vem uma adjetiva, seguida por outra adjetiva com advérbio de lugar, seguida por outra adjetiva. Esse longo processo descritivo e qualificativo se pauta pelas horas monótonas a gotejar sobre aquilo que é intransponível: “as escarpas herméticas / do abismo turvo insondável / que me separa de mim”. Nesse instante, a voz assume a dianteira do diálogo já apresentado antes em “teu sorriso embalsamado”, “em teus seios” e “tua gótica nudez”, a mostrar-se distante dele mesmo por esse abismo turvo, que não pode ser decifrado, revelando por paradoxo a inexistência de esperança de consolo. Em face dessas anotações e pela força imensa atribuída ao vento, algo que organiza e transforma o mundo, com uma voz pouco inteligível, por uivos e gemidos, capaz de roer o pergaminho das horas, desfazendo-o, interpreto o vento como a morte, por sua eficácia e continuidade, essa condutora de tudo, inexplicável e indecifrável, por dar a todos algum sentido, o de morrer, mas não a razão do para que morrer.

No poema, apesar do tom grave e doloroso das cicatrizes, das veias murchas, dos pensamentos sem rumo, especialmente pela coda de qualidade existencial (“abismo turvo insondável / que me separa de mim”), há um diálogo da voz poemática com uma mulher com sorriso embalsamado e uma brincadeira de roda com a infância dessa voz. Essas características dão à elegia outro tom, que não é impróprio, como se vê em vários epitáfios por seu caráter joco-sério, ou mesmo pelo viés satírico do enfrentamento da morte, algo que pode ser encontrado desde o *Diálogo dos mortos* (Νεκρικὸὶ διάλογοι) de Luciano, exemplo clássico da sátira menipeia. Há quem sugira as variantes elegíacas de ordem temática: fúnebre, subdividida entre *ante mortem* e *post mortem*, a elegia de si mesmo (meditativa sobre o exílio), a da infância, a da natureza, a religiosa, a nacional, a anti-elegia, a satírica e a elegia da poesia (LAGE, 2010, p. 35-36). Por essas razões, aliadas ao fato de usar a obra de Jorge Manrique em *A Sagração dos Ossos* Junqueira demonstra, ainda que temporalmente mais adiante, conhecer as danças macabras, pode-se aproximar “É o vento” dessa variante elegíaca.

Assim, trago para o contexto a Morte de *DanseMacabre* (Op. 40, 1874) de Camille Saint-Saëns, poema inicialmente musicado (com voz) e depois sinfônico criado a partir do poema “Égalité, Fraternité”, de Henri Cazalis, pseudônimo de Jean Lahor. Esse poema pertence à seção das “HeuresSombres” publicada em *L’Illusion* (1875) com 28 versos, mas aqui transcritos somente aqueles que constam da partitura de *DanseMacabre* autografada, de 1874, imagem disponível na BnFGallica⁴, onde não há o título “Égalité, Fraternité”:

Zigetzig et zag, la mort en cadence
Frappantunetombe avec son talon,
La mort à minuitjoue un air de danse,

Zigetzig et zag, sur son violon.

Le vent d'hiversouffle, et la nuitestsombre,
Des gémissentssortent des tilleuls;
Les squelettesblancsvont à travers l'ombre
Courant etsautant sous leursgrandslinceuls,

Zigetzig et zag, chacun se trémousse,
On entendclaquer les os des danseurs,
Maispsit! tout à coup on quitte la ronde,
On se pousse, on fuit, le coq a chanté.

A composição de Saint-Saëns, ao seguir o poema de Cazalis, tem os seguintes atores: a harpa ou o piano anuncia a meia-noite, os violoncelos acordam os mortos, o xilofone são os esqueletos a baterem seus ossos, o solo do violino (a morte!) conduz a dança. As cordas, em conjunto ou em solo, têm grande impacto a conduzir o mundo nesse instante cíclico, de celebração da morte, como o vento no poema de Junqueira. Um destaque precisa ser feito à inclusão dos instrumentos de sopro a executarem o *Dies Irae*, canto gregoriano do *Requiem* ou *Missa pro defunctis*, encontrável no *Missale Romanum* (1962, p. 117), o dia em que tudo se fará cinza pelo que testemunham o Rei Davi e a Sibila (“*Dies iræ, dies illa / Solvetsæclum in favilla, / Teste David cum Sibylla*”). No poema de Junqueira, não há uma voz da morte, mas é possível interpretar, como se disse acima, o vento como o condutor de tudo, regedor da duração da vida e do além da vida. A referência ao corpo embalsamado o afasta ligeiramente do poema de Manrique, mas sem as agruras expostas próprias da putrefação da carne. O poema caminha na mesma direção do poema sinfônico, com o vento a executar a ação das cordas e dos sopros.

