

Solilóquio sem fim: o *Livro de Sonetos* de Jorge de Lima

Endless Soliloquy: the *Book of Sonnets* by Jorge de Lima

Mirella Márcia Longo*

RESUMO: Propõe-se que o *Livro de Sonetos* escrito por Jorge de Lima é atravessado por uma busca de revitalização. Com base em hipótese hermenêutica que contempla o conjunto de poemas publicado em 1949, o ensaio dá ênfase a essa demanda de vida. Além disso, em sua dimensão analítica, o comentário destaca reflexões que o poeta realiza sobre si mesmo e sobre a linguagem. Na discussão dessas reflexões, são apresentadas algumas antinomias: Cristo/Lusbel; Torre de Marfim/Torre de Babel.

PALAVRAS-CHAVE: poesia; Jorge de Lima; modernidade.

ABSTRACT: It is proposed that *Livro de Sonetos* written by Jorge de Lima is permeated by a search for revitalization. Based on a hermeneutic hypothesis that contemplates the set of poems published in 1949, the essay emphasizes this demand for life. Furthermore, in its analytical dimension, the commentary highlights reflections that the poet makes about himself and about language. In the discussion of these reflections, some antinomies are presented: Christ/Lusbel; Ivory Tower/Tower of Babel.

KEYWORDS: poetry; Jorge de Lima; modernity.

*Solilóquio sem fim e rio revolto –
mas em voz alta, e sempre os lábios duros
ruminando as palavras, e escutando
o que é consciência, lógica ou absurdo.
(Jorge de Lima)*

1 Hipótese geral

Em 1949, Jorge de Lima publicou o *Livro de Sonetos*.¹ Marcado pelo segundo conflito mundial do século XX e pelas crises imediatamente posteriores, o contexto histórico que abrigou a escrita dos poemas fornece a natureza dissolvente de muitas imagens poéticas e a impressão de que há, em tudo e em

* Professora da Universidade Federal da Bahia, Doutora pela Universidade de São Paulo, Bolsista de Produtividade do CNPq. E-mail: mimlvi@yahoo.com.br. ORCID: 0000.0003-4186-0720.

¹ Todos os poemas citados foram retirados do primeiro volume da obra completa publicada pela editora J. Aguilar, em 1958.

todos, défices de vida. Associável ao motivo bíblico da Queda, o declínio da história – que as representações do próprio poeta e da linguagem assimilam – provoca a resposta estética efetivada ao longo dos sonetos como uma demanda de vitalidade. No centro dessa busca, situa-se a figura da Bem-amada, apresentada como fonte de vida. O poeta move-se para encontrá-la.

Em acordo com o pressuposto de que os 78 poemas contidos no livro possuem conexões entre si, os sonetos são lidos a partir da identificação de blocos temáticos que se interpenetram. São contempladas, nesses blocos, etapas constitutivas do processo de revitalização que, não se exibindo linearmente, mas ao modo de um mosaico, envolve principalmente o sujeito, a linguagem e a história. Quanto ao primeiro, é identificável um deslocamento, desde o estado de angústia e agonia até a atitude de maior confiança exposta no final. Nos poemas iniciais, o sujeito anuncia sua disposição para o movimento e olha para si mesmo e para seu instrumento: a linguagem. Um segundo bloco concentra-se no encontro com a Bem-amada, figuração da própria alma, fonte de vida que, em meio às crises da história moderna, permanece em estado de latência. Contendo múltiplos aspectos, essa persona poética abre as portas para a transcendência e para a fonte de toda a criação cósmica, que o poeta nomeia Mira-Celi. A partir desse contato amoroso expresso em estreita afinidade com os poetas do *dolce stil nuovo*, e particularmente com Dante, tanto na *Vida Nova*, como em *A Divina Comédia*, a subjetividade deve tornar-se, radicalmente, outra. A transformação violenta e intensa é poeticamente encenada através de imagens tradutoras de despersonalização, morte e novo nascimento. Nos poemas finais, memória e profecia confundem-se, quando fragmentos da vida vivida expandem seus sentidos, ao integrar um tecido de revelações.

Assimiladas pelo sujeito e controladas pela estabilidade do soneto, as torrentes da história canalizam-se para o plano das imagens, de modo que os traços de fragmentação são visíveis nas montagens, cuja recorrência na poesia de Jorge de Lima foi minuciosamente estudada por Fábio de Souza Andrade (1997). São focalizadas, na presente reflexão, imagens antitéticas surgidas nos primeiros sonetos.

2 O sujeito

O *Livro de Sonetos* é introduzido por três poemas – os únicos com quatro sílabas métricas – que anunciam o projeto de transmutar frieza em flama. Três imagens – nave, ave, templo – embarçam-se numa construção indicativa de que o sujeito, sua imaginação e sua linguagem devem ser transfigurados, inflados e elevados num ato de assunção.² Impulsionado pelo amor, o *corpo votivo* em que se constitui a forma poética deve seguir a alma em seu movimento para ultrapassar a própria dormência e, assim, abalar o estado de letargia que envolve todas as coisas.

Os dois primeiros poemas que iremos focalizar³ têm, como centro, o próprio poeta no momento em que inicia a criação de seu livro.

(Soneto 4)

Sei Teu grito profundo, e não me animo
a cortar a raiz que a Ti me embasa.
Em mão mais primitiva não me arrimo,
devo-Te tudo, origem, patas e asas.

Permite que eu revele história e limo
sem desobedecer a Tua casa.
Nazareno dos lagos, lume primo,
atende à pobre enguia de águas rasas.

Se desses versos outro lume alar-se
misturado com os Teus em joio e trigo,
sete vezes por sete me perdoa.

Ó Desnudado, é meu todo o disfarce
em revelar os tempos que persigo
– na vazante maré com inversa proa.

(Soneto 5)

Eu te sinto pecado original
não só corroendo ainda os meus tecidos
porém intumescendo-me com a lava
do orgulho em que um arcanjo se abrasou.

Para me dominares a alma escrava
entorpeces-me todos os sentidos,
crânio, tórax, abdômen, membros, sexo,

² Subida ao céu de corpo e alma, a assunção é uma graça reservada à virgem. Nos três poemas iniciais, roga-se pela elevação da letra e do espírito do poema.

³ Usamos uma numeração para identificar os sonetos, em acordo com a ordem de aparição no livro.

tudo é uma gorda empola, alta e convexa.

Mudas depois meu crânio, tronco e membros:
A boca em tromba, espádua em asas negras
sorriso, em gargalhada má. Lusbel,

vês que a minha figura se assemelha
à tua, tu que foste meu modelo
orgulhoso da luz que me cegou. (Lima, 1958, p. 568-569.)

