

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE LETRAS

JOÃO ANTÔNIO MARRA SIGNORELI

**OS VÉUS DE MIRA-CELI: SOBRE A REPRESENTAÇÃO DA
CONSCIÊNCIA HUMANA NA POESIA DE JORGE DE LIMA**

Goiânia, 2018

**TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR
VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES E DISSERTAÇÕES
NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG**

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: **Dissertação** **Tese**

2. Identificação da Tese ou Dissertação:

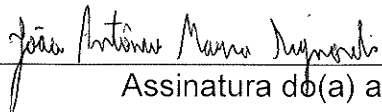
Nome completo do autor: JOÃO ANTÔNIO MARRA SIGNORELI

Título do trabalho: OS VÉUS DE MIRA-CELI: SOBRE A REPRESENTAÇÃO DA CONSCIÊNCIA HUMANA NA POESIA DE JORGE DE LIMA

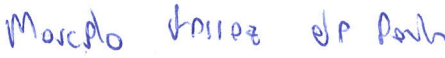
3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento **SIM** **NÃO**¹

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.


Assinatura do(a) autor(a)²

Ciente e de acordo:


Assinatura do(a) orientador(a)²

Data: 20 / 09 / 2018

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

² A assinatura deve ser escaneada.

JOÃO ANTÔNIO MARRA SIGNORELI

**OS VÉUS DE MIRA-CELI: SOBRE A REPRESENTAÇÃO DA CONSCIÊNCIA
HUMANA NA POESIA DE JORGE DE LIMA**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás para a defesa, sob a orientação do Prof. Dr. Marcelo Ferraz de Paula.

Goiânia, 2018

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Marra Signoreli, João Antônio

Os véus de Mira-Celi [manuscrito] : sobre a representação da consciência humana na poesia de Jorge de Lima / João Antônio Marra Signoreli. - 2018.
44, XLIV f.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Ferraz de Paula.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Letras (FL), Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Goiânia, 2018.

1. Poesia católica. 2. Jorge de Lima. 3. Mira-Celi. I. Ferraz de Paula, Marcelo, orient. II. Título.

CDU 821.134.3



ATA Nº 14/2018

**ATA DA SESSÃO DE JULGAMENTO DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DO
ALUNO JOÃO ANTÔNIO MARRA SIGNORELI**

Aos onze dias do mês de maio do ano de dois mil e dezoito, a partir das quatorze horas, na sala 90 – Pós D, Bloco Bernardo Élis, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, nesta capital, realizou-se a sessão pública da Defesa de Dissertação intitulada “OS VÉUS DE MIRA-CELI: SOBRE A REPRESENTAÇÃO DA CONSCIÊNCIA HUMANA NA POESIA DE JORGE DE LIMA”. Os trabalhos foram instalados pelo Orientador, Professor Doutor Marcelo Ferraz de Paula (Presidente/PPGLL/FL/UFG) com a participação dos demais Membros da Banca Examinadora: Professor Doutor Alexandre Bonafim Felizardo (POSLLI/UEG) e o Professor Doutor Jamesson Buarque de Souza (PPGLL/FL/UFG). A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Dissertação, tendo sido o candidato APROVADO pelos seus membros. Proclamados os resultados pelo Professor Doutor Marcelo Ferraz de Paula, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que vai assinada pelos Membros da Banca Examinadora e visada pelo Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística. Goiânia, aos onze dias do mês de maio do ano de dois mil e dezoito.

Marcelo Ferraz de Paula

Prof. Dr. Marcelo Ferraz de Paula - Presidente

Alexandre Bonafim Felizardo

Prof. Dr. Alexandre Bonafim Felizardo

Jamesson Buarque de Souza

Prof. Dr. Jamesson Buarque de Souza

Visto:

Wilson José Flores Júnior

AGRADECIMENTOS

À Universidade Federal de Goiás e à Faculdade de Letras, instituição que me formou na área dos Estudos Literários.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Marcelo Ferraz de Paula, por sua paciência e persistência, muito maiores que a minha.

À CNPq, por fornecer a bolsa sem a qual a realização deste trabalho não seria possível.

À minha mãe, minha avó e minha irmã, bem como ao poeta e amigo Wladimir Saldanha, que me ajudaram e me suportaram neste último ano, o mais difícil que já enfrentei até agora.

Ao casal de amigos, Vitor e Isabela, que me ensinam, com o seu exemplo, a confiar na Divina Providência.

À Virgem Santíssima, a quem consagrei este trabalho.

Ao Sagrado Coração de Jesus, em cujas promessas consta que Ele daria as graças necessárias para o cumprimento dos deveres de estado.

RESUMO

É possível enxergar ao longo da obra de Jorge de Lima, principalmente após o que a crítica recorrentemente chama de “fase católica”, a presença da figura de uma mulher mística, objeto de amor da voz que fala no poema. Essa figura está presente não apenas no seu livro publicado em espanhol *Mira-Coeli* e na versão portuguesa *Anunciação e Encontro de Mira-Celi*, mas em toda obra poética de Jorge de Lima posterior a eles. O presente trabalho tem como objetivo investigar o que essa figura referencia, e, se ela tem em si sua própria referência, o que isso representa no campo da experiência humana. Para tanto, foi relacionada a construção da obra estudada, uma obra poética, com a realização de uma obra musical, pois a música também é uma espécie de linguagem, mas que, diferente da linguagem verbal, tende a autoreferenciar-se. Neste trabalho está colocado que esse processo de significação é um modo de representar o que, na psicologia aristotélico-tomista, é chamado de apetite volitivo e conclui-se que a figura de Mira-Celi tem a função de por em cena a pureza da vontade e da consciência em meio aos dramas terrenos.

Palavras-chave: poesia católica, Jorge de Lima, Mira-Celi.

ABSTRACT

The veils of Mira-Celi: about the representation of human consciousness in the poetry of Jorge de Lima

It is possible to see throughout the work of Jorge de Lima, especially after what the critic recurrently calls "catholic phase", the presence of the figure of a mystic woman, object of love of the voice that speaks in the poem. This figure is present not only in his book published in Spanish *Mira-Coeli* and in the Portuguese version *Anunciação e Encontro de Mira-Celi*, but in every poetic work of Jorge de Lima subsequent to them. The present work aims to investigate what this reference figure, and if it has in it its own reference, what it represents in the field of human experience. For that, it was related to the construction of the work studied, a poetic work, with the accomplishment of a musical work, since music is also a kind of language that has its own reference in itself. In the work, it is stated that this process of signification is a way of representing what, in Aristotelian-Thomist psychology, is called a volitional appetite and it is concluded that the figure of Mira-Celi has the function of stating the purity of will and consciousness in the midst of earthly dramas.

Key words: Catholic poetry, Jorge de Lima, psychology.

RÉSUMÉ

Les voiles de Mira-Celi: sur la representation de la conscience humaine dans la poésie de Jorge de Lima

C'est possible remarquer en la oeuvre de Jorge de Lima, depuis principalement ce qui la critique souvent nommer "phase catholique", la présence de la figuration de une femme mystique, objet d'amour de la voix qui parle dans le poème. Ce figuration n'est pas présente dans son livre publié en espagnol *Mira-Coeli* et dans la version portugaise *Anunciação e Encontro de Mira-Celi* tout seule, mais aussi en toute l'oeuvre de Jorge de Lima qui les a succédée. Cette travail a comme objectif rechercher la référence de ce figuration et, si él a dans lui-même sa propre référence, quelle expérience humaine celui-ci represente. À cette fin, on a établi un lien entre la construction de l'oeuvre étudiée, une oeuvre poétique, et la construction de une oeuvre musicale, car la musique est aussi une espèce de langage qui a dans lui-même sa propre référence. En cette travail, on a posé que ce processus de signification est une forme de représenter ce que la psychologie aristotélicienne appelle de "appétit de la volonté", et on a conclut que la figuration de Mira-Celi a la fonction de mettre en scène la pureté de la volonté et de la conscience au milieu de les drames terrenes.

Mots-clés: poesie catolique, Jorge de Lima, Mira-Celi.

SUMÁRIO

1- INTRODUÇÃO.....	12
2 – A TRAJETÓRIA DE MIRA-CELI.....	16
3 – MIRA-CELI COMO REPRESENTAÇÃO DA CONSCIÊNCIA.....	52
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	75
REFERÊNCIAS	81

INTRODUÇÃO

Há na obra *Anunciação e Encontro de Mira-Celi* (doravante AEMC) certa dificuldade de leitura proveniente da instabilidade do que seria, afinal, a figura, ou metáfora, ou arquétipo ou personagem Mira-Celi. Críticos como Ângelo Monteiro (2003, p. 58) e Waltensir Dutra (1952, p. 29) são unânimes em afirmar a pluralidade que essa figura assume. Se fizermos um juízo de valor, não há por que se considerar isso um defeito da obra, senão um efeito que gera dificuldade.

Segundo Waltensir Dutra (1952, p. 29), não se encontra em AEMC símbolos puros, estáticos: “O poema é um movimento permanente, que não poucas vezes dá ideia do movimento das constelações e dos sistemas solares” (DUTRA, 1952, p. 29). Ângelo Monteiro (2003, p. 69), por sua vez, afirma que “a sua Mira-Celi é ela própria uma figura cosmogônica e teogônica. Com seu voo orbital Jorge de Lima concebe seus mundos e seus deuses”. Com base nisso, é útil recorrer a uma chave interpretativa que tente encontrar, nas variações de Mira-Celi, um ponto em comum. AEMC é um ciclo de poemas por meio dos quais repercute um motivo condutor. O termo “motivo” é mais preciso que “temática”, pois apesar de haver também a repercussão de temas, eles não são exatamente o objeto de desenvolvimento que dá unidade ao ciclo. Claramente o primeiro poema tem uma temática e o segundo poema outra, o terceiro poema tem uma temática similar ao segundo, mas o quarto já tem outra temática. Além disso, é notável que o primeiro e o último poema sejam diferentes dos outros que compõem os interlúdios do ciclo não só na temática, mas também no tom. Esses dois poemas são angustiados e não há neles o alívio da presença do ser feminino que é Mira-Celi. Apesar disso, o ciclo tem unidade, e a tem de tal forma que não seria errado considerar que o livro é, na verdade, um só poema com vários movimentos distintos. Isso será demonstrado no primeiro capítulo deste trabalho, em que analisaremos os movimentos do ciclo. Demonstraremos que as partes do ciclo se conectam, o assunto que encerra uma parte é o mesmo assunto que inicia a parte seguinte.

“Motivo” é um termo que vem da musicologia. Assim Schoenberg (2012, p. 35) explica o que é o motivo e o qual é a sua importância:

Os fatores constitutivos de um motivo são intervalares e rítmicos, combinados de modo a produzir um contorno que possui, normalmente, uma harmonia inerente. Visto que quase todas as figuras de uma peça revelam algum tipo de afinidade para com ele, o motivo básico é frequentemente considerado o ‘germe’ da ideia: se ele inclui elementos, em última análise, de todas as figuras musicais subsequentes, poderíamos, então, considerá-lo

como o “mínimo múltiplo comum”; e, como ele está presente em todas as figuras subsequentes, poderia ser denominado “máximo divisor comum”.

O uso do termo “música” na poesia é analógico. É inútil procurar relações harmônicas e intervalares nos poemas de Mira-Celi. Há, no entanto, um objeto com o qual quase todas as imagens do poema revelam algum tipo de afinidade, o “mínimo múltiplo comum” do ciclo. Esse objeto é “Mira-Celi”. Não digo “a figura de Mira-Celi”, mas simplesmente “Mira-Celi”, porque tanto o seu nome constitui o germe da logopeia do poema quanto a imagem que ele gera constitui o germe de sua fanopeia. Ora, se como disse Waltensir Dutra, as metáforas do poema são instáveis e é impossível dar a elas uma referência exata, isso deve com certeza ser proveniente do motivo do ciclo, de seu mínimo múltiplo comum, a figura de Mira-Celi. Para, no entanto, analisar as diferentes possibilidades de significação que essa figura assume em contextos diferentes de cada poema, bem como analisar a estrutura mesma dessa figura, é necessário pesquisa. Essa pesquisa é importante para a compreensão de uma obra que Waltensir Dutra (1952, p. 29) julga ser única em língua portuguesa e, como a figura de Mira-Celi não está presente apenas em AEMC, mas também está presente em *Livro de Sonetos* (1949) e em *Invenção de Orfeu* (1952), é importante também para a compreensão de toda a fase órfica de Jorge de Lima.