No primeiro sexteto, a identidade com a dança macabra surge pela ideia do plenilúnio, momento em que a morte surge para conduzir sua dança anual. Na estrofe seguinte, o vento quebra o silêncio, abre cicatrizes, pulsa em veias murchas, a acordar os mortos. No terceiro sexteto, a sequência morder, reger e varrer dá ao vento a noção do julgamento próprio do *Dies Irae*, mais ainda por conta de que o vento varre a nostalgia dos túmulos. O quarto sexteto, por conduzir a mulher, despindo a salsugem de seios, lembra demais as várias representações da Morte a dançar a valsa, como na xilogravura (F078-001), da coleção existente na Cornell University⁵. A brincadeira de roda, no quinto sexteto, é alusão direta da dança macabra, como se pode ver em tela do século XVII na Igreja de São Bernardino, Cracóvia⁶. O fecho caracteriza o tom sombrio da condição do homem, a recuperar a ausência de significado do sentido da vida.

Se a infância é mencionada com certa leveza diante da noção da finitude inexorável, em “*Berceuse*”, o poeta se divide entre a segurança do sonho e a dificuldade da consciência, a partir do título, retirado da denominação musical das cantigas de ninar, cuja forma se cristaliza inicialmente pela *Berceuse em ré bemoll*(Op.57) de Chopin. O poema de Junqueira, em tetrassílabos, é composto de oito quadras intercaladas por sete dísticos de verso mais refrão (“na orla do sono”), em contracanto pelo uso dos parênteses:

Assim te sonho
fluida e profunda
medual de angra
raiz de oceano

(o mar desponta
na orla do sono)

Nos quartetos, há apenas a flexão verbal “sonho”, exceto feito ao último quarteto quando surge uma oração adverbial temporal a fechar o poema: “enquanto a noite / borda uma sombra / sobre meus ombros”. Em quatro dísticos, a voz poemática é o sujeito da ação (“semeio a insônia / na orla do sono”); no segundo dístico, “o amor me ronda”; no primeiro e no sexto dístico, elementos da natureza (mar e anêmonas) exercem a ação. Há um trabalho cuidado na escolha de substantivos e adjetivos, por sua referência ao mundo das águas (angra, oceano, mar, orla, alga, medusa, córrego, água, concha, esponja, anêmonas) e pelo tom de incerteza, falta de luz ou distanciamento (fluida, profunda, medula, raiz, frágil, intangível, fria, noturna, sem dono, nua, deserta, “anjo ou demônio”, “antítese de luz e infâmia”). O penúltimo quarteto é singular pelas anáforas: “Assim te sonho / além do tempo, além de ti / além do sonho”. É importante assinalar que o mar tem essa qualidade do balanço, o que explicaria talvez a escolha do poeta.

Não há dúvida do caráter musical do poema, não só pela simplicidade formal própria da *berceuse*, mas por seu lado de canto e contracanto, ou quarteto e dístico. Essa qualidade dual aponta para a finalidade da cantiga de ninar, o sono, a partir da oscilação que levaria a uma sensação de conforto, talvez reportando ao útero pela sensação de segurança e proteção. Há de se anotar que os quartetos estão na área do sonho e os dísticos na área do quase sono – “orla do sono”. O sonho marcado pela incerteza e condições similares, pela libertação própria da ausência de limites ou definições, já descritas antes, é contraposto pela resistência a ele, o quase sono. Dessa maneira, sugiro interpretar o sonho como a morte, por sua imprecisão, aquilo que não se conhece, mas que soa difuso e infinito; por contraste, a vida se dá na orla do sono, reduzida, repleta de ansiedades (“semeio a insônia”; “ausculto a concha”) e carências (“o amor me ronda”). Sem a condição de certeza, tão própria da salvação cristã, Junqueira se mantém anti-elegíaco, por não encontrar mesmo no conforto de uma *berceuse* a hipótese da compreensão de si, o mistério sempre imerso em sombra. Não há referência explícita no poema, salvo melhor leitura, a qualquer composição musical, exceto feito ao tipo *berceuse*, diferentemente do que se viu em “É o vento”. Pela qualidade dialogal do poema, onde os parênteses têm uma força surpreendente, sugiro aqui sem qualquer presunção de certeza uma aproximação à peça “Berceuse”, da *Suite Dolly* (Op. 56) de Gabriel Fauré, uma série de seis movimentos para piano a quatro mãos.