Os dois sonetos expõem a voz poética cujo dilema, entre Cristo e Lusbel, expande-se para toda a humanidade. Assim, a crise da história é concentrada no sujeito que, com o seu poder de criar, pode transformar o mundo. Em si próprias, as duas figuras já são portadoras de ambivalência. Cristo é, simultaneamente, homem sujeito à morte e Verbo divino. Lusbel tem natureza angélica e, ao mesmo tempo, é marcado pela Queda. No entanto, embora ambos sejam evocativos de paradoxos, Cristo e Lusbel compõem uma antinomia; um é o inverso do outro. Cristo personifica a Graça, descida providencial de Deus ao mundo, por amor; Lusbel protagoniza o movimento de Queda. Os dois processos têm vetores descendentes, mas a Queda tem valor oposto ao da Encarnação. Cair é, em sentido religioso, distanciar-se de Deus. Em queda, o anjo perde a luz, desqualifica-se. Com Cristo ocorre o contrário. Ele próprio é a luz de Deus, *lume primo* que, projetado sobre o mundo, termina por lhe imprimir as suas qualidades. Alusiva à encarnação – modo de existir como reflexo divino habitando as águas do mundo – a expressão *Nazareno dos lagos* enfatiza o poder de Cristo imprimir a própria face no rosto de cada homem que se engaja na história. Em decorrência, quando o poeta define-se um ser de águas rasas, apresenta-se como receptáculo para esse reflexo.

Numa série de conferências em que identifica concepções diversas para o termo *criação*, Northrop Frye salienta que, em acordo com a tradição cristã, o homem nasceu com uma meta: alcançar o nível da criação divina. Na raiz desse pensamento, instala-se a noção de um Deus perfeito e criador do mundo perfeito, do qual a humanidade ter-se-ia exilado, depois da Queda. Dentro dessa concepção, toda criação humana deve ser um trabalho de recriação, recomposição da natureza original e divina. Segundo Frye, a imagem central desse movimento está no *Purgatório*, quando Dante recorre ao símbolo da subida na montanha pela via espiralada. Frye (1980, p. 48) lembra ainda que a palavra

de Deus move Dante. Essa noção está entranhada no soneto de Jorge de Lima, interferindo em seu projeto de criar a forma poética como alusão a uma ordem superior à desordem da história. No entanto, ainda que o seu ponto de partida seja a figura exemplar de Cristo, ele se manifesta consciente da dificuldade de manter a pureza da escuta realizada por Dante. No âmbito da sua poética, o desafio da criação – e, portanto, da cultura – é o de preservar a proximidade com Deus. Certamente por isso, os sonetos redefinem a Queda como afastamento tomado em relação ao exemplo de Cristo; e, muito especialmente, desse Cristo que, em seu grito, assimila todas as dores. Homem religioso do século XX, Jorge de Lima tem em mira a crise de uma cultura moderna e esvaziada de mitos. Tomada de empréstimo, a imagem bíblica da Queda indica, na condição moderna, um exílio. Ciente de seu pertencimento à modernidade, o poeta alagoano reage às vezes com acentuada rebeldia, outras vezes com angústia ou aguda melancolia.

Abrindo a longa sequência de poemas escritos em versos decassílabos, os dois sonetos sugerem um empreendimento heroico já em curso. No primeiro, fica bem delineada a figura do poeta: animal dotado de patas que o prendem à terra, mas também portador das asas indicativas de vocação para se conduzir a plano mais elevado. Tais atributos que se encontram também na poesia de Valéry⁴ são, no caso de Jorge de Lima, consequências da ligação que o poeta tem com Cristo. Visto como arco entre o céu e a terra, Cristo é anunciado primordialmente pela profundidade do sofrimento que em si transporta. Cara ao Barroco, a imagem do Deus assimilando a fragilidade dos homens é enfatizada logo nos primeiros versos, quando o poeta declara-se ciente de que manter essa ligação original é credenciar-se a dar o grito de agonia.

Ao longo dos sonetos, Cristo será evocado muitas vezes, diretamente ou não. No soneto 20, Jorge de Lima recorre à imagem da planta abatida pelo cansaço e entregue às forças devoradoras da natureza. Em linguagem mais hermética, a prefiguração do Cristo morto – representado em conexão com o eu lírico que, em alguma medida, morrerá – expande-se no soneto 22. Esse último

⁴ “Reptile aux extases d’oiseau”. Augusto de Campos (1984) traduz a expressão contida em *Esboço de uma serpente*, usando “Réptil com êxtase de ave”.

esclarece que, “sob a máscara da planta tombada sobre o solo de aço”, há um “cadáver em solitário monte... sem madalenas e sem testemunhas” (Lima, 1958, p. 577). O martírio de Cristo surge como arquétipo de todos os martírios. Nessas passagens, a atmosfera barroca acentua-se, já que a história aparece sob o domínio da morte. Segundo Fábio de Souza Andrade (1997, p. 44), Jorge de Lima foi gradualmente grifando a “concepção da história como pesadelo, do qual os homens tentam acordar, inutilmente”.

Usando um tom de prece, o segundo quarteto do soneto 4 define o empreendimento que se inicia como ato de revelação e, nesse sentido, implora que a ação reveladora permaneça dentro dos códigos preconizados pela Igreja. Mas a visão da afinidade luminosa embarça-se tensamente a outras noções. Se o Nazareno é lume refletido nos lagos do mundo, o homem guarda, em sua matéria, os percursos da natureza. Jorge de Lima lembra a origem aquática do homem, sua evolução desde as formas simples. Essa emersão do ser natural estreita-se tensamente à ideia do sopro, divino e insuflador de vida. Organismo ligado à água, a enguia entra, por similitude, em conexão simbólica com a imagem da serpente e, assim, evoca o Gênesis bíblico.

O primeiro terceto dá prosseguimento ao discurso dirigido a Cristo. Privilegiando a previsão de que os versos poderão adquirir impulso em luzes distantes dessa ligação original, o poeta antecipa um pedido de perdão. Os sete pecados que Dante ultrapassou nas espirais do *Purgatório* são aqui sinteticamente evocados no número de vezes em que esse perdão torna-se necessário. A chave-de-ouro indica que o caminho pessoal até a revelação de um novo tempo demanda uma inversão, visita a mundos que, de modo radical, se distanciam da meta. Visando a uma aproximação com a divindade presente em Cristo, o poeta não pode evitar o contágio com a sua dor, que também é a dor geral. Principalmente depois do soneto 20, a história manifesta-se através de imagens tradutoras de agonia. Manter o poder criativo em meio a essas imagens requer uma energia heroica que a imagem do Cristo – aderida aos mártires e às vítimas – dificilmente poderia fornecer. Segundo Mário Praz (1996, p. 73), embora Marino tenha renunciado essa via, foi a partir do *Paraíso Perdido*, que Satanás começou a exprimir, de modo exemplar, “uma coisa em que Milton

acreditava fortemente: a energia heroica”. Fica claro, no *Livro de Sonetos*, que a assimilação dessa energia satânica é de alguma forma inevitável.