A visão de Mário Faustino, de Waltensir Dutra e de Ângelo Monteiro sobre o que vem a ser o que é chamado de Mira-Celi na poesia de Jorge de Lima é a de que a figuração, ou mulher, representada no poema é a imagem da Poesia, mas não a poesia humana, a Poesia Divina. Essa visão é correta, porém nos coloca uma questão: a de colocar Mira-Celi no nível da metalinguagem e, portanto, fazer uma análise que é válida e necessária, mas predicativa. Ao refletir sobre esse problema, faz-se necessária uma comparação da poesia com a música. Isso se dá porque, segundo Schönberg (2012, p. 119) “a música, do ponto de vista puramente estético, não expressa nada de extramusical”. Quando Dutra (1952, p. 31) afirma que “o motivo principal do livro fica sendo, assim, a própria poesia”, ele afirma que Mira-Celi é uma espécie de signo que se remete a si mesmo, ao que nele tem de poético, assim como a música normalmente se remete ao que nela há de musical.

Porém, Schönberg (2012, p. 119) continua sua reflexão dizendo que “do ponto de vista psicológico [...] qualquer objeto comum pode provocar associações musicais e, inversamente, a música pode evocar associações com objetos extramusicais”. Os exemplos que Schönberg dá como associações comuns entre a música e objetos extramusicais são inúmeros (terminando a sequência, por isso, com “etc”), desde a música de programa até as baladas,

marchas fúnebre e cenas infantis. Mais, Schneider (2010, p.14)³, ao introduzir seu livro *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*, afirma que há um mecanismo de identificação simbólica de sons com animais e que seus estudos, que se iniciam com os nativos de tribos africanas, com os quais Schneider conviveu, e que se concluem nas paredes dos monastérios da Europa, mostram que essa identificação não é apriorística nem arbitraria. Na literatura, aos sons também é atribuído, se os tomamos por eles mesmos, significado. Maurice Grammont (1965, p. 127), ao explicar o som vocálico em francês, o explica a partir dos efeitos de sentido (se evocam, por exemplo, claridade ou escuridade) que eles apresentam. Há, aliás, uma área da linguística que estuda o sentido provocado pela sonoridade das sílabas, que é a da Linguística Estilística. Por último, a obra musical *Prométhée, le poème du feu* (1910) de Scriabin e o poema *Voyelles* (1871) de Rimbaud são ambas realizadas a partir da premissa (não nos cabe analisar se, nesse caso, a realização dessa premissa parte de um princípio arbitrário) de que há uma relação entre som e sentido, ainda que essa relação seja não linguística, mas psicológica, como descreveu Schönberg. Ora, se as notas da música e os sons da sílabas ainda remetem a um sentido extramusical, quanto mais Mira-Celi não remeteria a um sentido além dela própria, se o poema que a anuncia ainda goza dos referentes próprios aos signos linguísticos. Cabe a nós, portanto, continuar a investigação dos referidos críticos e descobrir o que Mira-Celi significa ao significar-se a si própria.⁴

No poema de Mira-Celi há dois versos que poderiam sintetizar o que estamos expondo. São eles “As pessoas que eu nomeio são pessoas que existem” (Lima, 2006, p. 262) e “mas flutua como flutua a música (Lima, 2006, p. 262). O primeiro diz respeito à representação do que, no campo aristotélico-tomista, é o apetite volitivo. Isso não pode, no poema, ser representado como comumente é no romance, em que a personagem vive num âmbito psicossocial e deve tomar suas escolhas segundo, e às vezes contra, o ambiente, a sociedade, a lógica da vida moral e as suas próprias emoções. O poema, como bem colocou Benedetto Croce (1967, p. 13) “vincula o universal ao particular”. Podemos entender, portanto, que a poesia atua em uma bidimensionalidade, enquanto a narrativa do conto ou do romance, em

³ A existência de um estudo como o de Marius Schneider, que aborda a antropologia, a arqueologia, a musicologia, a linguística e, finalmente, a cosmologia, a astrologia e a alquimia, mostra, pelo menos, até onde o ser humano pode ir em sua sede de buscar significados. Sede que, aliás, é a nossa.

⁴ A análise de Ângelo Monteiro caminha num sentido importante, mas diverso à nossa linha de pesquisa. Elucidar quais arquétipos a figura de Mira-Celi evoca é fundamental, e nós mesmos usamos a expressão “dama teologal” partindo da relação que o crítico alagoano faz entre Mira-Celi, de Jorge de Lima e Beatriz, de Dante. Porém, o que propomos neste trabalho é esclarecer o que a figura de Mira-Celi representa ao mudar seu sentido ao longo da obra de Jorge de Lima, a partir da versão em espanhol.

uma tridimensionalidade. Assim, para representar a consciência humana frente aos reveses e obstáculos da vida, Jorge de Lima precisou buscar outro recurso, um recurso que trouxesse a tridimensionalidade à bidimensionalidade, tal como na pintura ocorre com o ponto de fuga e a perspectiva. Nisso está o que sintetiza o segundo verso. O recurso é assemelhar Mira-Celi à música, fazendo com que a auto-referência apontada pelos críticos citados acima seja a representação do corpo que move por si mesmo e que tenha aquela espontaneidade que vem do interior.

Em nosso primeiro capítulo, apresentaremos o autor e a obra AEMC, situaremos a obra dentro da obra completa de Jorge de Lima e aproveitaremos a questão da auto-referência da imagem para pensar as fases do autor. Será útil, para isso, comparar os poemas que foram editados em português com os poemas editados em espanhol. Isso mostra que, apesar das mudanças na edição, a ideia que norteia a construção da imagem de Mira-Celi é a mesma. No segundo capítulo, ficará demonstrado por que o fato de Mira-Celi referir-se a si mesma evoca o que na psicologia aristotélico-tomista é chamado de “apetite volitivo”. Nas considerações finais colocaremos uma figura analógica que esclarece o que é a representação da imagem de Mira-Celi conforme foi desenvolvido nos dois capítulos.

1 – A TRAJETÓRIA DE MIRA-CELI

Idealmente, o esquecimento de um autor deveria ser coisa de sua própria responsabilidade. Todos os que foram alfabetizados podem aprender as técnicas necessárias para a construção de um poema. Muitas vezes a própria cultura da região transmite a técnica por meio da oralidade, sem que seja necessário o ensino da leitura e da escrita (dá-se assim, por exemplo, com muitos autores cordelistas). Todos os que sentirem necessidade de expressar-se fazendo uso da arte, seja ela qual for, não procedem mal, e o prazer de escrever um poema, de tocar um instrumento ou de realizar um desenho não contém em si, a princípio, nada de incorreto ou prejudicial. Só o aprendizado técnico, porém, não garante que o produto de semelhante recreação irá interessar a outras pessoas. Menos ainda que esse produto continue interessante a outras pessoas ao longo das gerações.

Para um poeta continuar interessante, ele tem de ir além da satisfação do próprio impulso de escrever um poema. Mais ainda, ele tem de ir além do próprio prazer estético que o poema produz e que seria, segundo T.S. Eliot (s/a, p. 67) o primeiro interesse social da poesia. O crítico e poeta inglês diz ainda que esse prazer não seria de ordem mais elevada se não viesse acompanhado de outra coisa, e aqui citamos literalmente:

[...] a comunicação de uma experiência nova qualquer, ou qualquer apreensão do que é familiar, ou ainda a expressão de algo que experimentamos mas para que nos faltam as palavras, que alarga a nossa consciência ou apura nossa sensibilidade. (ELIOT, s/a, p. 67).

Alguém de pouca pretensão pode usar das artes do verso para poder dizer um “eu te amo” mais elaborado a um pretendente, para compor um soneto em ocasião de uma festa paroquiana ou para vencer um concurso colegial. O exercício da técnica literária, contudo, resulta em muito mais dificuldade quando se busca, por meio dele, retratar uma experiência genuína. Se é mais difícil, não é em outra coisa que se fundamenta a realização da poesia.

Um autor como Jorge de Lima, se levarmos isso em consideração, não deveria jamais ser esquecido. O escritor Antonio Olinto compôs um artigo disponível no site da Academia Brasileira de Letras a esse respeito. O artigo é de crítica de salão, não acadêmica, mas não deixa de expressar um problema real, o que ele chama de “caso Jorge de Lima”.

Sem entrar em consideração sobre o motivo pelo qual Jorge de Lima teria, segundo o autor, entrado em esquecimento, se por seu catolicismo ortodoxo ou preferência política,

devemos levar em conta o protesto, já que se trata de um poeta tão grande, e cuja responsabilidade com o seu dever social (referimo-nos aqui à importância social da poesia) o levou a ser um nobelado⁵, como narra Olinto (2007):

Arthur Lundkvist, da Academia Nobel Sueca, em conversa sobre poesia, contou-me que, terminada a II Guerra Mundial, foi convidado por uma companhia marítima para ir à Índia, em navio que devia deter-se um dia no Rio de Janeiro. Admirador de Jorge de Lima, cujos poemas lera em inglês, espanhol e mesmo no pouco português que sabia, assim que o navio ancorou na Praça Mauá, saiu com o endereço de Jorge.

Soube que bastava entrar naquela Avenida - a Rio Branco - e lá no fim estava a Cinelândia, onde o médico Jorge de Lima trabalhava. Arthur e Jorge conversaram o dia todo, almoçaram juntos e, no fim da tarde, Arthur voltou ao navio e seguiu para a Índia. Mais tarde, na Suécia, conheci Arthur, tornei-me seu amigo e dele ouvi o seguinte: "De volta a Estocolmo, conversei com vários acadêmicos e chegamos à conclusão de que poderíamos dar o Prêmio Nobel a Jorge de Lima no fim dos anos 50". Mas Jorge morreu em 1952.

O autor que receberia esse prêmio é um alagoano. Nascido em 23 de abril de 1893, filho de comerciante e senhor de engenho, começou a publicar sonetos em jornais aos 14 anos. No ano de 1914, Jorge de Lima formara-se em medicina, publicara uma biografia sobre um médico sanitarista e um livro de sonetos, chamado *XIV Alexandrinos*. Também seguiu carreira de político, tendo ocupado o posto de deputado estadual em Alagoas (em 1919) e, mais tarde, eleito no Rio de Janeiro, o posto de deputado federal pela UDN. Trabalhou também no Ministério da Educação como Membro da Comissão de Literatura Infantil. Um ano antes de publicar o seu segundo livro da fase católica, precisamente em 1937, Jorge de Lima trabalhou como professor de Literatura Luso-Brasileira na Universidade do Distrito Federal. Esse é um dos poucos momentos de que temos registro em que o poeta alagoano exerce alguma função empregatícia ligada aos estudos literários, e essa função se dá como político primeiramente e, depois, como professor universitário. Disso podemos concluir que a figura de Jorge de Lima como poeta teve sua relevância social, embora não fosse necessário que ele se dedicasse, desde o início, a uma carreira que visasse o ordinário no estudo da literatura. Uma carreira que, na época, poderia ir do magistério ao jornalismo. Ele decidiu ser médico e, além de médico, poeta e pintor. Há também o dado biográfico de que ele apenas dormia cinco horas por dia sem nenhuma queixa e com muita disposição, fato que o retrata como alguém muito ativo, e é interessante que não encontremos nos relatos sobre sua vida⁶ nenhum traço de depressão ou de vício (Jorge de Lima não bebia nem fumava) que ordinariamente

⁵ O termo 'nobelado' refere-se a quem está prestes a receber o prêmio Nobel.

⁶ A esse respeito, colocamos nas referências um link para o vídeo onde se encontra um depoimento da filha do poeta.

complementa a fama dos poetas românticos e simbolistas, de cujo verso o alagoano é herdeiro. A curiosidade biográfica acerca desse autor só nos leva a concluir que ele era um homem muito religioso e que gostava de trabalhar.

Há pouca referência na fortuna crítica sobre a primeira fase de Jorge de Lima, a parnasiana, que consiste no livro *XIV Alexandrinos*. Geralmente, quando se faz uma análise sobre essa fase, é a de um crítico que pretende analisar a obra completa de Jorge de Lima. A impressão que se tem em geral, quando a obra é analisada por Waltencyr Dutra ou Ângelo Monteiro, é a de que a obra sofre poucas oscilações e que progride como num crescendo, isso diferencia Jorge de Lima de outros grandes poetas de nossa literatura no século XX, como Drummond e Bandeira. Essa visão não é corroborada por Mário Faustino no rápido percurso em que ele faz sobre a obra do alagoano.