Resposta alguma

Essa breve visita a *Os Mortos* buscou evidenciar a íntima relação de Ivan Junqueira com a música, na composição de seus poemas. Ao largo das análises apresentadas como possíveis e apontamentos, ficaram as revelações de seu forte interesse pela elegia, a revisitar a tradição e a reorganizá-la, em excelente leitura do *Tradition and the Individual Talent* (1921) de T. S. Eliot. Sua vinculação à elegia clássica se faz pela sonoridade litúrgica das reiteraões, pelo pedido de proteção de um mundo distante da voz poemática, pelo uso da prosopopeia e da perturbação do mundo pela morte, por diferentes vozes, onde prevalece por demais a reflexão ponderada e nervosa acerca das emoções trazidas pela ausência. Não é possível deixar de prestar atenção à técnica do coro, travestido de parênteses, a nortear a explicação do mundo.

Por outro viés, é de se marcar também a sua intranquilidade pela ausência de respostas serenas, confiáveis e cíclicas, afastando-o da tradição clássica da elegia, a dialogar com o seu tempo, aquele da modernidade, da anti-elegia onde prevalece a dúvida, a incerteza, a incompreensão de tudo. A morte, inesgotável em sua tarefa, continua a iludir, indecifrável, esfinge, a pitonisa cujas palavras são incompreensíveis. A vida moderna torna o homem solitário pela paradoxal inexistência de sentido, como se nada possa ser feito; não há a

consolação da circularidade da vida, pela memória do passado a motivar pesadamente essa ausência de resposta.

Por fim, há de se buscar a compreensão da música em Junqueira e seu traço elegíaco. Esse instante de incertezas tão próprio da modernidade provoca o poeta a tentar encontrar a decifração de tudo o que o incomoda. E vai fazê-lo no contexto da música, por sua linguagem intensamente perturbadora de emoções, tanto na clave menor quanto na possibilidade de se falar com a origem de tudo, de percebê-la no abismo indecifrável da escuridão. Diferentemente da épica, a elegia precisa de um acompanhamento musical que evidencie o comportamento lamentoso, como advertem Croiset&Croiset (1890, p. 88): “Lesthrènes de l'Iliadé taint accompagnés de lacithare. Le thrène élégiaque, au contraire, remplace lacithare par la flûte. [...] 'Ελεγοῦς désigne exactment un air, en particulier un thrène, joué sur la flûte ou accompagné par la flûte”. Esse som lamentoso do aulo é aquele capaz de tornar o mundo menos vazio, diante da ausência, mais ainda diante da ausência de significado da vida. A elegia, por sua qualidade de canto sobre o passado e sua inquirição do futuro, pela impossibilidade de respostas, é o *locus* perfeito para a voz de Ivan Junqueira, a mesclar a indecibilidade das palavras pelos acordes ocultos da música.

Elegy and Musicality in Ivan Junqueira's *Os Mortos*

ABSTRACT:

Analysis and discussion of poems from Ivan Junqueira's *Os Mortos* (1964), by focus in the relations between musicality and elegiac tradition as well as the renewal of the latter as anti-elegy that occurs in his writings by the unconsoled due to the undecipherable mystery of the meaning of life. The article shows in the poems the use of elegiac genres qualities (canto and contra canto, repetitions, somber tone) in the appropriation of music genres like aria, madrigal and tone poem.

Keywords: Ivan Junqueira. Music. Poetry. Anti-elegy. Brazilian literature.

Notas explicativas

*Almir Aquino Corrêa é Professor Associado de Teoria Literária e Literatura Brasileira do Departamento de Letras Vernáculas e Clássicas, Universidade Estadual de Londrina – PR. Doutor em Literaturas Hispânicas pela Indiana University (Bloomington, 1990), estágios pós-doutorais na University of Alberta, na University of Virginia e na Universidad Complutense de Madrid.