Em contraste com o *Encoberto*, figura axial nas tradições messiânicas, Cristo é, no soneto 4, o *Desnudado*, aquele que já se deu a conhecer. O poeta, ao contrário, anuncia que irá lançar mão de disfarces. Não se pode esperar, portanto, que o teor dos tempos revelados apareça, nos poemas, despojado de simbologias. Pelo contrário, o soneto parece aludir ao esoterismo dos símbolos contidos em todo o livro e, mais intensamente, nos poemas finais.

O soneto 5 centra-se na aquisição da semelhança com o anjo decaído. Identificado como Lusbel, esse anjo guarda, no próprio nome, a lembrança da condição luminosa que perdeu. Embora o soneto 8 vá evocar sua natureza múltipla a partir de muitos nomes, a marca da luminosidade é mantida em todos eles: *Lusbel*, *Lusbem*, *Lussom*, *Lusfer*, *Lusguia*. Não se trata do Mal absoluto, originado em oposição a Deus, mas, em proximidade ao que pensou Plotino (2002, p. 53-60) sobre o Mal, Lusbel desqualifica-se pela distância tomada em relação à fonte da qual emana. Ele é o arcanjo que, segundo a perspectiva mítica, *ao abrasar-se em orgulho*, afasta-se do seu próprio criador.

O pecado original é definido com imagens ígneas: *lava*, *brasa*. Expondo uma transformação, o poema encaminha-se para o registro de uma semelhança gradativamente adquirida. As mudanças enunciadas ao longo das estrofes ficam sediadas no corpo. Todavia, ainda que o poeta aluda ao entorpecimento dos sentidos como etapa necessária ao domínio da alma, ele nomeia uma falha moral, o vício do orgulho, cujos sintomas são evocados metaforicamente pelo abrasamento e pelo intumescimento físico. O jogo associativo prossegue, estreitando os efeitos causados pelo orgulho e as transformações operadas na fisiologia masculina, em decorrência da excitação sexual. O anjo luminoso que se transforma num diabo de asas enegrecidas parece trazer um eco de Lautréamont. A imagem com que o poeta sugere a sua metamorfose filia-se também à vasta tradição pictórica. O processo resulta em decadência. A lava do orgulho, embora abra-se e infle, gera cegueira, incapacidade de conhecimento.

Trazendo a antinomia composta por Cristo e Lusbel, os dois poemas operam, juntos, um jogo de luz e sombra, tensão entre conhecimento e

ignorância. Vale lembrar que esse jogo processa-se no início da trajetória. Registre-se, ainda, que o soneto 11 dá notícia de uma separação. A despeito do contato encenado no soneto 5, aqui transcrito, o poeta termina por apartar-se do anjo decaído, prosseguindo, em aventura solitária, até encontrar a própria alma, Bem-amada dormente, morta e para sempre viva.

Enquanto se mantiver ligado a Cristo, o eu lírico será, sobretudo, receptáculo do seu reflexo; o que nem sempre é um caminho reto, sem desvios. Além disso, a inspiração – vista como recepção da Graça – adquire dimensão angustiante. O soneto 18 centraliza-se na angústia gerada pela impossibilidade de que o poeta, dentro dos seus limites humanos, consiga dar forma ao canto divino que escuta ecoar em si mesmo. A reflexão sobre o material usado na composição desse *corpo votivo* – a forma poética – está no centro dos sonetos 10 e 13.

3 A linguagem

(Soneto 10)

A torre de marfim, a torre alada,
esguia e triste sob o céu cinzento,
corredores de bruma congelada
galerias de sombras e lamentos.

A torre de marfim fez-se esqueleto
e o esqueleto desfez-se num momento.
Ó! não julgueis as coisas pelo aspecto
que as coisas mudam como muda o vento.

E com o vento revive o que era inerte.
Os peixes também podem criar asas
as asas brancas podem gerar vermes.

Olhei a torre de marfim exangue
e vi a torre transformar-se em brasa
e a brasa rubra transformar-se em sangue. (Lima, 1958, p. 571.)

(Soneto 13)

Depois vi o sangue coagular-se em letras
espalhadas nos muros e nas pedras;
e o céu baixar-se para fecundá-las
e fugir outra vez para esquecê-las.

Depois vi o homem pressuroso em lê-las,
transformá-las em signos e arabescos
em palavras, em urros, em apelos

estranhas oceanias e sonetos,

em hálitos de bocas cavilosas,
entrecortando sílabas amargas
engolidas no prato das desgraças,

e a gagueira ser tanta, tanto o fel
que a grande torre de marfim preciosa
era a torre danada de Babel. (Lima, 1958, p. 573.)

Segundo Edgar Morin (2008, p. 33), há, perdida nas profundezas humanas, uma fonte. Tendo gerado a linguagem, ela sempre guarda consigo um futuro para a poesia. Em consonância com referências bíblicas, Jorge de Lima delinea uma história mítica para essa fonte.

De modo similar ao que ocorre com o poeta, a linguagem é ambivalente, pois, penetrando na história como um dom divino, também se expõe à danação. Fonte de onde emanam todas as línguas, a *poesia pura – torre de marfim* – convive com a visão da sua própria queda. Existindo nos atos de fala, essa potência poética fica sujeita a transformar-se na *torre de Babel*, símbolo de gagueira, confusão e impotência comunicativa.

Designando a poesia como *torre de marfim*, Jorge de Lima a situa na raiz dos recursos de expressão e de comunicação. Nesse particular aspecto, a sua visão não se afasta muito daquela que propôs Vico, ao postular que a primeira modalidade de comunicação entre os homens foi um tipo de escrita poética.⁵ Também há certa consonância com Rousseau (1981, p. 48), para quem “as primeiras línguas, antes de se tornarem simples e metódicas, foram cantantes e apaixonadas”. Contudo, a despeito dessas aproximações possíveis, no que tange à afirmação de que uma pulsão poética originou a linguagem, a visão de Jorge de Lima toma diretriz específica. Situando a poesia no seio da metafísica cristã, ele termina por relacionar a *torre de marfim* ao Espírito Santo.