Outra coisa que é comum à crítica de Jorge de Lima e que foi, inclusive, motivo de sua fama, é o fato de que sua poesia vai, com o passar das publicações, ficando cada vez mais difícil de compreender. Tanto melhor parece sua poesia quanto mais impenetrável ela fica. Aqui arriscamos fazer uma hipótese que, infelizmente, não poderá ser desenvolvida neste trabalho: a de que a obra de Jorge de Lima não começou a adentrar o ostracismo por esta ou aquela preferência de ordem política ou religiosa, como propôs Antonio Olinto, mas que sua obra, por ser propositalmente obscura, não satisfaça um desejo que nos parece estar muito presente em nossa sociedade, o desejo de ser prático e feliz por vias espirituais. Uma busca rápida pelo Google mostra que a maioria dos livros best-sellers é de autoajuda, muito dos quais relacionam a espiritualidade com desenvolvimento pessoal e carreira. Há, além desses livros, centenas de cursos de *coaches* disponíveis na internet que ensinam a ser feliz mediante a práticas meditativas presentes nas tradições religiosas, inclusive na tradição cristã. Os mantras, os textos sagrados, as práticas para ascender-se espiritualmente e mesmo a expressão “espiritualidade” são uma promessa para quem quer abandonar os antidepressivos e os neurolépticos. Nem as contas do rosário, usadas em várias tradições religiosas como um instrumento dotado do que Mircea Eliade chama de “hierofania”, e que é usado para a contagem de orações, escapou de ser reduzido a uma forma de obter controle emocional.

Ora, os assuntos que norteiam tal promessa, a espiritualidade que está no fundo de cada tradição religiosa, são de fato o motor da obra de Jorge de Lima mesmo antes de ele entrar na fase católica, visto que a fase modernista muito trata do convívio religioso e a fase nordestina, por sua vez, é marcada pela descrição do sincretismo da tradição católica com as tradições africanas. Porém, se as pessoas de nossa geração buscam no sagrado o alívio para suas

mazelas emocionais, e o buscam a ponto de amputá-lo e vendê-lo como mercadoria online, de que serviria o esforço cognitivo de em compreender versos como

“Sagitário de flechas interiores
 urge dizer os nomes luminares:
 Lusbel, Lusbem, Lussom, Lusfer, Lusguia” (Lima, 1997, p. 468),

ou como

“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”. (Lima, 1997, p. 467).

A dificuldade de compreensão da obra de Jorge de Lima é mencionada mesmo pelos críticos literários e artistas de sua época, o que não diminuiu o interesse que tinham sobre ela. Mário de Andrade (1997, p. 86) disse, em um texto a respeito de *A Túnica Inconsútil*, que seu consultório tinha duas salas, uma para doentes, outra para poetas. No mesmo texto, ao apresentar o poeta, Mário de Andrade (1997, p. 86) afirma que Jorge de Lima é “um artista que não poderá ser perfeitamente compreendido, ou pelo menos explicado, sem uma exegese pormenorizada”. João Gaspar Simões (1997, p. 100) e Murilo Mendes concordam que esse trabalho de exegese “terá que ser lentamente feito, através dos anos, por equipes de críticos que o abordem com amor, ciência e intuição, e não apenas com um frio aparelhamento erudito.”

Segundo relatórios do Instituto Paulo Montenegro, o relatório de 2011/2012 indica que “mesmo entre as pessoas com nível superior, o nível pleno [de alfabetização] fica longe de corresponder à totalidade, abarcando apenas a 62%”. Ora, se mesmo entre pessoas de nível superior a alfabetização está aquém do esperado, é outra hipótese relevante e merecedora de estudo a de que a obra de Jorge de Lima tenha, junto a várias outras, ficado esquecida porque o grande público não dispõe de recursos instrumentais para lê-la.

AEMC é uma obra que está situada entre a fase católica e a fase hermética (ou mística) de Jorge de Lima. Aqui existe um problema quanto à questão das divisões das fases da poesia de Jorge de Lima e da cronologia de publicação da obra, bem como às versões do que viria a ser o poema principal em que aparece a figura de Mira-Celi, que é o ciclo AEMC. Segundo Ivan Junqueira (2007, p. 9), a obra citada é de 1943. Na cronologia apresentada pela Nova Aguilar, Jorge de Lima de fato escrevera a obra em 1943, porém, a publicação só se deu em 1950, em espanhol como o livro *Mira-Coeli* e em português com a *Obra poética*. Embora as versões em espanhol e em português sejam do mesmo ano, elas apresentam diferenças

notáveis e não é possível dizer que uma seja tradução da outra. Como estamos tratando aqui da figura de Mira-Celi, é útil analisar as duas versões publicadas concomitantemente em países diferentes e mesmo em línguas diferentes. O problema que a cronologia da publicação da obra oferece à divisão de fases de Jorge de Lima é o fato de que a fortuna crítica segue o padrão adotado por Waltencyr Dutra e coloca AEMC como o início da fase hermética (ou mística) de Jorge de Lima. Porém, *O Livro de Sonetos* é de 1949 e, cronologicamente, é anterior a qualquer versão do ciclo de Mira-Celi. Na verdade, como Mira-Celi também aparece em *O Livro de Sonetos*, mais especificadamente no setuagésimo quinto e setuagésimo sexto sonetos da obra, seria mais correto considerar que a figura de Mira-Celi é uma figuração de *O Livro de Sonetos* que posteriormente se desenvolve e ganha um ciclo de poemas próprio. Isso, no entanto, resultaria em uma questão delicada. Waltencyr Dutra (1952, p. 11), ao fazer análise crítica sobre as fases do poeta, considera uma evolução da poética do alagoano que se dá no mesmo sentido em que ela se interioriza e fica mais subjetiva. Dessa forma, como ele mesmo coloca: “*Mira-Celi* representa a fase intermediária, quando a força poética se equipara à do tema” (DUTRA, 1952, p. 11). Essa fase intermediária se dá num desenvolvimento de linguagem e só é possível ser considerada com a informação da nota biográfica de que, de fato, o ciclo foi escrito antes de *O Livro de Sonetos*. Sem essa informação biográfica e levando em conta somente a ordem de publicação das obras, considerar AEMC como uma fase intermediária entre duas fases é algo para o qual falta fundamento.

Consideremos que Jorge de Lima inicia sua obra poética com os *XIV Alexandrinos* (1914). O poeta já escreve desde muito antes e, em sua obra-completa publicada pela Nova Aguilar, consta inclusive poemas da meninice em que há a presença de alguma técnica literária. Porém, no livro citado acima temos a filiação a uma escola literária (a parnasiana) e a iniciação do jovem poeta no meio literário de Alagoas. A recepção da poesia de Jorge de Lima não começou ruim, tendo o poeta recebido elogios por parte de Duque-Estrada, um crítico literário famoso por sua severidade. Segundo o que o próprio poeta diz em entrevista, o elogio de Duque-Estrada o incentivou a escrever sonetos, tantos quanto não fosse possível a publicação. Isso serviu, se não para ser levado a público, para o amadurecimento da técnica literária.

Sobre esse amadurecimento, Maria Luísa Ramos (1972, p. 135) aponta que:

“é com a primeira série de ‘Poemas’, no momento em que o poeta toma consciência da riqueza de seus recursos expressivos independentemente das formas tradicionais, que a palavra se faz perceber no tecido das unidades significativas”.

Ora, a crítica citada acima é fenomenológica e, com isso, Maria Luisa Ramos queria dizer que, com a evolução técnica do autor, mais a palavra subsiste nela mesma, como *coisa*. Waltencyr Dutra, em seu ensaio sobre a poesia de Jorge de Lima, nota que a mudança da técnica literária não acompanhou, num primeiro momento, a mudança de linguagem, e que o verso livre (mais apropriado, segundo o crítico, à poesia que Jorge de Lima viria a escrever) não emoldurou necessariamente uma nova forma de representar as experiências (Dutra, 1952, p. 20). A forma, porém, na poesia, não prescinde do conteúdo e mesmo o termo que usamos: “emoldurar” não é nada correto. A medida do verso não é um esquema vazio sobre o qual se coloca o conteúdo do poema à maneira de um jarro em que se coloca a água. Porém, é acertado dizer que o poeta não esteja tão consciente desse fato e que ainda estruture o poema de forma inadequada com o objeto de representação.

É interessante notar, nesse caso, duas visões diferentes sobre a poesia de Jorge de Lima. Na visão de Maria Luisa Ramos predomina a observação pela materialidade da palavra, isto é, pelo seu aspecto sonoro, pela estranheza do vocabulário, pelos efeitos das figuras de linguagem. Waltencyr, porém, observa como a experiência vital do poeta se transforma em poesia, algo que tenderia mais à forma da palavra, ao que a palavra expressa a partir de seu sentido. O primeiro crítico observa a matéria, do que o poema é feito, o segundo a forma, o que fez com que o poema fosse o poema. Embora os dois críticos sigam observando coisas diferentes, é ponto pacífico que a poesia de Jorge de Lima evoluiu na medida em que foi tornando-se mais particular e, por que não dizer, mais estranha.

Depois da fase parnasiana, em que o alagoano começou a publicar seus poemas, e da fase modernista, em que ele deixa de usar apenas as formas fixas para explorar outros recursos de escrita, tais como o verso livre, há o que se chama “fase nordestina” de sua obra. É essa a fase a que pertence *Poemas Negros*, obra poética prefaciada por Gilberto Freyre. Essa fase talvez retrate a busca de Jorge de Lima pela sua própria expressão. Embora ela não seja a expressão final do poeta, nem a que Waltencyr Dutra julga como a mais sincera (o crítico quase nada diz a respeito dessa fase, mudando logo o foco de sua análise para Miraceli), ela é certamente uma etapa da busca pela originalidade, principalmente levando em conta versos como:

“Exu escangalha ela, amofina ela,
amuxila ela que eu não tenho defesa de homem,
sou só uma mulher perdida neste mundo.
Neste mundão.

Louvido seja Oxalá.
Para sempre seja louvado.” (Lima, 2007, p. 94)

Aqui estamos antes do Concílio Vaticano II e muito antes do documento *Nostra Aetate* sobre a relação da Igreja com as religiões não-cristãs. Embora essa não seja ainda a denominada “fase católica” de Jorge de Lima, o poeta em sua vida pessoal sempre foi católico. A passagem pela “fase nordestina” é importante para os estudos da obra completa do autor e para o estudo do modernismo regionalista. Foi a essa altura que Jorge de Lima viu seus poemas se popularizarem. Depois da popularização, o alagoano disse que esses poemas já não o satisfazem mais (Lima, 2004, p. 38) e que importava a ele que se voltasse para o universal. Aqui se dá, então, uma fase de busca de Jorge de Lima de sua própria linguagem. O foco no regional é um foco naquilo que lhe é próprio, íntimo. O que há de ser mais íntimo à pessoa que o lugar em que ela nasceu? E, junto a esse lugar, não deve ser mais íntimo ainda o modo de falar, o modo de viver a fé, ainda que de forma heterodoxa e com o sincretismo religioso? Essa busca da própria linguagem vivida por Jorge de Lima e testemunhada nos seguintes termos:

Hoje noto que esse era o meu caminho natural inevitável, pois minha infância me fez místico. É sabido o quanto os primeiros anos de vida marcam o indivíduo. Através, muitas vezes, de mil equívocos, o homem maduro volta, afinal, a reencontrar o menino que foi. (Lima, 2007, p. 46).

Muito embora tenhamos aqui linguagem poética, expressão de impressões, Jorge de Lima faz como que um retorno à infância para encontrar sua própria linguagem. É muito interessante notar como a infância tem valor para o homem de religião católica. Isso vem das próprias palavras do Evangelho: “Disse-lhe Jesus: ‘Deixai vir a mim estas criancinhas e não as impeçais, porque o Reino dos Céus é para aqueles que se lhes assemelham” (Mt 19, 14). Observemos o que sobre Bernanos, aliás muito amigo de Jorge de Lima, Olavo de Carvalho (2007, p. 56) escreve, em um artigo de crítica literária:

Bernanos nunca teve a ilusão de ser compreendido. Mas para quem, então, ele falava? Curiosamente, esse homem, que na superfície do mundo não contava encontrar senão uma estupidez coriácea consolidada pela renitência dos pecados, conseguia entrever, no fundo de toda criatura, uma zona misteriosamente preservada de toda mentira, de todo auto-engano. Se Descartes dizia que todos os nossos enganos vêm de que antes de ser adultos fomos crianças, Bernanos pensava exatamente o contrário: o problema é, precisamente, que nos tornamos adultos e nos contaminamos com *l'incurable frivolité des gens sérieuses*.

A relação com Jorge de Lima parece clara: ao retornar para aquele fundo onde há uma zona misteriosa preservada de toda mentira, de todo auto-engano, Jorge de Lima retorna à infância e ao impulso original de sua poesia. É uma hipótese passível de ser investigada que não apenas Jorge de Lima e Bernanos sintam que sua obra seja uma volta ao olhar infantil, e que isso seja comum à maioria, senão a todos os poetas cristãos, uma vez que o olhar da infância é um símbolo da pureza do apetite intelectual (e que, por isso, os anjos são puros).