¹<http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=652&sid=338>

²Nota Bene: as citações e remissões a *Poesia Reunida* de Ivan Junqueira se darão pela abreviatura *PR* e o número da página, no caso: *PR* 225.

³ “Morre Ivan Junqueira, membro da Academia Brasileira de Letras, aos 79 anos”. Disponível em <http://oglobo.globo.com/cultura/livros/morre-ivan-junqueira-membro-da-academia-brasileira-de-letas-aos-79-anos-13116839>

⁴<http://gallicalabs.bnf.fr/ark:/12148/btv1b550084340>

⁵http://fantastic.library.cornell.edu/view_dance.php

⁶http://www.bernardyni.com.pl/Aktualnosci,179_taniec_smierci_historia_obrazu.html Referência

⁷Os textos críticos consultados na edição de *Poesia Reunida* estão aqui listados com a informação de sua publicação original, acompanhada ao final pela indicação das páginas na obra de Ivan Junqueira.

Referências⁷

- BALL, Philip. “Does a minor key give everyone the blues?” *Nature*. Disponível em <http://www.nature.com/news/2010/100108/full/news.2010.3.html?s=news_rss>. Acesso em: 7abr 2015, doi:10.1038/news.2010.3/.
- BUENO, Alexei. A Sagração dos Ossos. *Revista Poesia sempre*, Rio de Janeiro, 3, 5, fev. 1995. PR 287-289.
- CARDOSO, Renato de Carvalho. Conceito de indeterminação e o repertório para alaúde barroco: considerações interpretativas e filosóficas. In: MATTE, Iara Fricke; COELHO, Maria Cecília de Miranda N. (Ed.). *Anais da IV Semana de Música Antiga da UFMG: Bizarrie alegórica [recurso eletrônico]*. Belo Horizonte: UFMG 2014. p. 30-40. Disponível em <<http://musica.ufmg.br/textos/Anais/MusAntiga.pdf>>. Acesso em: 8 abr. 2015.
- CORREIA, Almir Aquino. Lamentos e desconsolos na poesia de geração de 60. In: *Tessituras, Interações, Convergências: Anais do Congresso Internacional da ABRALIC*, XI, 2008, São Paulo. Disponível em <http://www.abralic.org.br/download/anaiseventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/069/ALAMIR_CORREA.pdf>. Acesso em: 8 abr. 2015.
- _____. Meditações da finitude em Ivan Junqueira. *Texto Poético*, 5, 2008. Disponível em <http://revistatextopoetico.com.br/index.php/rtp/article/view/165>. Acesso em: 8abr 2015.
- CROISSET, Alfred; CROISSET, Maurice. Lyrisme, premiers prosateurs, Hérodote. vol. 2 de *Histoire de la littérature grecque*. 5 vols. Paris: E. Thorin, 1890.
- ELIOT, T. S. Tradition and the Individual Talent. *The Sacred Wood*. New York: Alfred Knopf, 1921. Disponível em: <<http://www.bartleby.com/200/sw4.html>>. Acesso em: 9 abr. 2015.
- GRIEN, Hans Baldung. *As Três Idades*. 1541-1544. Disponível em: <<https://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/las-edades-y-la-muerte/>>. Acesso em: 8 abr. 2015.
- JUNQUEIRA, Ivan. *Poesia Reunida*. São Paulo: A Girafa, 2005.
- KENNEDY, David. *Elegy*. London: Routledge, 2007.
- LAGE, Rui Carlos Morais. A Elegia Portuguesa nos Séculos XX e XXI: Perda, Luto e Desengano. Tese apresentada à Universidade do Porto, 2010. Disponível em <<http://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/50420>>. Acesso em: 8 abr. 2015.
- LANGLOIS, Eustaque Hyacinthe. *Essai Historique, Philosophique et Pittoresques sur les Danses des Morts*. 2 vols. Rouen: André Pottier, 1852.
- LEMOES, Tite. Os mortos. *Cadernos Brasileiros*, Rio de Janeiro, ano 6, 3, mai-jun. 1964. PR 225-227.
- LIMA, Ricardo Vieira. O nervo do conflito: fenecimento e vitalidade na poesia de Ivan Junqueira. *Revista da Academia de Letras da Bahia*, 49, p. 103-126, 2010. Disponível em: <<http://academiadeletrasdabahia.org.br/PDF-Revistas/revista49.pdf>>. Acesso em: 8 abr. 2015.
- LUCIANO. *Νεκρικοὶ διάλογοι (Diálogo dos Mortos)*. Disponível em: <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3atext%3a2008.01.0524>>. Acesso em: 8 abr. 2015.
- MAGALHÃES, Alexandre Cardoso Nunes. *A Temática Pastoral em Teócrito: Os Idílios I, III, VI, VII, XI*. Dissertação apresentada à UFMG, 2013. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ECAP-975MA8/alexnm.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 8 abr. 2015.
- MARTINS, Wilson. Ubi sunt. *O Globo: Prosa e Verso*, Rio de Janeiro, 18 out. 2003. p. 332-335.
- Missale Romanum*. Roma: Igreja Católica Romana, 1962. Disponível em: <<http://www.sanctamissa.org/en/resources/books-1962/missale-romanum-1962.pdf>>