Símbolo caro à poesia simbolista, a *torre de marfim* tem origem no *Cântico dos Cânticos*, 7:5. A expressão localiza-se entre os elogios feitos ao corpo da mulher: “teu pescoço, uma torre de marfim;/ teus olhos, como as piscinas de Hesebon/ junto à porta Bat-Rabim;/ teu nariz, como a torre do Líbano/ voltada

⁵ A teoria das fases da linguagem proposta por Vico é sintetizada por Alfredo Bosi (1983, p. 193-220). Inspirando-se em Vico, Frye (2004, p. 25-56) recompõe as fases em outros termos.

para Damasco”.⁶ Na primeira metade do século XIX, Sainte-Beuve recorreu a esse símbolo para designar a atitude idealista de alguns poetas que se mantinham encerrados em suas fantasias. No âmbito da poesia simbolista, ele passou a significar a *poesia pura*, não contaminada pelas desarmonias das coisas mundanas.

Embora, na década de 1940, imagens simbolistas fossem evocadas por importante tendência da poesia brasileira – cujo anseio de universalismo levou à retomada de formas e temas consagrados pela tradição lírica –, a ideia da *torre de marfim* também se revestia, em discursos vindos de outras vertentes atuantes na cultura nacional, da carga pejorativa que lhe atribuíam internacionalmente todos os detratores da *arte pela arte*. Marcante nas décadas de 1920 e 1930, a expectativa de uma poesia explicitamente atenta aos dilemas do mundo, e até mesmo envolvida com a busca de soluções para resolvê-los, mantinha-se forte na cultura brasileira. Considerando tais exigências de uma literatura empenhada na construção da nação e interessada nos conflitos da história, a imagem da *torre de marfim*, tal como evocada por Jorge de Lima, não deixa de ter um aspecto particularmente ostensivo.

Quanto à *torre de Babel*, trata-se de referência simbólica que traz consigo denúncia de erros coletivos, falhas que, ocorrendo no plano da política, velam-se e desvelam-se em discursos promotores de desagregação. Integrando os capítulos bíblicos concernentes às origens da humanidade, a narrativa sobre a *torre de Babel* fala acerca de uma catástrofe. Chevalier e Gheerbrandt (1991) observam que, encerrando uma fase da história humana caracterizada pela formação progressiva de grandes impérios, esse relato de catástrofe social expressa, através da interferência divina promotora da correção, a consciência humana revoltada contra o despotismo de uma organização de tendência totalitária. Escrito na década de 1940, o *Livro de Sonetos* absorve o impacto da guerra e as tensões geradas no período da Guerra Fria, quando totalitarismos diversos confrontavam-se, gerando angústia e opressão.

⁶ Citamos a tradução de Geraldo Holanda Cavalcanti. Observando que, em passagem anterior dos *Cânticos*, 4:4, o pescoço da Sulamita é comparado à torre de Davi, o tradutor comenta a possibilidade de que a torre de marfim seja, no âmbito dos Cantares, uma variante dessa outra imagem (Cavalcanti, 2005, p. 239; p. 431).

O soneto 10 grifa, em primeira instância, a entrada da poesia no reino da mortalidade e, em segunda instância, a sua transmutação em forma viva, metonimicamente apresentada pelo sangue. O dicionário de Moraes Silva (1959, p. 2.142) registra que, “em linguagem teológica, o sangue significa natureza, por oposição à Graça”. Conclui-se, portanto, que o soneto encena o trânsito do dom sobrenatural seguindo na direção da natureza. Em acordo com Northrop Frye (2013, p. 270), quando surgem em contextos imagéticos conformados segundo os desejos humanos, “o fogo, o vinho embriagador e o sangue quente e rubro dos animais apresentam vínculos fortes”. Jorge de Lima faz a torre transmutar-se em brasa e a brasa transmutar-se em sangue. Presente no terceto final, a sequência evoca o episódio bíblico do *Pentecostes*, momento em que o Espírito Santo toma a forma das línguas de fogo que descem sobre os apóstolos, tornando-os capazes de disseminar o cristianismo entre as diversas nações. Conhecido como *o dom das línguas*, o episódio tem, em seu centro, o sopro do Espírito Santo anunciando-se pela emissão de “um som comparável ao de forte rajada de vento”.⁷

No início do soneto 10, a *torre de marfim* apresenta-se marcada pela tristeza de estar em contato com a mortalidade, empreendendo a sua descida entre *bruma congelada* e vencendo corredores habitados por lamentos. Esse primeiro quarteto antecipa a atmosfera barroca que, no segundo, se evidencia com nitidez máxima, quando a torre assume o aspecto de um esqueleto.

Walter Benjamin (1984, p. 188) observa que, na alegoria barroca, “a história, em tudo o que nela desde o início é prematuro, sofrido e malogrado, se exprime [...] numa caveira”. Ao evocar o esqueleto, Jorge de Lima ativa uma convenção retórica que traz consigo uma específica concepção da história. Na caveira – figura que assinala, de modo agudo, impotência e sujeição à morte – concentra-se, ainda segundo Benjamin, a exposição barroca da história como “história mundial do sofrimento”, cuja significação só emerge nos momentos de declínio. Evocando a Encarnação, o percurso realizado pela *torre de marfim* faz com que, no esqueleto, se condensem as ideias da poesia originária, de Cristo-

⁷ Constante nos “Actos dos Apóstolos”, o trecho foi citado a partir da *Bíblia Sagrada*, traduzida das línguas originais com uso crítico de todas as fontes antigas pelos missionários Capuchinhos de Lisboa (Bíblia Sagrada, 1974, p. 1.089).

como Verbo divino – e do Espírito Santo. A despeito da sua condição de *torre alada* – concebida em analogia com representação do Espírito Santo como pomba –, a energia poética pura, feita de marfim, atravessa os domínios da morte imposta a todas as criaturas.

Refletindo sobre o esqueleto, como elemento alegórico, Sérgio Paulo Rouanet (1984, p. 39) conclui que ele significa a ruína, “tudo o que pode restar da vida”. No caso da alegoria barroca, cujos elementos são convocados pelo poeta, a dinâmica das imagens tende sempre a indicar a morte, como único destino. No entanto, em seu desenvolvimento, o soneto apresenta, em relação a esses materiais que absorve, uma significativa tensão. Afirmar-se uma vida maior, posto que capaz de superar a morte.