Se formos comparar o relato de Jorge de Lima com seus poemas de infância, vemos que não dá para distinguir qual via, estilo ou escola o alagoano seguiria. Os poemas têm diversidade de temas e mostram, com a graciosidade da inocência infantil, tanto a questão religiosa quanto a questão regional e social. A criança não tem técnica e muito menos estudo de correntes teológicas ou ideológicas, mas ela pode sentir pena do “louco Neco Vicente” (Lima, 2004, p. 172), irar-se quando dizem mal do criado de seu pai e dizer-lhe “Benedito, você é um anjo” (Lima, 2004, p. 171), chorar quando vê um menino cego e não negar sua tristeza (Lima, 2004, p. 172) e elogiar sua professora numa tentativa tão malfadada quanto graciosa de fazer-lhe um panegírico (Lima, 2004, p. 172). É a esse núcleo de inocência infantil que Olavo de Carvalho chama atenção no artigo crítico a Bernanos e é a ela que Jorge de Lima buscava.

A fase dita católica e a dita hermética é, mesmo para definição de fase, por assim dizer, católica e hermética. O jogo de palavras que fazemos tem o seguinte sentido: ambas são católicas, e isso mostra um apelo à universalidade cujo sentido forma a etimologia da palavra “católico”. Ambas são difíceis para a leitura, ambas são de apelo ao universal. Por isso, no que diz respeito ao tema e à estrutura do verso, a fase dita católica e a fase dita mística não senão uma fase apenas. No entanto, quanto à questão de linguagem, são de fato duas fases, pois o modo de representar o objeto do poema muda sensivelmente (e essa é a mudança que Waltencyr Dutra aponta na análise que faz sobre Jorge de Lima). Também Ângelo Monteiro dá um nome a essa fase, pensando a partir de Waltencyr Dutra, chamando-a de “fase cósmica” (MONTEIRO, 2003, p. 67). O nome parece-nos hiperbólico, mas tem sua razão de ser, já que a partir das obras que se seguem a AEMC, sobretudo em *Invenção de Orfeu*, Jorge de Lima parece querer abarcar toda a realidade do cosmo em seu eu, como se toda a voz da Criação e todo o desastre da Queda estivessem presentes no interior de sua alma, e sua própria história se referisse à história de toda humanidade. A esse respeito, Ângelo Monteiro (2003, p. 68) pondera:

“A cosmicidade da poética jorgiana se deveu, sobretudo, ao seu crescente movimento de interiorização, que nele correspondeu a um abismar-se cada vez maior no Mistério: em tudo que há de cíclico na Vida, no Homem e no Cosmo, e ao mesmo tempo em tudo que transcende esse eterno retorno ao Mesmo de que Nietzsche, por exemplo, falava, opondo-o ao Super Homem, como forma de vencer o logro ou a pertinácia da Vida.”

É muito pertinente discutir os termos que definem as fases de poesia do alagoano, embora esta seja uma questão impossível de resolver nesta dissertação. É principalmente porque Mira-Celi, segundo Waltencyr Dutra (1952, p. 37)

ocupa, na obra poética de Jorge de Lima, posição intermediária entre duas épocas: a de *Tempo e Eternidade* e *A Túnica Inconsútil*, marcada por religiosidade profunda, pela preferência dos versos longos (e até pelo versículo)⁷, conceituosos, pelos temas exteriores, pela descrição da religião ou do sentimento religioso, e o subjetivismo do *Livro de Sonetos* e do longo poema *Invenção de Orfeu*. Fase esta última de maior liberdade de temas, destacando-se a recomposição poética da infância.

Waltencyr Dutra aponta que há, na fase mística, uma variedade maior de temas e, da maneira como foi colocado, isso serviria para separar as duas fases. Ele tem razão, de fato essa separação entre fases que ele propõe funciona e tem funcionado desde a publicação de *Invenção de Orfeu*. Porém, não é talvez a melhor para nossa análise. Primeiro porque, quanto ao tema, Jorge de Lima trata de assuntos de fé em todas as fases, não apenas na fase católica. Além disso, Jorge de Lima tratara da infância de modo mais direto e particular fora do poema de abertura de sua fase modernista, “O Mundo do Menino Impossível”? Não estão os poemas dessa fase cheios dos sinos das capelas e os da fase seguinte cheios de orações sincréticas? A linguagem é o que mais distingue essas fases.

A própria imagem da mulher mística; de uma mulher por quem se tem um amor que ultrapassa o tempo e a matéria; de uma mulher que nem se poderia dizer que está sujeita às leis do tempo e da matéria, não era coisa inédita entre os poetas católicos brasileiros. Vinícius de Moraes já havia feito sua mulher mística em 1936⁸ com os versos escassos, mas longuíssimos de *Ariana, a mulher*. Observemo-lo um trecho:

Tristemente me brotou da alma o branco nome da Amada e eu murmurei – Ariana!
E sem pensar caminhei trôpego como a visão do Tempo e murmurava – Ariana!
E tudo em mim buscava Ariana e não havia Ariana em nenhuma parte
Mas se Ariana era a floresta, por que não havia de ser Ariana a terra?
Se Ariana era morte, por que não havia de ser Ariana a vida? (Moraes, 1974, p. 128)

⁷ É muito interessante que a palavra “versículo” que, etimologicamente, signifique “verso pequeno”, por causa da Bíblia tenha seu sentido invertido.

⁸ A publicação da primeira edição de Mira-Celi em espanhol data de 1950.

As perguntas vazias, também usadas em Mira-Celi, demonstram claramente a tentativa de criar uma imagem feminina a qual não se quer definir.

O que dizer também do monstro indefinível, figuração da humanidade sofredora, ou mesmo da humanidade de Cristo, presente no primeiro e no último poema do ciclo Mira-Celi? Também isto, como tema, já estava presente num poema de Ismael Nery, que além de arquiteto e pintor era, para usar o termo de Manuel Bandeira, “poeta bissexto”. O poema chama-se *O Ente dos Entes* e é de 1933:

A minha mão gigante rasgou o céu e apareceu a figura do Ente dos Entes.⁹ [...] E olhavam pasmos a figura do Ente dos Entes, que para os homens era uma mulher e para as mulheres era um homem, e que apontava para três estrelas que giravam loucamente em volta de uma grande esfera de aço polido.¹⁰ (Mendes, 1996, p. 38).

Se, portanto, Mira-Celi é uma transição de fases de Jorge de Lima e se, além disso, ela é, segundo Waltencyr Dutra (1952, p. 29), algo que ainda não viria a ter comparação, é por causa da linguagem e do tratamento formal que Jorge de Lima deu a um tema, esse sim, já em uso na poesia católica brasileira desde há, pelo menos, uma década antes de seu trabalho.

A questão do tratamento formal da obra representar o que está sendo dito não é, claramente, novidade nem na literatura brasileira, nem na literatura universal. Para Emil Steiger, a música da poesia é, na lírica, o seu próprio conteúdo, aquilo que, poderíamos dizer, há de mais inteligível. Diz o crítico (Steiger, 1997, p. 24) que “nem somente a música das palavras, nem somente sua significação perfazem o milagre da lírica, mas sim ambos unidos em um”. Também T.S. Eliot (s/a, p. 92) em seu artigo *Música e Poesia*, coloca que “a música da poesia não é coisa que exista sem o seu significado”. Ainda, na tradição francesa, Maurice Grammont (1965, p. 70) diz ao tratar do verso livre:

Ce mélange d’unités métriques inégales et diverses ne doit pas être affaire de hasard ni de caprice; le poète peut à son gré entremêler les rythmes et les mètres, croiser, redoubler, espacer les rimes; mais le tout doit être déterminé strictement par les nuances de l’idée qu’il exprime.¹¹

⁹ Notável a semelhança com “Retirou a sua imensa cabeça de dentro da torre, sob o estrondo das muralhas desabadas com o seu gesto” (Lima, 2006, p. 219).

¹⁰ Notável a semelhança com “O inesperado ser tinha taras humanas, mas a sua rota se diria às Três Pessoas Eternas e Unas [...]”. (Lima, 2006, p. 219).

¹¹ “Essa mistura de unidades métricas desiguais e diversas não devem ser fruto do acaso nem do capricho; o poeta pode por sua vez entrelaçar os ritmos e os metros, cruzar, redobrar, espaçar as rimas; mas o todo deve ser determinado estritamente pelas nuances da ideia que ele exprime.” (Tradução nossa)

É ponto pacífico, portanto, que os elementos materiais do verso não são aleatórios e que eles estão ligados ao que o verso exprime. Mais: na poesia lírica a parte material faz parte do fundamento e praticamente faz com que o poema seja quase intraduzível, como bem apontou Steiger (1997, p. 22).

Isto colocado, há também, não apenas por parte de qualquer tradição filosófica moderna, mas também de interesse da crítica literária, qualquer elemento da realidade que não seja acessível à linguagem em sua estrutura lógica. Ora, Rilke (1986, p. 22), ao introduzir seu conselho a Franz Xaver Kappus, bem colocou que

“as coisas estão longe de ser todas tangíveis e dizíveis quanto se nos pretenderia fazer crer; a maior parte dos acontecimentos é inexprimível e ocorre num espaço em que nenhuma palavra jamais pisou”.

Se isto, por um momento, parece-nos expressão de impressões e linguagem poética, portanto; coisa que não fundamenta nenhuma análise de ordem teórica ou crítica, recorreremos ao ensaio de George Steiner sobre o que ele denominou “crise da palavra”. Steiner (1988, p. 35), após ponderar sobre a linguagem matemática e científica que estava ficando cada vez mais intraduzível, enunciou: “Aqueles dentre nós que são impelidos por seu desconhecimento das ciências exatas a imaginar o universo através de um véu de linguagem não-matemática habitam uma ficção animada”. Ora, aqueles que fazem poesia e crítica literária são humanos e, ainda que sua imaginação esteja fora da realidade, participam da realidade. Eles mesmos vivem naquilo que linguagem não alcança.

Tendo isso em mente, não é possível não chegar a uma pergunta incômoda: como pode a poesia, sendo linguagem, dar conta de algo que a linguagem não tem acesso? Essa reflexão deve levar em consideração o que dizemos anteriormente sobre o uso da materialidade na poesia lírica, pois “quando procura dissociar-se das exigências do significado claro e do emprego comum da sintaxe, a poesia tende para um ideal de forma musical. Tal tendência desempenha um papel fascinante na literatura moderna.” (Steiner, 1988, p. 47)¹², e isto se dá “porque só a música pode alcançar aquela fusão total de forma e conteúdo, de recursos e de significado, que toda arte se empenha em alcançar”. (Steiner, 1988, p. 48).

Depois do que consideramos, é força concluir que a linguagem musical comunica, por sua vez, um aspecto da realidade, sem ser apenas uma sequência de sons que, por razões biológicas, afetam tal ou qual humor. Muito pelo contrário, as tais razões biológicas fazem

¹² Se fosse feito um estudo mais profundo a partir da hipótese de uma nova divisão de fases que estamos propondo para a poesia de Jorge de Lima, esse estudo teria de considerar que, embora o poeta faça uma poesia iniciática em sua fase final, essa poesia se dá com uma sintaxe de perfeição clássica.

parte da gramática que compõem a música e que, por ser linguagem, refere-se, ainda que de maneira simbólica e analógica,¹³ a algo além de si mesma. Nisto diz Marius Schneider (2010, p. 137):

“Una cultura que quiere expresar las relaciones místicas del cosmos por medio de melodías consideradas como la substancia de las fórmulas abstractas de la especulación matemática y astrológica, deja entrever un pensar metafísico o filosófico cuyo ritmo, por ser cantado y no solamente pensado, respira algo de la verdade inmediata de la sensación biofísica.”¹⁴

Veja o quanto isso é significativo para o que queremos expor sobre a fase de Jorge de Lima cuja abertura é Mira-Celi. As relações entre os cosmos e as melodias não se dão de forma numérica e abstrata, como se poderia também pensar sobre a música, já que as escalas musicais, com as quais as melodias são elaboradas, nada mais são que uma sequência de distâncias entre uma nota e outra (distância que, na música, é chamada de “intervalo”). Essa relação também está presente no efeito que a música produz no corpo. O idioma também, longe de ser um conjunto de significados que pairam absolutos no mundo das ideias, também tem em si um conjunto de sons. Ora, embora os sons das sílabas não sejam frequência fixas, mas ruídos, esses sons produzem efeito por sua materialidade.