- NÊUMANNE, José. Ivan Junqueira, clássico e moderno sem contradição. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 9 nov.2003. Disponível em: <<http://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/20031109-40199-nac-159-cd2-d6-not/>>. Acesso em: 9 abr. 2015. PR 329-331.
- PASCHE, Marcos Estevão Gomes. *A improvável encruzilhada: neoclassicismo e modernidade em Alexei Bueno, Glauco Mattoso e Ivan Junqueira*. Tese apresentada à UFRJ, 2014. Disponível em: <<http://www.lettras.ufrj.br/posverna/doutorado/PasheMEG.pdf>>. Acesso em: 8 abr. 2015.
- PFAU, Thomas. Mourning Modernity: Classical Antiquity, Romantic Theory, and Elegiac Form. In: WEISMAN, Karen, (Ed.). *The Oxford Handbook of The Elegy*. New York: Oxford U P, 2010. p. 546-564.
- PIPERNO, Franco. Ballate in musica, madrigali ‘a ballata’ e gliariosidiAntonioVarrè: predilezionimetriche e formalidelmadrigale a Roma a metàcinquecento. In: ANTOLINI, Bianca Maria; ZIINO, Agostino, (Ed.). *Etfacciamdolçicanti: studi in onoredi Agostino Ziino in occasione del suo 65. compleanno*. 2 vols. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 2003. p. 459-466.
- Py, Fernando. Os mortos: boa estreia. *Leitura*, Rio de Janeiro, jun-jul.1964. PR 228-229.
- RAMAZANI, Jahan. *Poetry of Mourning: The Modern Elegy from Hardy to Heany*. Chicago: U of Chicago P, 1994.
- RICOEUR, Paul. *De l'Interprétation: essaisur Freud*. Paris: Seuil, 1965.
- SACKS, Peter. *The English Elegy*. Baltimore: Johns Hopkins U P, 1985.
- SAMYN, Henrique Marques. Diante do ser: metafísica e finitude em Ivan Junqueira e Alexei Bueno. *Estação Literária*, Londrina, 3, p. 55-63, 2009. Disponível em: <<http://www.uel.br/pos/lettras/EL/vagao/EL3Art5.pdf>>. Acesso em: 8 abr. 2015.
- SANCHES NETO, Miguel. Poesia óssea. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 22 nov. 1999. PR 325-328.
- SEFFRIN, André. Exatidão transbordante. *Veredas*, Rio de Janeiro, set. 1999. PR 315-316.
- TELES, Gilberto Mendonça. As duas vozes do poeta. In: JUNQUEIRA, Ivan. *A Rainha Arcaica*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. PR 233-246.
- THOMÉ, Ricardo Luiz de Souza. *Uma poesia com vísceras: o palimpsesto poético de Ivan Junqueira*. Dissertação apresentada à UFRJ, 1995. Excerto em PR 302-304.
- TOPA, Francisco. *Poesia Dispersa e Inédita do Setecentista Manuel Inácio de Sousa*. Porto: ed. do autor, 1998. Disponível em <http://www.literaturabrasileira.ufsc.br/_documents/manuel_inacio_de_sousa-1.pdf>. Acesso em: 8 abr. 2015.
- WILLIMEK, Daniela; WILLIMEK, Bernd. *Music and Emotions: Research on the Theory of Musical Equilibration*. Trad. Laura Russell. 2013. Disponível em: <<http://www.willimekmusic.homepage.t-online.de/music-and-emotions.pdf>>. Acesso em: 8 abr. 15.

Recebido em: 10 de abril de 2015

Aprovado em: 20 de julho de 2015