Uma apóstrofe alerta o leitor sobre o caráter ilusório, não das coisas vivas, como seria a tendência das diversas vertentes da arte barroca, mas da aparência enganosa subjacente à morte ostentada pelo esqueleto. Chamando a atenção para o caráter ilusório das aparências – o que também constitui motivo vindo do Barroco – a voz poética termina por contestar a morte que atinge a *torre de marfim*. A partir de um eco camoniano, no qual está embutido outro motivo barroco – o das mudanças impostas pela passagem do tempo – o poeta anuncia um crescente vitalismo. Nesse momento, a convenção barroca cede espaço a imagens surrealistas. Os peixes que podem criar asas remetem à pintura de Chagall, cuja intensa vitalidade exalta o poder do artista, capaz de interferir, como um mago, nos arranjos da natureza. Tal magia tem, em Chagall, fundamento na noção bíblica de que, em perene diálogo com o Criador, o homem pode mover montanhas e operar milagres.

Lançando tensão sobre a visão barroca de um tempo capaz de tudo corroer, surge, no soneto, o poder de um vento que tudo revitaliza. Concebido em acordo com a simbologia do *Pentecostes*, o vento sugere a presença do Espírito Santo conferindo o dom das línguas. Assim, conforme os versos escritos por Jorge de Lima, a poesia em estado de pureza original penetra no reino da mortalidade, coincidindo com *o vento que sopra onde quer*, metáfora bíblica para a ação do Espírito Santo. No último terceto, já inflada por esse sopro, a voz poética explicita

a sua vidência e assume tom profético, testemunhando e proclamando a aquisição de vida.

O panorama histórico parece ter levado Jorge de Lima a convocar o esqueleto como alegoria de uma cultura debilitada e exangue. Em relação a essa cultura, a poesia ocupa lugar axial. Contudo, assim como Cristo envia, depois do martírio, o Espírito que potencializa a sua palavra, a poesia, tornada exangue, também se revigora. Em contrapartida, o soneto 13 focaliza um processo de danação pelo qual a linguagem se degrada, transformando-se em seu oposto. A transformação da *torre de marfim* na *torre de Babel* constitui indicação de que a poesia pura foi levada à incomunicabilidade.

Embora possa também ser lido como uma unidade autônoma, o soneto 13 dá continuidade ao décimo. Após entrar na natureza, ao modo de uma seiva que circula, garantindo a vida dos corpos que habita, o sangue gera as letras. Usada no primeiro verso, a palavra *depois* sugere uma inversão da disposição que os dois episódios – Babel e Pentecostes – têm no texto bíblico.

Northrop Frye (2004) identifica, na Bíblia, um padrão tipológico de imagens que termina por estender à literatura. Nesse esquema, a cada imagem *tipo* corresponde um *antitipo*. Ocorrendo antes de ter início a História dos Patriarcas, o episódio da torre babélica que, gerando a diversidade das línguas, desagregou a humanidade e induziu a sua dispersão por toda a terra, define um tipo. Chevalier e Gheerbrandt (1991, p. 112) apontam duas antíteses para o episódio de Babel: o dom das línguas por ocasião do *Pentecostes* e a visão apocalíptica da sociedade nova governada pelo Cordeiro. No esquema tipológico de Frye, o *Pentecostes* seria, na Bíblia, o *antitipo* vinculado à imagem anteriormente definida, a *torre de Babel*. No poema de Jorge de Lima, o termo *depois* grifa uma inversão do esquema bíblico. Na verdade, o mesmo ocorre em relação aos sonetos 4 e 5, nos quais a afinidade com Cristo antecede a danação traduzida como aquisição de semelhança com Lusbel. Atingindo tanto o poeta, quanto a linguagem, a danação diz respeito a um processo delineado depois de Cristo. Trata-se, muito provavelmente, da emersão da cultura moderna cujo caráter laico indica, na óptica religiosa do poeta, distância de Deus.

Ao focalizar a degenerescência da linguagem, o soneto 13 exibe alguma diferença em relação ao mito. Enquanto, no relato bíblico, a confusão resulta da interferência divina que corrige a imoderação expressa na construção da torre, o soneto fala de uma degenerescência da linguagem, por força do mau uso feito pelos homens. O céu limita-se aos atos de “baixar-se para fecundá-las/ e fugir outra vez para esquecê-las”. Fértéis e abençoadas, as letras são entregues ao arbítrio humano que termina por desviá-las de sua natureza original.

A imagem das *bocas cavilosas* remete a um convívio amargo, dentro do qual a linguagem é usada para destruir. Pervertendo as formas de convivência, a falha moral nascida de paixões destrutivas corrompe os discursos e promove uma desagregação com nuance específica. Amargas, as sílabas são “engolidas no prato das desgraças”. A palavra usada pelo poeta indica privação da Graça, alvo primordial da visão irônica que, no *Livro de Sonetos*, é dirigida à cultura moderna e é expressa através das imagens bíblicas concernentes à danação.

Circundada pela constante ameaça de novos confrontos, a lembrança da catástrofe em que se constituiu a segunda grande guerra explica talvez o fato de que os cenários, nos trinta primeiros sonetos, estejam marcados pela tendência à diluição. Particularmente, o soneto 9 traduz o trauma gerado pela certeza de que, a despeito do acúmulo de cultura, o mundo podia ser, a qualquer momento, destruído: “Sob o livor da morte coisas idas/ já são as coisas deste mundo”. Há, no poema, abundância de imagens diluentes: “Crânios como algas, vísceras confusas,/ massas embranquecidas de medulas” (Lima, 1958, p. 571). A história parece dominada pela morte, conforme evidencia o final do soneto 6: “Um duro som de sombra prolongada/ enche a negra mortalha congelada,/ que com ela não há quem não se cubra” (Lima, 1958, p. 569). Marcado por uma ditadura, o contexto nacional deve ter, provavelmente, agravado a atmosfera de angústia gerada por imposição de silêncio. Embora focalize a dificuldade do processo criativo, o soneto 7 é encerrado com a expressão “bosque ermo de pássaros calados” (Lima, 1958, p. 570). Contendo um eco de Gonçalves Dias, o verso denuncia uma paisagem vazia e sem voz, justamente o avesso daquela que fora saudada pelo poeta romântico. Para superar esse exílio, o poeta vai ao encontro da Bem-amada.