O ciclo Mira-Celi começa com um poema de versos salmodiados, esse tipo de verso é muito presente no restante do ciclo. São versos longos, muitos de mais de uma linha, o que talvez deixe o poema próximo da prosa. Talvez, dizemos, porque esse é um tipo de verso também constante nas traduções que são feitas das partes em verso da bíblia¹⁵, sobretudo dos Salmos. Dos Salmos sabemos que não só está em verso, mas que foi feito para ser cantado. A própria palavra “salmo” já o indica, pois “salmo” é uma variante da lira. Cirlot (1987, p. 279) aponta que a lira simboliza a união entre a terra e o céu. Imitar os salmos, portanto, algo que Jorge de Lima já fazia desde o começo da chamada fase católica, é uma tentativa de representar na estrutura do poema a ligação do divino com o humano. Observar essa relação é atestar a importância da musicalidade do poema na constituição de seu sentido. Alguns dos

¹³ É fácil de reconhecer aqui a dificuldade que existe em falar da linguagem musical. Por um lado, ela não é um signo ao qual pode se colocar um referente tal como na linguagem verbal, mas ela é um esquema simbólico que possibilita diversas associações.

¹⁴ “Uma cultura que quer expressar as relações místicas dos cosmos por meio de melodias consideradas como a substância das formas abstratas e da especulação matemática e astrológica, deixa entrever um pensamento metafísico ou filosófico cujo ritmo, por ser cantado e não somente pensado, respira algo da verdade imediata da sensação biofísica” (Tradução nossa).

¹⁵ Embora a bíblia seja dividida em versículo, ela não é toda estruturada em versos, de modo a formar um poema. Aliás, o Novo Testamento é predominantemente prosaico.

poemas têm versos cursos, mas na maioria deles o poeta assume uma voz profética, que canta imitando os versos que estão contidos nos poemas do Antigo Testamento, e isso inclui a métrica em que esses poemas são traduzidos nas bíblias mais tradicionais de nosso idioma.

O poema começa com o “inesperado ser”. “Aquel ser extraño” na versão em espanhol. Isso pode ser uma figuração do próprio poeta, como aponta Waltensyr Dutra. O que sabemos com certeza é que o “inesperado ser” não é, de forma alguma, a mesma personagem de Mira-Celi. Esse ser estranho do começo do poema e Mira-Celi vão amar-se no final do ciclo. Antes, o ser está numa espécie de busca por aquilo que Mira-Celi representa. No primeiro poema Mira-Celi não aparece, apenas quem a ama. O inesperado ser aparece no primeiro poema, aparece inesperadamente num dos poemas da última parte e no poema final. Esse recurso poético também é utilizado em *Invenção de Orfeu*. No primeiro movimento do primeiro canto da biografia épica surge um barão que só vai ressurgir mais tarde, no primeiro movimento do último canto. Pode ser incerto que no *Invenção de Orfeu* esse recurso tenha tanta eficácia, pois se trata de um poema complexo, muito longo, em que muitas outras figurações são apresentadas e a imagem do barão certamente se perde no meio delas, mas é o mesmo recurso. Em Mira-Celi a ideia de unidade é, pelas reiteraões, uma obsessão.

O inesperado ser como que acorda ao desenrolar as faixas da história da criação, sai de algum lugar obscuro para ir em direção às Três Pessoas Eternas e Unas, para isso ele luta contra demônios. Essas três Pessoas Eternas e Unas são a Trindade, o próprio Deus, como vemos no primeiro poema:

“O inesperado ser tinha taras humanas; mas a sua rota se dirigia às Três Pessoas Eternas e Unas no mesmo Deus que o recobriria com esta aparência.”
(Lima, 2006, p. 219)

O último poema do ciclo remete ao primeiro, como já explanou a esse respeito Waltensyr Dutra (1952, p. 31), esta parte segue com:

“Mas ele aspirava à vida eterna sem se dar conta da contínua sucessão do nascimento, da velhice, do martírio e da morte: a sua rota se dirigia às Três Pessoas que nunca tiveram começo e nunca terão fim.”
(Lima, 2006, p. 303)

A parte que segue, em latim, é uma transcrição fragmentada do credo de Atanásio (também conhecido como *Quicumque vult*). O poeta apenas transcreveu as partes que dizem respeito à confissão na crença da Santíssima Trindade, mostrando que as Três Pessoas do poema são, de fato, a Trindade. Ainda a esse respeito, Dutra (1952, p. 32) disserta: “Toda a

manifestação de Mira-Celi é também manifestação da Trindade, que é o tema confessado pelo poeta”. Não resta a nós, portanto, dúvida de que as Três Pessoas sejam a Trindade Santíssima das confissões cristãs.

O que fica ambíguo é de que se trata a figuração do inesperado ser. É mais provável que ele represente não a figuração do próprio poeta, mas o próprio homem no momento de sofrimento, em que buscar a Deus é necessário. Por isso o “inesperado ser” diz que seu corpo é genérico embora esteja crucificado. O emblema do sacrifício de Cristo aparece como questionamento do sofrimento. Por que as pessoas sofrem? Já que no momento do sofrimento, quando as muralhas desabam, é mais fácil de a pessoa começar a buscar a religião, sendo que a religião opera na representação da ordem e do sentido das coisas, o ser do início do poema começa a buscar a Deus quando sofre. Se ele busca a Deus e encontra Mira-Celi, é porque Mira-Celi é um aspecto de Deus - é a forma de Jorge de Lima representar a beatitude divina, como Beatriz para Dante, pois, como afirma Ângelo Monteiro (2003, p 58). Ainda sobre o “inesperado ser”, o crítico alagoano comenta:

Através do ‘inesperado ser’, com o qual ele inicia o livro [...] Jorge de Lima adensa sua mitologia poética menos sobrecarregada, como nos outros de sua fase católica, de reminiscências bíblicas ainda não devidamente decodificadas ou incorporadas em seu código interior”. (MONTEIRO, 2003, p. 58)

Certamente, a criação dessas figuras, por assim dizer, mitológicas, representam na poesia de Jorge de Lima a abertura de uma nova possibilidade criativa. Isso decorre porque uma vez incorporados os textos da tradição, o poeta pode condensar os caracteres que de lá foram retirados para dar vida a figuras de sua própria imaginação. As personagens, assim, tornam-se uma espécie de condensado dos textos da história divina que na memória do poeta se mesclam às suas recordações e vivências próprias.

O segundo poema é o primeiro em que Mira-Celi aparece e é certamente um poema de amor. É também o único poema em que Mira-Celi diz alguma coisa. Apenas estas duas palavras: “sou eu” e sua voz torna-se uma doce lembrança que não retorna. O poeta descreve Mira-Celi como algo que sempre volta, porém nunca a mesma. Aqui Mira-Celi não é uma deusa ainda, é uma lua na fase crescente ou uma espécie de jovem imaginária que muda de forma conforme os sentimentos do seu amado. Nesse poema Jorge de Lima anuncia que o ciclo não terá fim, ao chegar ao fim há o recomeço, como na circunferência, ideia sobre a qual falaremos.

No terceiro poema Mira-Celi deixa de ser uma jovem para ser uma figura messiânica e esperada, os versos são mais curtos e mais diretos. A referência a Cristo é muito clara, visto que no cristianismo e no islamismo Cristo nasceu de uma virgem e “milhares de ventres virginais te esperam” (Lima, p. 224). Também é evidente aqui a relação entre Mira-Celi e Sofia dos sofianistas, pois Sofia é a eterna harmonia, encarnada em Cristo, segundo professa a doutrina heterodoxa. No cânone da Igreja Católica, tanto das orientais quanto ocidentais, consta o deuterocanônico Sabedoria, de Salomão. Sabedoria é a tradução do grego (língua em que estão escritos os deuterocanônicos, provenientes da Septuaginta) de Sofia. Sofia (ou Sabedoria) de Salomão não é apenas um aspecto da divindade, mas às vezes dá a impressão de ser uma personagem. Mais: aqui estão alguns versículos em que a semelhança Sabedoria de Salomão e de Mira-Celi de Jorge de Lima são notáveis:

“Resplandecente é a Sabedoria, e sua beleza é inalterável
os que a amam descobrem-na facilmente
os que a procuram encontram-na.
Ela antecipa-se aos que a desejam.
Quem, para possuí-la, levanta-se de madrugada, não terá trabalho,
porque a encontrará sentada à sua porta.” (Sab 6, 12-14).

Façamos o exercício de trocar o nome Sabedoria por Mira-Celi. O resultado é que temos uma mulher amada, esperada, cujo amor remete ao amor divino. Os versos do poema 9: “e te surpreenderá tão momentânea e tão viva / que a receberás como uma antecipação” (Lima, 2006, p. 231) têm um claro parentesco com o final do trecho de Salomão que citamos. A imagem da mulher esperada que se entremostra e se antecipa, que é uma promessa de vinda, mas que não é exatamente uma mulher, porém um núcleo espiritual cuja “beleza é inalterável”. Essa figuração, vinda dos sofianistas ou não, é a mesma de Mira-Celi.

No quarto poema já não há sombra da musa esperada e o poeta parece mudar de assunto. O primeiro verso, repudiado pelo crítico literário Mário Faustino como uma platitude, anuncia uma grande chegada. Essa chegada, no entanto, não tem a figuração da musa. É uma chegada de grandes coisas, do mundo celeste que substituirá o terrestre. Uma coisa prometida no primeiro é isto:

“É neste vale que se conjura a treva
e onde o amigo vai e volta sempre na órbita da amiga,
e quem dorme, dorme sossegado, sexo com sexo oposto,
sem pavor de adultério, de incesto ou de ambíguos climas.” (Lima, 2006, p. 225)

Primeiro, no vale se conjura a treva, a noite. Aqui obviamente a noite não tem o sentido maligno, de um ambiente em que não se vê a verdade. Na noite não se enxerga de fato. O *logos*, que separa as coisas, não está presente. Porém, está presente a intimidade, e “o amigo vai e volta sempre na órbita da amiga”. Isto é, o sujeito está em torno daquilo que ama. Se dormir, dorme na união sexual, mas aqui a tensão sexual da condição humana imperfeita se desfaz. O poeta promete que, nesse mundo vindouro, não existirá toda a angústia que permeia as relações do amor: incesto, adultério e os ambíguos climas. Não haverá por que Madame Bovary tomar arsênio, nem serão possíveis os crimes de Medeia. Aqui será reestabelecida a perfeição originária de Adão e Eva. Ora, sem o pecado, os primeiros do gênero humano estavam desnudos e a relação sexual era inocente. Aqui Mira-Celi some para vir em forma de promessa, da promessa “da história da Criação começar outra vez” (Lima, 2006, p. 226). Essa ideia do recomeço da história da Criação é o conteúdo que, na forma, é espelhado pela forma do poema, que remete à circunferência.

No poema cinco Mira-Celi aparece como um cordeiro para o sacrifício, é uma retomada da ideia crística, pois Cristo, além de ser o Messias, também o cordeiro perfeito sacrificado pelos nossos pecados. O poeta usa para fazer a comparação com Mira-Celi os mesmos símbolos que, no Velho Testamento, são profecia da vinda de Cristo para a Igreja Católica: o cordeiro de Abel e o pão e o vinho de Melquisedeque. É curioso que, ao mesmo tempo em que essa comparação possa soar blasfema para um católico, o poeta diga: “certa vez, minha mão estacou ao gravar uma blasfêmia; / foi tua mão breve que susteve esta pata de demônio” (Lima, 2006, p. 227). Existe, entre os santos místicos muçulmanos, o persa Almançor al-Halaje. Para grande parte dos muçulmanos de hoje, foi um santo poeta, como todos os santos místicos do islamismo. Foi acusado de blasfêmia e executado por dizer, em transe místico, “eu sou a Verdade”. Depois que ficou resolvido que al-Halaje era um santo, promulgou-se na Pérsia a lei de que as coisas ditas por um místico em transe não serão levadas a julgamento. Assim nos cabe interpretar o poema de Jorge de Lima, uma expressão de impressões, um símbolo que, aliás, pode ser analisado no ponto de vista cristão como em outros pontos de vista, não cabendo às confissões particulares do poeta a responsabilidade de sua recepção.

No sexto poema, Mira-Celi é perfeitamente uma representação do amor divino. Se ela está próxima, a sarça de Deus arde, se está distante, esfria, e ocorre no mundo todo o tipo de cafajestagem. Para representar o desastre que surge no mundo quando Mira-Celi se afasta, o poeta usa de uma sequência de imagens que, aqui sim, podemos dizer que se aproximam do surrealismo (de aviadores desmemoriados em cadeiras de roda a sereias que anunciam que os lobos fugiram das estepes para os corações). Se “mesmo aqueles que aprenderam as orações

da infância / não ouvem mais o rressonar de Deus” (Lima, 2006, p. 228) é porque Mira-Celi é o que faz amar a Deus, ela é a própria caridade, ao menos no sexto poema do ciclo.

No sétimo, Mira-Celi é uma imperatriz e uma deusa. Tem um Império e manda construir caravelas. Ora, a dama teologal¹⁶ começou como uma menina ingênua, que nem sequer conhece a si própria, e o ciclo nem chegou ao décimo poema com Mira-Celi deusa. No oitavo a deusa parece sumir e só ressurgir como um aspecto da “amiga”¹⁷ do poeta. Mas logo, no próximo poema do ciclo, o poeta anuncia que Mira-Celi nunca eclipsa toda. A metáfora de Mira-Celi condiz perfeitamente com o simbolismo lunar, a donzela cresce para tornar-se deusa, e a deusa às vezes se vela num eclipse. O final do poema estabelece uma relação perfeita com o trecho de Sabedoria mencionado acima:

“e, quando já não pensares que Mira-Celi está próxima,
ela te surpreenderá tão momentânea e tão viva
que a receberás como uma antecipação” (Lima, 2006, p. 231)

Aquele que acordou de madrugada (isto é, velou), encontra a Sabedoria e Mira-Celi, mas as encontram como se tivessem chegado antecipadamente, e a espera já não é mais espera.

No poema décimo o poeta assume a posição de profeta. Mira-Celi é, aqui, o olhar da própria divindade que permeia o espírito do mensageiro. A imagem de um arranha-céu, que recebe a luz, evoca a figuração do homem santo que recebe e borrija o orvalho divino. A expressão “de mil em mil anos” corrobora para isso, é uma expressão usada também por Murilo Mendes, em seu poema *Os amantes submarinos*. Na primeira edição em espanhol, depois desse poema segue-se outro muito curto, que não tem sua versão em português. Talvez Jorge de Lima acreditasse que esse poema deixava muito evidente a intenção da nova etapa do ciclo e entregasse o ouro antes que o leitor pudesse procurá-lo, ou mesmo forçasse uma interpretação racional a um poema dado ao mistério, já que esse, retirado na versão portuguesa, é mais voltado a logopeia. Começa ele dizendo que há um minuto de negação e dúvida em que Deus parece se ausentar e que a alma é atormentada por demônios suicidas (Lima, 1950, p. 39). É um poema também com referência teológica direta, com a expressão “Tua Caridade”, que talvez também seja um motivo de ele ter sido retirado, visto que deixava muito clara a referência teológica e o poeta pode ter considerado que o poema saiu do

¹⁶ A expressão “dama teologal” para se referir a Mira-Celi foi anteriormente utilizada por Ângelo Monteiro, e é fazendo referência à sua ideia (de que Mira-Celi é para Jorge de Lima o que Beatriz é para Dante) que usamos essa expressão. Cf. Monteiro, 2003, p. 58.

¹⁷ Essa palavra aqui está em sua acepção antiga, de “amante”.

verossímil, do imaginativo, para entrar no retórico, campo em que o ciclo de Mira-Celi evita definitivamente. Uma coisa, no entanto, esse poema deixa muito clara: a intenção de mudar o foco dos próximos poemas para o sofrimento, para a aspereza, para o aspecto da aceitação da realidade. Começamos a avistar no horóscopo de Mira-Celi as más estrelas.¹⁸

O décimo primeiro poema leva os olhos do leitor de Mira-Celi às irmãs tenebrosas da musa que, por pecarem, se afastam de Deus e da caridade. O simbolismo é astrológico e a constelação a que essas irmãs malignas pertencem é a constelação de Escorpião. As irmãs de Mira-Celi são uma espécie de duplo maligno de Mira-Celi. Se Mira-Celi é bela, suas irmãs também o são. Se Mira-Celi seduz, suas irmãs também. Porém, elas “despenharam-se nos abismos celestes / à procura de algum sol secundário”. Ora, em torno ao sol é que giram os planetas, não na cosmologia tradicional, mas desde o sistema corpernicano. O Sol tem, todavia, na cosmologia tradicional, o sentido de astro-rei, visto que em sua presença todas as outras estrelas somem. As irmãs buscam outro bem menor que não o Sumo Bem, e isso é a causa do pecado no cristianismo. É terrível que os homens estejam sob inspiração dessas musas, Mira-Celi precisa despertar. Aqui retorna o aspecto messiânico da figura de Mira-Celi. Essa ideia de Mira-Celi como musa antecipada, que virá subitamente, a ideia da lua e do eclipse, enfim, tudo o que já foi descrito, será sintetizado no décimo segundo poema, que parece ser o encerramento de uma parte do ciclo.

Na primeira edição em espanhol, antes de a próxima parte chegar, há um poema muito curioso que não existe em português. Trata-se de um poema narrativo, de aspecto mitológico, pois fala de um “pai dos ciclones” (Lima, 1950, p. 49), mas também com algum aspecto político, de revolta contra os poderosos do mundo e ditadores. Aspecto também presente na Bíblia, na poesia do Jorge de Lima em geral e em outros movimentos de Mira-Celi. Nesse poema, o pai dos ciclones está deprimido e assenta-se num aeródromo interrompendo o fluxo aéreo (uma imagem surrealista), depois vai esconder-se na boca de um mendigo. Depois de os ditadores verem que o pai dos ciclones não agia de modo a favorecê-los, foram chamar sua mãe para que lhe dissesse que saísse da boca do mendigo, pois todos os poderosos do mundo precisam dele. Ele então se levantou e mudou a face da Terra. Se o outro poema de que falamos parece ter sido removido do ciclo na versão portuguesa por ser muito objetivo, esse parece ser o caso contrário. É impossível precisar se ao levantar-se o pai dos ciclones está fazendo algo de bom ou de mau, ou se a imagem de sua mãe é benigna ou maligna. É um poema tenso e, por isso, muito interessante, mas que realmente deixa confusa a imagem de

¹⁸ Embora haja referência astrológica em Mira-Celi, essa referência não é sistematizada como, por exemplo, na Divina Comédia, sobretudo no Paraíso, mas dissolvida e subjetivada, como é próprio de um poeta do século XX.

Mira-Celi. Mais confusa que o normal, pois demonstramos aqui que a imagem poética mutável de Mira-Celi tem como que uma hierarquia interna que a estabiliza.

A próxima parte do ciclo começa com o poema *Mira-Celi e o Herói*. Novamente o foco do ciclo muda e sai dos olhos da musa. Vai para os olhos do poeta, que se apresenta como um profeta sofredor, como um Rei Mago que enxerga em cada gota de lágrima a luz da carta celeste que indicará o caminho para o nascimento de Deus. O hieróglifo de Saturno, formado pela cruz em cima do semicírculo, pode nos ajudar na compreensão dessa imagem. Ora, a cruz tem quatro pontas e pode indicar os quatro elementos, que compõem a própria realidade. Cristo não só foi crucificado, mas mandou que os apóstolos tomassem a sua cruz, que aceitassem a própria realidade e o seguissem. Essa ideia aparece no poema com os versos “Esta estocada de lado corresponde / à tua mão pousada em meu ombro, pesada, pesada”. Ora, o problema da aceitação da realidade para santificar-se pela vontade divina está nas Escrituras, no Velho Testamento, representada em Jó, e a relação que o poeta faz com a figura do profeta de Mira-Celi (ou a humanidade sofredora, a quem o profeta remete, pois de alguma forma todos nós somos profetas dessa deusa) é tão evidente que no próximo poema, o quatorze, há uma paráfrase da maldição que Jó lança sobre o dia de seu nascimento. Observemos. Primeiro, Jorge de Lima (p. 236):

“- Por que não morri no ventre de minha mãe?
Senhor! apagai dos tempos decorridos o minuto em que vim à luz,
o segundo em que imaginaste a essência que eu sou;
retroagi vossa criação até a minha ausência;
deixai-me descansar entre os abortos do mundo.” (Lima, p. 236)

Agora Jó:

“Pereça o dia em que nasci
e a noite em que foi dito: uma criança masculina foi concebida!
Que esse dia se mude em trevas!
[...]
que a sombra o domine; esse dia,
que não seja contado entre os dias do ano,
nem seja computado entre os meses!
[...]
Ou então, como o aborto escondido, eu não teria existido,
como as crianças que não viram o dia.” (Jó 3, 3 – 4a. 6. 16)

A paráfrase é perfeita. São exatamente as mesmas imagens representadas: a inconformidade com o nascimento, a maldição ao dia natalício e o desejo de ter sido abortado. Poderíamos questionar como o poeta expressa a conformidade com os desígnios divinos,

sendo que esse sentimento parece ser o de revolta. Aqui é necessário separar o sentimento expressado da atitude consentida, o sentimento é o de não querer ter existido, pois a dor é tamanha. A atitude, porém, é de conformar-se com a realidade, com a cruz sobre o semicírculo do hieróglifo de Saturno, ou com a cruz sobre os ombros de quem segue a Cristo.

O décimo quinto poema é diferente de todos os outros que se seguiram até aqui por enquanto. Enquanto os outros são salmodiados, este é metrificado em versos curtíssimos de quatro sílabas. O tema também é inesperado, de profeta o poeta vira um infante, um menino inocente cujos pulmões são tão frágeis que o orvalho da noite pode matá-lo. Aqui também é mencionado o assunto da devoção menina, o poema sugere que o menino guarda o ar que tem, pois é um ar rarefeito, de asmático, para fazer suas orações. Há nisso um aspecto da figura de Jó, um desenvolvimento do motivo “o inocente que sofre”, pois nada pode haver de mais inocente que uma criança e o sofrimento de uma criança provoca o sentimento de revolta, de que não há um Deus que governa o mundo. Porém, mesmo a criança que sofre, na poesia de Jorge de Lima, reza. Isso revela o aspecto do sofrimento no cristianismo, da aceitação da realidade, porque, se até o sofrimento de uma criança tem sentido, então tudo faz sentido. Estamos tentados a dizer que Mira-Celi some nesse poema, mas aparece como a estrela Vésper, e isso tem algum sentido, pois Vésper, como dizemos, é Vênus que aparece da tarde para a noite e aqui estamos na Noite Escura da alma. Porém, se isso está na estrutura da obra, está de forma sutil, como o céu visível indicando o destino humano sem, no entanto, interagir com ele.

Esses dois poemas em português não estão presentes na versão em espanhol, foram adicionados depois, o que reflete que Jorge de Lima pensou sobre a metáfora de Mira-Celi e que é impossível que o poema tenha sido forjado a partir da técnica surrealista da escrita automática. Os poemas, sua sequência, qual poema estará e qual não, os termos para se referir a Mira-Celi, tudo isso foi pensado e repensado da versão espanhola para a versão portuguesa. O décimo sexto poema (primeiro poema da parte *Mira-Celi e o Herói* na versão em espanhol, portanto) é uma canção em redondilha maior. A referência astrológica é presente no estribilho das duas primeiras estrofes, “quatro enormes ventanias” (Lima, p. 239), é uma referência aos quatro pontos cardeais que, na versão em espanhol, também estava presente no poema do pai dos ciclones. Observemos que na versão em espanhol o poema é muito diferente da versão em português e não podemos que há uma tradução e, sim, um refazimento. Em espanhol o poema é maior, o estribilho é realmente um estribilho, isto é, repete-se a todo o momento e as primeiras imagens são diferentes. O final, no entanto, é o mesmo nas duas versões. O poeta faz referência aos demônios Lucífugo e Astorot. Lucífugo é o próprio Satanás, também

chamado de Lúcifer. A escolha do nome Lucífugo (aquele que foge da luz, e não aquele que porta a luz) é muito inteligente, sendo que o poeta faz, em toda a estrutura do poema, como já havíamos demonstrado, referência ao simbolismo do planeta Vênus, que também é chamado de Lúcifer ao amanhecer. Chamar o demônio por esse nome poderia causar uma confusão que o poeta evita com a escolha vocabular. O poema todo descreve um estado de confusão que já está presente com os dois poemas da versão portuguesa dessa parte. Porém, Mira-Celi é anunciada. Por mais que os demônios ajam no mundo causando problemas, nada pode deter o ciclo de Mira-Celi milênio a milênio. Esse tipo de demarcação de tempo longa é uma forma de anular o tempo, o que ocorre em séculos e milênios é tanto tempo que o tempo se perde, é algo que só pode ser visto na Eternidade. Isso também expressa a circularidade dos acontecimentos, o que acontece retorna, tende a acontecer de novo, com outra forma, já que a progressão dos acontecimentos na realidade é musical e a estrutura da música é determinada pela repetição dos elementos no decorrer do tempo. Ainda na música dodecafônica, em que a repetição das notas é evitada, a repetição dos intervalos (isto é, da distância entre uma nota e outra) é não só desejada como sistematizada.