4 A Bem-amada

Entre os sonetos 33 e 49, Jorge de Lima concentra-se na composição da sua Bem-amada. O poeta alagoano parece nutrir-se de um aspecto visionário que, vindo de Dante, enraíza-se, segundo Erich Auerbach (1997, p. 82), “no motivo cristão oriental da perfeição encarnada”. Mas a figura do *Livro de Sonetos* é mais desprovida dos aspectos que levaram o mesmo Auerbach a enxergar Dante como um poeta do mundo terreno. Segundo Auerbach (1997, p. 81-82), mesmo se considerada como “figura alegórica que representa a sabedoria mística, Beatriz incorpora tal soma de realidade pessoal, que temos o direito de considerá-la um ser humano”. Justamente essa dimensão existencial tende a ausentar-se, na composição da Bem-amada. Na verdade, Jorge de Lima excluiu dezessete sonetos amorosos, por achar que não sintonizavam com o espírito geral do volume. Nesses poemas excluídos, insinua-se uma personalidade, assim como, na voz poética, emerge a expressão de um desejo físico rivalizando com a adoração mística.⁸

Talvez o ponto de maior convergência entre os múltiplos aspectos atuantes na figuração complexa da Bem-amada seja aquele que se explicita no soneto 39, quando o poeta a identifica com *a alma humana*, um bem que, resistindo às dificuldades impostas pelo mundo, permanece inesgotável: “ó alma humana, alma dura que ainda existes/ nessa luta de morte, nessa luta/ em que se batem anjos e demônios” (Lima, 1958, p. 586). No mesmo poema, é encenada a sua aparição: “Eis nesse mundo a jovem parricida/ alimentada em vísceras do pai” (Lima, 1958, p. 586). A aparição da amada entra em consonância com o relato contido em Gênesis, acerca da criação de Eva. O poema grifa o impacto dessa presença, pois, como qualquer Eros, o que surge no *Livro de Sonetos* investe-se de violência.

Iniciando a série de poemas em torno da Bem-amada, o soneto 33 traz a imagem de uma casa imergida em sombras, despojada da voz e mesmo da

⁸ Os dezessete sonetos foram incluídos no volume I da obra completa editada pela Aguilar (Lima, 1958, p. 986-995).

lembrança da antiga moradora.⁹ Há ânsia de despertar essa imagem obscura de mulher *viva e impossível*, olhada também como uma lâmpada misteriosa que os navegantes desorientados apenas conseguem entrever, no meio do mar.

O momento em que o poeta penetra no território da alma é matéria do soneto 40: “Vendo-te assim, em distanciada vida,/ entrego-me aos oráculos primeiros,/depois penetro a sombra derradeira/como uma nau em algas submergida” (Lima, 1958, p. 586). Como não há fronteira nítida entre exercício de introspecção e contato com a transcendência, a fusão entre amante e amada tem caráter erótico e místico. Em outros momentos, a Bem-amada torna-se inspiração, força imaterial que, ansiosa por plasmar-se nas formas sensíveis da arte, impulsiona a criação do poema. Sua imaterialidade sustenta a associação com a música. Assim, no soneto 42, o magnetismo passional existente entre o poeta e a sua amada é identificado como o mesmo que atrai a onda sonora para a voz que lhe dá vida: “Eis que há o pêndulo e há a corda que atravessa/ a sala e a vibração da voz ansiada,/ e a onda sonora que à procura dessa/ voz em consolo jaz desencantada” (Lima, 1958, p. 587).

“Rosto lindo que começa a esvaír-se e inda contém as delícias da vida” (Lima, 1958, p. 585), a amada é, no soneto 37, elemento de ligação entre os polos do ser e do não ser. Nitidamente, em seu jogo de imagens, o soneto recorre a uma passagem do romance *A mulher obscura* (Lima, 1959),¹⁰ cujo protagonista, sempre angustiado pela busca da mulher perfeita, torna-se noivo de uma moça frágil e condenada à morte pela tuberculose. Essas figuras mercuriais têm especial importância no *Livro de Sonetos*. Trata-se de uma das marcas que, estando na Bem-amada, projeta-se sobre as feições da *defunta infanta*, presente na parte final.

Retomando as imagens dionisiacas que evocam a música no soneto 42, o poema seguinte fala da loucura. Arrastado pela musa à insânia, o poeta torna-se semelhante a Isolda, levada magneticamente para as regiões que vislumbra nos olhos de Tristão, quando o amante, em seus braços, já está morto. A imagem do negro potro grifa a violência desse erotismo que comanda o encontro com a

⁹ O soneto 33 está no centro de outro ensaio de nossa autoria (Longo, 2018).

¹⁰ Em artigo já publicado (Longo, 2015), lemos o soneto 37, em comparação com uma passagem do romance de 1939.

própria alma: “E eis que surgem dos flancos bem-amados/ o negro potro que me arrasta à insânia/ – areia, espiga ou ramo em que levanto/ a rosa pela noite entre cortada” (Lima, 1958, p. 588). Atingido pelo amoroso golpe, o poeta conhece o tempo como sucessiva oscilação que se conecta com a noção de ritmo. A eternidade é fluência, mar de ondas que se sucedem alternando morte e vida. A imagem do pêndulo que se estende, marcando a respiração, manifesta-se, em vários poemas, aludindo à métrica e à rima. Ecoando a imagem consagrada por Wagner nos momentos finais de *Tristão e Isolda*, o poeta fala, no soneto 43, de um *tenebroso mar*, no qual os amantes encontram-se finalmente:¹¹ “Vive meu peito que antes era nada/o tempo com seu pêndulo de oceano. /Minha respiração vai a seu lado/ por tenebroso mar predestinado” (Lima, 1958 p. 588).

O soneto 44 explora a ligação da Bem-amada com os ciclos da natureza. Depois de conhecê-la em sua face noturna, o amante nela surpreende um aspecto floral, percebendo que, contendo o mistério metafísico, a sua alma é também a alma da natureza. Ao trabalhar os ciclos vitais, a voz poética os elogia, evidenciando uma aceitação da morte como parte do ritmo pulsante que configura a vida. Morte e sono confundem-se, uma vez que a Bem-amada é também esse sono. Importante em várias passagens do *Livro de Sonetos*, o mundo onírico indica absorção de algumas das linhas de força do Surrealismo. O soneto 47 centra-se no sono da Bem-amada, como antecipação do regresso que ela fará ao mundo imaterial cuja encenação toma o centro do soneto seguinte.