O poema dezessete não é exatamente isométrico, mas o número de sílabas fica em torno da rondilha menor. É uma das maneiras de estruturar o verso livre e funciona muito bem quando os versos são curtos. O poema inteiro é marcado com duas tônicas. Portanto, tem o ritmo binário e isso marca sua musicalidade, como vemos a seguir:

“Antes dos reis
fui senhor e clégico
antes de Hamurábi
e da deusa Ishtar.” (Lima, 2006, p. 241)

Observamos que cada verso tem duas sílabas poéticas fortes, a saber “An” e “rei”¹⁹ no primeiro verso; “fui” e “clé” no segundo; “na” e “rá” no terceiro; “deu” e “tar” no quarto. O paralelismo de “Hamurábi” e “Ishtar”; “antes dos reis” e “antes de Hamurábi” e a contraposição de “senhor” e “clérigo” (colocada aqui como a contraposição de um rei divino e de um servo de uma divindade) marcam que não só o ritmo, mas também a estrutura do poema é binária e, como disposto nesta estrutura binária está o tema do Deus e do homem como sacerdote, temos então um símbolo para as duas naturezas de Cristo, que nas confissões cristãs é Deus e Homem verdadeiro.

¹⁹ No caso, se estivéssemos nos referindo a sílabas gramaticais, esta sílaba dividir-se-ia em “re-i”, ao passo que, como sonoramente esse “i” é uma semivogal, forma-se sinérese, de modo que a sílaba poética resulta em “rei”.

O poeta volta a apresentar-se como profeta, como o mensageiro de Mira-Celi, que existe antes de a figura das deusas se manifestar no mito babilônico. Mira-Celi é, portanto, muito antiga, é a própria imagem ideal do feminino que o arauto canta e ama e, por ela, foge dos reis. É importante perceber o tom dos poemas para perceber como a imagem de Mira-Celi funciona. Aqui a deusa está afugentando os demônios, que ainda são os reis que perseguem o profeta, mas que nunca o abandonou e lá está, prometida, que surgirá tarde, mas como antecipação. Há um poema que segue, na primeira edição em espanhol, que não está em português, cujo primeiro verso é “La inmensa metrópoli había abolido la poesía”. Esse é um poema que, como o anterior que foi retirado, começa com uma imagem da vida urbana, embora para negá-la e introduzir a seguir a cena campestre do nascimento de Cristo. Jorge de Lima certamente considerou que essas imagens, essenciais para Murilo Mendes e para os romances do alagoano, não são interessantes para o mundo de Mira-Celi. Na versão em português os poemas são todos praticamente bucólicos, com evocação de imagens como “parque do céu”. O próprio poema oitavo é uma sequência de imagens da natureza. Há poemas em que aparece a vida urbana, principalmente nos poemas em que são narradas as Pessoas de Mira-Celi, mas a vida urbana não parece ser o foco e os movimentos passam a impressão de que a obra prefere o campo à cidade. Isso faz muito sentido se levarmos em consideração que Mira-Celi habita a eternidade, e a natureza é de algum modo perene, pois as estrelas do céu e as flores da terra sempre fizeram parte da vida humana, mas os arranha-céus da cidade não²⁰.

O poema dezoito, muito breve, não tem versão espanhola. É um poema fanopáico, em que cada imagem está em um verso. É um poema muito similar a vários feitos nos ciclos *Bronwyn*, de Cirlot. A sequência de imagens nele contida coloca Mira-Celi novamente como a infanta, uma criança frágil, que é muito bela, mas negada. Curiosamente, a imagem inicial é a de um anjo caído, que poderia ser muito bem um demônio, mas que depois nota-se o contrário. É um anjo negado não por Deus, mas pelos homens. O próximo poema, o dezenove, é completamente pautado no *logos*, quase retórico. Começa, inclusive, com um argumento teológico, o da “recusa do estado de criaturas”. Ora, esse pecado nada mais é do que o pecado original, pois a serpente prometeu aos pais de toda a humanidade que, ao devorar o fruto vedado, eles seriam como Deus, conhecedores do bem e do mal. Querer ser como Deus é querer ser o Criador, querer, por assim dizer, decidir a ordem do universo e inventar sua própria moral. Isso é a origem de todos os pecados para a teologia católica, pois

²⁰ Isso não impede, é claro, que as imagens urbanas apareçam na versão portuguesa, como ocorre no poema décimo. Evitar não é não usar nunca, mas ter parcimônia.

ao criar sua própria moral, o homem tem a possibilidade de transgredir todo o restante da ordem da natureza. No Catecismo de São Pio X, quando o santo padre explica por que Deus não pode morrer nem pecar, ele explica que o pecado não é uma virtude da potência, mas um acidente. Isto implica que pecar, para o católico, não é ter mais poder, é ter menos poder. Por isso mesmo o poeta diz: “Somos reis, mas o menor verme não reconhece jamais a nossa realeza nem a nossa origem divina” (Lima, 2006, p. 244). Com o pecado não ficamos como Deus, ficamos tão diminuídos que nem um verme é capaz de nos reconhecer. Esse poema de tom argumentativo consegue encontrar sua congruência na estrutura formal da obra. Ele introduz um assunto que será tema da próxima parte do ciclo de Mira-Celi, nela não está cantado o sofrimento do inocente, mas o sofrimento do pecador, que sofre porque pecou e deve deixar seu orgulho de lado para, como o filho pródigo, deixar a lavagem dos porcos e retomar seu direito filial.

A próxima parte do ciclo chama-se, na versão espanhola, *Los Reprobos*. Segundo o dicionário da *Real Academia Española*, essa palavra tem a mesma acepção de seu cognato em português e significa “aquele que está condenado às penas eternas”. O réprobo é o sujeito que vai para o Inferno, enfim. Na versão em português, no entanto, o nome da seção é “Os banidos”, que tem um sentido diferente. O réprobo não pode ser perdoado, pois do Inferno não se sai, mas o banido pode. Certamente o que foi buscado na nomeação dessa parte é a ideia daqueles que saíram do Paraíso pelo pecado, e o poeta revisou a escolha vocabular quando foi feita a versão portuguesa do poema.

Essa nova parte começa com o poema “Nunca fui senão uma coisa híbrida”, o poema vigésimo na versão portuguesa, mas na versão em espanhol essa parte começa com uma prosa poética. Talvez não seja uma prosa poética bem realizada, pois é extremamente retórica e de eloquência forçada, não muito própria dos poemas do ciclo Mira-Celi. Nela o poeta anuncia que os que caíram podem se reerguer se vierem até Mira-Celi. É uma prosa poética proselitista, em que Mira-Celi toma o lugar da bem-aventurança. A sua intenção no ciclo parece ser a de que o profeta, o arauto, também é, como em todas as religiões, o humilde pregador da palavra. O tom do vigésimo poema é muito mais sincero, pois o poeta se reconhece como dividido entre o céu e a terra. Isto é, ele reconhece o estado de criatura que, no encerramento da parte anterior, estava negado. A tensão entre o pecado e a graça, representado pelo pecado sexual não só em Jorge de Lima, mas biblicamente na imagem da “prostituta da Babilônia”, aparece em evidência no tema deste movimento, pois o poeta confessa: “Sou, como vês, um mestiço de Satanás / e de Eva redimida” (Lima, 2006, p. 245). A imagem de Mira-Celi não está diretamente presente aqui, mas aparece no poema seguinte,

no vigésimo primeiro, em que Mira-Celi torna-se evidentemente a transfiguração da graça divina, apresentada aí pela Santíssima Trindade.

É a primeira vez em que o poeta é apresentado com um duplo, com um outro que anda com ele, tal como Cristo andou com os discípulos de Emaús depois de sua morte e ressurreição. Ora, como todos nós fazemos parte do corpo místico de Cristo, o Cristo que anda com o poeta é o próprio poeta e Mira-Celi é parte desse corpo místico que se distribui. Essa imagem do poeta duplo se mantém no poema seguinte, que não tem seu duplo na versão em espanhol. Esse poema é uma espécie de paráfrase do anterior. É algo que é feito depois, com mais ousadia, nos sonetos II e IV do canto *As Aparições* do poema epilírico *Invenção de Orfeu*. Digo que este último é feito com mais ousadia, porque os dois poemas são quase idênticos, e a duplicidade não é só o tema que se repete, como no caso desses poemas do ciclo de Mira-Celi, mas é também formal. É interessante que o poeta (os banidos, para usar a expressão do título da parte analisada agora) e o seu duplo terminem no recanto de um parque e, no poema seguinte, o poeta se refira a “parque do céu” (Lima, 2006, p. 249). A referência astrológica é mais que evidente, pois o poeta cita inclusive Ptolomeu, astrólogo da antiguidade, embora não com sentido positivo.

As imagens do poema caminham entre o celeste e o sensual. O refrão do poema: “Ela aspira à vida eterna, meu Deus” (Lima, 2006, p. 251) já o deixa ambíguo, pois como pode aspirar à vida eterna quem já se encontra no céu? A súplica do poeta é de uma intensidade tremenda, ele sente quase que ciúmes de Deus ao dizer “Se a queres possuir, nada te posso negar” (Lima, 2006, p. 251). Depois, pede para ser extinto, ou transformado num corvo, isto é, perder sua própria humanidade, se for para Mira-Celi sumir. Mira-Celi é, então, o foco do desejo, mas do desejo celeste. Esse poema, como nas outras partes, é para preparar o tema da parte seguinte, isso é um padrão no ciclo que estamos estudando e mostra que a mudança das faces da musa é de uma importância estrutural.

A parte que segue é a parte central, não só porque está no centro do ciclo²¹, mas por dar matéria a Mira-Celi. Mira-Celi até agora é um aspecto celeste e, mesmo quando infante, sua imagem na mente de leitor se dá de forma um tanto ideal. Agora Mira-Celi irá se dividir de fato em pessoas. Nem todas essas pessoas dão ideia de pessoas de carne e osso. Albertina, por exemplo, parece um fantasma, mas todas essas pessoas são, como diz o poema trinta e um, “pessoas que existem”. Já antecipamos que essa parte do ciclo, na verdade, são duas partes em uma. Essa é a antepenúltima parte, mas ela se divide em duas, em uma parte que está na

²¹ Circunferência não tem centro (círculo tem, circunferência não), mas todos imaginam o diamante da aliança na parte de cima. O simbolismo espacial existe mesmo dentro de uma figura que evoca uniformidade.

versão em espanhol, mas não está na versão em português, talvez até por erro editorial. A essa parte chamamos “Visões”, pois na versão em espanhol seu nome é “Visiones”.

O primeiro poema dessa parte fala de Roselis, uma menina que vivia entre os escravocratas. Pensemos se essa face de Mira-Celi não faz referência ao tema dos *Poemas Negros* e à cultura escravagista que dominou o Brasil. Estudar esse poema pelo seu viés social, aliás todos os poemas que compõem essa parte, seria muito proveitoso para quem possa interessá-lo, e poderia desfazer a ideia que talvez possa surgir com o estudo da metáfora de Mira-Celi de que no ciclo não há preocupação com a sociedade; e que a musa está encerrada para sempre no silêncio zodiacal das cartas celestes.

A tensão sexual de que falamos e que permeia Mira-Celi, que é símbolo da tensão moral da própria vida cristã, é própria da vida social católica em que Jorge de Lima está inserido e muito mais presente hoje em dia. Quando Jorge de Lima idealizou Mira-Celi, a maior indecência de sua época eram os bailes e as moças na praia (quando o chamado biquíni foi surgir apenas nos anos 50, na época de Mira-Celi as mulheres na praia usavam maiô e cobriam muito mais o corpo). Hoje em dia há internet e a pornografia não está mais que à distância de um clique. Já estamos depois de Freud e de Marcuse. Jorge de Lima morreu antes do Concílio Vaticano II e da missa de Paulo VI. Em sua época, rezava-se em latim e em grego, cantava-se gregoriano e o único instrumento permitido para acompanhar o canto era o órgão. O poeta alagoano ainda viveu na época do papa Pio XII, que estabeleceu regras muito rígidas para a música sacra. Hoje em dia, porém, na maioria das missas que ocorrem no Brasil, não se toca música sacra e usa-se violão, às vezes até guitarra elétrica e bateria. A missa é em latim e a tradução para o português, embora aprovada pela Santa Sé, é muito diferente do missal tradicional (e mesmo do de Paulo VI). “*Et cum spiritu tuo*” é traduzido como “Ele está no meio de nós”. A questão não é aqui discutir se isso é bom ou mau, pois além de não ser o objetivo do trabalho, esse é um problema extremamente complexo que não iria requerer um, mas vários trabalhos em muitas áreas de estudo, desde a sociologia à teologia. Porém, o que pode ser observado por qualquer um que compare a vida católica de hoje com o registro do que era no início do século é a notável diferença entre uma e outra. A maneira com a qual os católicos lidam com as questões da fé, o repertório de símbolos que eles têm para expressar os próprios sentimentos é muito diferente do que era quando Mira-Celi habitava a imaginação do alagoano. Se parece, a partir dessa reflexão, que os católicos daquela época eram mais rígidos em questões morais, cremos que a resposta, neste caso, é sim e não. Com tudo o que aconteceu no século XX, a reação da vida devocional é certamente

pesada. Basta notar que o Concílio Vaticano II pode ter considerado questões como o diálogo inter-religioso, mas pesou nas questões morais.