Ao tratar do inconsciente, Jorge de Lima traz, no soneto 46, imagens que podem ser relacionadas às teorias freudianas. O sono e o sonho constituem, dessa forma, lugares de acolhimento para o instinto. Nesse contexto, a imagem do poço pontua, com bastante sutileza, o pavor da castração e da morte. Em sua *Apresentação de Jorge de Lima*, José Fernando Carneiro (1958, p. 49) refere-se a um episódio ocorrido na Praia de Pajuçara: “havia uma draga que lhe parecia fantástica e em redor da qual os meninos brincavam. Um dia Elisa, mais afoita, entrou na draga e não pode sair senão depois de muitas horas. Jorge tinha 8 anos

¹¹ Estamos próximos do comentário do libreto de Wagner feito por Leo Spitzer. A passagem “In des Wonnemeeres/ wogendem Schall” é traduzida por Haroldo de Campos como “No escarcéu reboante/ Do mar gozoso”. A tradução integra edição brasileira do estudo de Leo Spitzer (2003, p. 28-31).

e sentiu o pavor da cena”. Carneiro (1958, p.49) observa ainda que, no momento em que escrevera o *Livro de Sonetos*, Jorge de Lima “sonhava acordado” com várias imagens; entre elas estavam Elisa e a draga. Embora o episódio vivido na infância surja em outros momentos da obra do escritor, é preciso assinalar que, no *Livro de Sonetos*, o símbolo do poço investe-se também de sentido bíblico; é fonte de sabedoria, sendo o lugar de onde Jesus retira a água que serve à Samaritana. Chevalier e Gheerbrandt (1991, p. 726) destacam, nesse símbolo, a comunicação com a morada dos mortos.

Da entrega à própria alma que é, no contexto do *Livro de Sonetos*, uma espécie de morte, o poeta deverá renascer. Como musa, a Bem-amada retrai-se no soneto 48. Força vivificante da forma poética, ela não pode durar, pois se liga ao instante e à brevidade lírica. Acentuando a distância que mantém em relação à matéria, a amada surge, no poema, como figura da diluição ligada ao imaginário melancólico. Em sua leitura dos poemas do amor cortês, Agamben (2007, p. 48-56) comenta o erotismo eivado de melancolia e afirma a “pertença fundamental do humor negro ao processo erótico”. Em Jorge de Lima, trata-se também da sacerdotisa de um templo interior, figura crepuscular. Para figurar a dissolvência da Bem-amada, o poeta recorre à personagem de Shakespeare; junto com ela, vem a teia imagética que Bachelard (1989, p. 73-85) qualifica em *A água e os sonhos*, quando descreve o *complexo de Ofélia*. Contudo, ao retirar-se, a amada dá vida a um mundo novo, assumindo a fisionomia de Eva, mãe primordial. Dessa imagem de mulher, parece surgir a história do mundo decomposta em fragmentos e oferecendo-se ao poeta, para que ele proceda a uma recriação.

A partir do contato com a Bem-amada, cujo impacto dissolve a subjetividade formada em consonância com a existência externa, o poeta tem oportunidade de voltar às origens, pessoais e cósmicas. Todas as imagens que constituíam o seu mundo interior têm que ceder espaço a outras; o que resulta em alquimia íntima e, mais radicalmente, na morte do ser que ele foi. Natural, portanto, que seja devolvido ao mundo do menino impossível, para remontá-lo. Protagonista da memória recriada, esse menino empresta suas impressões para que sirvam de alicerces às imagens que povoam o novo mundo. Nascida da Bem-

amada, a memória é, no *Livro de Sonetos*, concebida em acordo com o conceito de Agostinho: *ventre da alma*.

5 Memória e revelação

Entre o soneto 50 e o soneto 64, predominam os elementos da memória. Fragmentos do passado individual embarçam-se à história do país e da cultura e também a formas vindas do Gênesis bíblico. Lembrando o pai e o avô, o poeta declara-se filiado também a Camões e a Homero, mas reconhece, em si, uma condição degradada. Emerge, com certa importância, o tema do exílio. Dialogando com o poema camoniano “Sôbolos rios”, Jorge de Lima indica a sua condição de migrante. Se o tema do exílio chama à cena Camões, vítima de naufrágio, também evoca Gonçalves Dias, igualmente naufragado. Moderna, a voz poética não é íntegra, como a de Camões, mas mutilada, distante das orquestrações épicas. Nessa montagem, a condição do nordestino desfalcado das raízes tradicionais confunde-se à condição do homem moderno, exilado de uma cultura religiosa. Na formação do complexo imagético, entrelaçam-se os motivos bíblicos da Queda e do Êxodo.

Conforme demonstrou Fábio de Souza Andrade (1997), Jorge de Lima lançou mão de procedimentos caros à poesia moderna, destacadamente a fragmentação. Na recomposição poética do passado, esses procedimentos direcionam-se especialmente à destruição da linearidade contida na existência. Retornando, os fragmentos da vida passam a compor montagens surgidas não exatamente como lembranças, mas como visões, de modo que memória e profecia estreitam-se gradativamente. Assim, trabalhando o impacto que a imagem das moças dos sobrados causara no poeta e em seus companheiros de infância, os sonetos gêmeos 52 e 58 revelam que os múltiplos aspectos da Bem-amada já atuavam, quando corpos de mulheres eram expostos aos olhos infantis. Enquanto o soneto 52 destaca, na visão das moças, um abrigo para as horas de tormenta, o soneto 58 as apresenta como guias em um reino de sombras.

A memória tem papel transformador, ao extrair, da vida vivida, sentidos norteadores da vida por viver. Como parte de um novo eu, a alma retorna, mas

agora já não está figurada como a Bem-amada, mas como a infanta defunta. Provavelmente inspirada na composição de Ravel, a imagem da *defunta infanta* é, novamente, um arco de aliança erguido entre a matéria da vida e a imaterialidade da imaginação e da transcendência. Infanta, posto que promessa de um mundo apenas anunciado na linguagem profética dos últimos poemas; defunta, porque está ligada à dimensão da noite e da força criativa que, inerente à imaginação, é ainda avidez de formas.

Os fragmentos do passado vão cedendo espaço a símbolos de caráter místico, ou, em flagrante aglutinação, eles próprios adquirem misticismo. Isso parece acontecer, por exemplo, com o galo da Igreja do Rosário, que se articula à figura de Cristo, enquanto anúncio da luz. Figura central dessa última parte, Mira-Celi surge no soneto 65. Imagem hermética, “coisa obscura, difícil de contar” (Lima, 1958, p. 599), Mira-Celi é a imagem mais próxima do poder criativo em nível cósmico, personificação da origem, fonte das fontes. Diferente da Bem-amada, que o homem leva, encravada em si mesmo, Mira-Celi é a célula maravilhosa de onde emana toda a criação, fisionomia feminina de Deus, entrevista “entre os astros e a loucura” (Lima, 1958, p. 599). No poema 67, o poeta define-se como aquele que, tendo visto Mira-Celi, deve novamente morrer; e por isso mata o que ainda resta de pessoal nos elementos de sua memória. Os poemas de memória podem ser relidos, a partir dessa óptica, como um canto de adeus feito aos ancestrais, já que, na última parte, o processo direciona-se mais radicalmente à despersonalização. Muitas imagens são extraídas do Apocalipse de São João; entre essas, destaca-se a visão da mulher portadora do lírio.

De fato, todas as figuras femininas comunicam-se, uma constituindo ampliação da outra. Sendo sua dimensão imaterial coincidente à da própria imaginação, a alma pessoal do poeta constitui também sua parcela de transcendência e, assim, tem continuidade em Mira-Celi e na mulher do apocalipse. Uma vez ativada a fonte de um só homem, são ativadas as fontes arcanas do mundo. Para que o cenário interno transforme-se, as imagens de renascimento do sujeito entrelaçam-se a uma cosmogonia. De igual modo, à morte do indivíduo associa-se a ideia do juízo final, convulsão apocalíptica que deve curar a história.

A estabilidade concernente ao plano da transcendência traz, algumas vezes, a sombra de uma rigidez quase letal. De modo similar, há sugestão de que a forma do poema torna rígido o processo psíquico, como se a letra fatalmente engessasse o espírito do *Livro*. Mas o poeta não afirma extinção de vida. Pelo contrário, tornando-se profética, a voz poética proclama a violência dos poderes que revitalizam. O soneto 74 traz a imagem do homem violado pela potência divina. Voltam imagens de guerra, explicitamente, mas o anjo da anunciação parece alcançar vitória. O poeta evoca Garcia Lorca, morto durante a guerra civil espanhola. O soneto 77 anuncia que a poesia começa a esgotar-se e que o *Livro de Sonetos* vai chegar ao fim. No poema 78, o galo é, mais explicitamente, Cristo. *Da eterna noite*, escorre o perdão divino, como se fosse um óleo santo. Graça, essa memória já constitui reminiscência, lembrança da transcendência guardada nos símbolos contidos nos sonetos finais.

Encerrando o conjunto em atitude de quem ora, Jorge de Lima fecha o *Livro de Sonetos*, escrevendo “Amém”. A palavra final parece cumprir, em sua condição de mantra, função similar àquela que Eliot atribui à palavra sânscrita “*Shantih*”, repetida, no final de *The Waste Land*. Vendo os aspectos desoladores dos períodos de pós-guerra, os dois poetas atribuíram à linguagem um poder transformador. Ambos depositaram em seus poemas grandes doses de esperança.

6 Concluindo...

Depois de passar pelos horrores da segunda guerra, o mundo vive sob uma contínua ameaça de destruição. No Brasil, as tensões agravam-se; projetos modernizadores abalam valores tradicionais, sem conseguir extinguir o poder das velhas oligarquias. O plano da cultura brasileira da década de quarenta era dominado por confrontos. Antonio Candido (1973) surpreende, no período, uma tensão crescente entre as dimensões políticas e estéticas da arte. Jorge de Lima parece ter absorvido todos os impasses de seu tempo, a eles respondendo com o *Livro de Sonetos*, que publicou em 1949. Em cada verso, o poeta mostra-se consciente de que a sua ânsia de transformação interna tem dimensão coletiva. Assim, embora seus poemas confessem angústia, ele faz sobretudo uma crítica à

história, apresentando-se como habitante de um contexto agônico. As inversões que seus sonetos impõem às sequências de imagens bíblicas sugerem que ele tem em mira o seu próprio tempo, vendo-o como resultado de uma degenerescência que precisa ser superada. Seu esforço para transfigurar a si mesmo e a sua linguagem não se desliga, portanto, de seu anseio de ver a transformação de seu país e do mundo.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Tradução: Selvino José Assmann. Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- ANDRADE, Fábio de S. *O engenheiro noturno: a lírica final de Jorge de Lima*. São Paulo: Edusp, 1997.
- AUERBACH, Erich. *Dante, poeta do mundo secular*. Tradução: Raul de Sá Barbosa. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.
- BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaios sobre a imaginação da matéria*. Tradução: Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BÍBLIA SAGRADA. Traduzida das línguas originais com uso crítico de todas as fontes antigas pelos missionários Capuchinhos de Lisboa. Lisboa: Instituto Bíblico, 1974.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1983.
- CAMPOS, Augusto de (org.) *Paul Valéry: a serpente e o pensar*. Edição bilíngue. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Nacional, 1973.
- CARNEIRO, José Fernando. *Apresentação de Jorge de Lima*. Rio de Janeiro: Agir, 1958.
- CAVALCANTI, Geraldo Holanda. *O Cântico dos Cânticos: um ensaio de interpretação através de suas traduções*. São Paulo, Edusp, 2005.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Tradução: Vera Silva, Raul Barbosa, Lúcia Melim e Ângela Melim. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1991.

- FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica: quatro ensaios*. Tradução: Marcus de Martini. São Paulo: É Realizações, 2013.
- FRYE, Northrop. *Creation & Recreation*. Toronto: University of Toronto, 1980.
- FRYE, Northrop. *O Código dos códigos: a Bíblia e a literatura*. Tradução: Flávio Aguiar. São Paulo: Boitempo, 2004.
- LIMA, Jorge de. *A mulher obscura*. Rio de Janeiro: Agir, 1959.
- LIMA, Jorge de. *Obra completa, v.1*. Rio de Janeiro: J. Aguillar, 1958.
- LONGO, Mirella Márcia. A casa vazia: leitura de Jorge de Lima. In: MASSI, Augusto et al. (org.). *Reflexão como resistência*. São Paulo: Companhia das Letras/SESC, 2018, p.456-468.
- LONGO, Mirella Márcia. A mão e a luva: a respeito de um soneto escrito por Jorge de Lima. *Revista de Estudos Avançados*, v.29. São Paulo: Estudos Avançados/USP, 2015, p.341-356.
- MORAIS SILVA, Antonio de. *Novo dicionário compacto da língua portuguesa*, v.2. Rio de Janeiro: Aguilar, 1959.
- MORIN, Edgar. *Amor. Poesia. Sabedoria*. Tradução: Edgar de Assis Carvalho. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.
- PLOTINO. *Tratados das Enéadas*. Tradução: Américo Sommerman. São Paulo: Polar, 2002.
- PRAZ, Mário. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Tradução: José de Souza. Campinas: Unicamp, 1996.
- ROUANET, Sérgio Paulo. Apresentação. In: BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Ensaio sobre a origem das Línguas*. Tradução: Lourdes Santos Machado. Lisboa: Estampa
- SPITZER, Leo. *Três poemas sobre o êxtase: John Donne, San Juan de la Cruz, Richard Wagner*. Tradução: Samuel Titan Jr. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

[Artigo recebido em 5 de janeiro de 2025 e aceito em 15 de abril de 2025.]