Roselis²² não é só uma personagem que viveu entre os escravocratas, mas uma personagem que o poeta insinua que está grávida. A sugestão da gravidez está presente nos versos “porque ela é meio ondina até o ventre ou pouco acima” e “O certo é que vão renascer nos seus peitos de neve” (Lima, 2006, p. 251). Isso sugere duas coisas: a moça na fase da puberdade e a moça grávida. É uma imagem terrível se fosse escrita cruamente e o fato de Jorge de Lima descrever essa imagem com tanta suavidade, sem usar de expressões de indignação ou de pena, que são os sentimentos naturais que causariam a narração de uma história sobre uma moça estuprada entre mercadores de escravos, que manteve sua virgindade de alma e tamanha foi sua pureza que escolheu nem vingar-se quando pôde unir-se à justiça divina, é realmente um *tour de force*, algo que exige muita reflexão sobre a escolha vocabular e imagética do poema.

O poema seguinte, o vigésimo quinto, é o único poema de Mira-Celi que Mário Faustino realmente comenta, depois de fazer sobre a obra um comentário geral e dizer que, aqui e ali, a obra é grandiosa. Esse poema realmente empolga o crítico. Faustino diz que “esse poema, escrito em língua mais divulgada que a nossa, teria, por si só, garantido a J. de L. um lugar na poesia universal” (2013, p. 568). Faustino o justifica que esse poema é grandioso porque é *logos*, como vemos:

“O avô tinha sido um ancião convencional
que se enterrou de sobrecasaca, e polainas;
e a avó – uma menina pálida que morreu ao pari-la;
o pai fez algumas baladas;
contam que tinha uma luneta para olhar ao longe.
Daí – a mão dobra a página do livro,
e a história da tetraneta finda com uma estocada no ventre” (Lima, 252, p. 25)

Tentemos estabelecer a genealogia. O avô de alguém fora um ancião convencional, a avó, uma pobre moça que morreu ao parir essa pessoa, pelo pronome, definida como mulher. O pai dessa mulher tinha uma luneta e, ao sujeito do poema, retratado em terceira pessoa, virar a página do que parece ser um álbum de retratos, se desata a história de uma tetraneta que morreu ferida pelo ventre. A tetraneta é a quinta geração de uma genealogia que, ao que foi retratado, só vai até a segunda. Isso condiz com o verso “Essa é a mais nova da cinco”

²² Na versão em espanhol, Roselys. O nome é a junção de “rosa” com “lys” (lírio), duas flores da cultura ocidental ligadas à castidade.

(Lima, 252, p. 25). Há uma descrição muito sensual dessa mulher, de modo a apresentar, ao mesmo tempo, a tensão entre o desejo sexual e a pureza, sobretudo no verso: “Veja que os seios são como neve que nós nunca vimos”. (Lima, 2006, p. 252). A imagem dos seios recorre, evidentemente, à sensualidade. Dizer que os seios são brancos como neve, isto é, descrevê-lo, é mais sensual ainda, porém “neve que nós nunca vimos” remete certamente à pureza, pois algo que não é visto pelos homens é algo da esfera espiritual, e o espiritual, para o universo católico em que Jorge de Lima está inserido, é casto. A tetraneta gera um filho, que é um moço de luto e que possui um anjo (isso nos remete à própria mulher descrita, pois o nunca visto, o espiritual, é também o angelical). A mantilha sobre o ombro puro (Lima, 2006, p. 252) é um jogo de imagens. A pureza remete à mulher antes descrita, e a luneta avoenga é a luneta do tetravô. Ora, se a mulher que Jorge de Lima descreveu for a mais nova das cinco (o destino das mulheres de Mira-Celi não é descrito com clareza, é como se o eu lírico tivesse receio de contar histórias trágicas, que poderiam macular, não pela culpa, mas pela dor, a imagem celestial de Mira-Celi), então ela é a mulher que o filho de luto possuiu. Os versos, então, que narram “e ninguém nunca viu o pai que lhe fez o filho” (Lima, 2006, p. 252) é ambíguo. Se por um lado ele segue dizendo que o filho da tetraneta é o moço de luto. Ele também diz que ninguém sabe quem é o pai. Logo Jorge de Lima relata também um estupro, pois atrás da cortina há a figura de dois estudantes. Depois uma mão que ninguém sabe de onde circunda a moça e a quer levar para um lugar escondido. As cortinas são, decerto, o lugar escondido. Há duas hipóteses aqui, para a narração que não é clara. O filho da tetraneta está de luto, com certeza pela mãe que foi estuprada e morta. Porém, se o filho possui um anjo (uma mulher pura) e o eu lírico descreve a tetraneta como a mulher mais nova do poema, então a possibilidade maior é que o filho tenha estuprado a própria mãe, e que ela seja um dos estudantes de capa. É uma história certamente terrível, e tão disfarçada que, como se pode ver, foi necessário deslindá-la ao modo de uma resolução de equação. Este é, no caso, um exemplo de quando a fanopeia, a música das imagens, está a serviço da logopeia, a música da lógica.

O vigésimo sexto poema, na versão em português, é uma prosa poética de um parágrafo contínuo. O que na edição em espanhol corresponde, porém, a essa prosa, é um poema como os outros, e, aliás, de versos não tão longos. Há imagens urbanas no poema em espanhol, de cidades e bombardeios, mas que foram retiradas na versão em português. De qualquer forma, aqui Mira-Celi deixa de ser materializada e volta a se tornar deusa. De fato, a hipótese de que Mira-Celi é nessa parte do ciclo um ser humano, ou vários seres humanos materializados, não pode ser sustentada. Porém, se nessa parte Mira-Celi se divide, é porque Mira-Celi torna-se vários seres, uns humanos e outros angelicais.

No vigésimo sétimo poema, o poeta faz um jogo: diz para não confundir *Germinal* ou *Celidônia* com *Mira-Celi*, a louca, sendo que essa é uma pessoa de *Mira-Celi*, como enuncia o próprio título da parte. Ora, *Germinal* (ou *Celidônia*) também faz uma loucura, se mata. É uma operária esbofeteadada por falsos policiais. Nessa história surgem os dois versos talvez mais dramáticos de todo o ciclo *Mira-Celi*: “porém a suicida começou a andar sobre as águas / como o mistério sobre as catacumbas”. A reflexão final sobre o nome da suicida revela o fato de ela ser *Mira-Celi*. Se o nome não importa, se o que importa é a essência, não precisamos cuidar de, como diz o começo do poema, não confundir *Germinal* com *Mira-Celi*. O fato de *Germinal* ter tentado suicídio (e não ter se matado, pois seu corpo, na narração poética, transfigurou-se) não é uma coisa nova na cultura cristã e nem deve causar escândalo se a tentativa foi uma forma desesperada de não consentir em outro pecado, como o da castidade, por exemplo. Nesse caso, é evidente que *Germinal* ficaria “louca”, teria sua razão privada e nós não poderíamos entendê-la, pois é um ser muito puro, um orvalho divino que vem a este mundo.

Isadora, a próxima pessoa de *Mira-Celi*, veio ao mundo para o flagelo do poeta. É curioso isso, pois nos leva à reflexão de que a beleza, embora tenha sua face de consolo, tenha também sua face de angústia. Por isso versos como “Súcubo, flutua Abel nos olhos de Isadora, / e nos pés há o amado Caim que tanto caminhou”. Há aqui a mistura do bem e mau, o que é bom torna-se amargo e o que é mau torna-se doce, e Isadora, que antes se apoiava em um arco-íris, veio para o flagelo do poeta. A mulher inalcançável, que existe, é desejável e está perto, e entanto é distante, nada mais é que motivo de alegria e flagelo. Vemos que quando *Mira-Celi* vem ao mundo material, a matéria reveste a essência da musa com um acidente doloroso.

Albertina e Lenora são análogas, ambas caminham na noite e ambas são criaturas fantasmagóricas. Albertina menos assustadora, Lenora verdadeira assombração. O fantasma, se aparece, tem matéria, pois o puro espírito não tem lugar no espaço. Não pode aparecer, não pode ser um fenômeno aquilo que não ocupa espaço. Albertina podemos dizer que é a transfiguração mesma da Poesia divina, pois o poeta revela isso no poema. A relação de Lenora com o poema de Edgar Allan Poe, *The Raven*, é frágil. Citamos essa referência apenas levando em conta o nome “Lenora”, que poderia ser uma referência literária. Só há o aspecto sombrio e a citação de um aparecimento noturno, como o corvo. Antes, no ciclo *Mira-Celi*, há a citação do “corvo” como animal, mas se há relação com o poema de Poe, essa relação não é tão profunda. No poema epilírico *Invenção de Orfeu*, Lenora aparece várias vezes, mas não com o mesmo aspecto sombrio dessa pessoa de *Mira-Celi*. Embora seja sombra, é uma

sombra de beleza. Aqui em Albertina e Lenora fica mais clara a relação dos dois nomes de Vênus: Lúifer e Vésper, do qual falamos, pois se um diz respeito à beleza em seu aspecto bondoso, luminoso, outro diz respeito à beleza em seu aspecto sombrio.

O poema seguinte diz algo que o poeta também diz fora da obra e aproveitaremos o ensejo para refletir um pouco sobre o método composicional de Jorge de Lima. “As pessoas que nomeiam são pessoas que existem” (Lima, 2006, p. 262) é o primeiro e último verso do poema, pequena estrutura que espelha a estrutura geral. Esse enunciado também é o enunciado de seu retrato biográfico, pois lá diz o alagoano que “um poema é um acontecimento muito maior que uma distinção oficial, pois Mira-Celi e os seres que vivem nos meus versos, realmente existem, como qualquer indivíduo do mundo animado”. (Lima, 1997, p. 36). Consideremos que o auto-retrato biográfico ainda é linguagem poética, Jorge de Lima não está expressando uma sentença científica tampouco tentando convencer ninguém, mas expressando uma impressão acerca de sua própria obra. Aponta o poeta de Mira-Celi, ao fazer um paralelismo com Proust e Pirandello; Freud e Einstein como influências do modernismo brasileiro (Lima, 1997, p.54). Se Freud e Einstein influenciam o modernismo por, evidentemente, estarem no século XX, a ideia do inconsciente, do sonho e da relatividade do tempo (que, segundo Jorge de Lima, na arte aparece com Proust), estão presentes no universo artístico desde muito tempo. Se formos, por exemplo, considerar o primeiro soneto da Vida Nova de Dante Alighieri, abaixo transcrito na tradução de Jorge Wanderley:

A toda alma gentil presa de amor
em cuja direção parte este escrito
peço resposta sobre o que vai dito
e saúdo em Amor, seu grão-Senhor.

Finda a terceira hora antes do alvor
quando os astros mais brilham no infinito,
eis me aparece Amor trazendo inscrito
em si um ar que eu lembro com horror.

Alegre parecia, mas levando
meu coração na mão; no braço eu via
a minha dama em trapos ressonando

e ele a acordava e o coração queimando
humilde e com receio ela comia.
Depois Amor partia, soluçando. (Alighieri, 1988, p. 15)

Analisemos que além de toda a evocação de Dante aos Fiéis do Amor, da qual falaremos no capítulo seguinte, existe a narração de algo que aconteceu às três da manhã²³, quando a entidade Amor (uma entidade teologal, tal como Mira-Celi, mas que tem um sentido esotérico não só na subjetividade de Dante), leva seu coração em chamas à sua dama (na obra, Beatriz) comer. O poema é muito delicado e o poeta não diz que é um sonho, apenas diz que quer resposta sobre isso que lhe aconteceu à madrugada. Sabemos que é um sonho, porém, não só porque é uma imagem noturna muito fabulosa, mas porque na parte em prosa da *Vida Nova* está claramente dito que é um sonho (Alighieri, 1984, p. 10). Dante empreendeu a tarefa, inclusive, de analisá-lo e, como não existiam psicanalistas no século XIII, os que o ajudam são outros trovadores da confraria dos Fiéis do Amor.

Ora, se Beatriz existiu ou não como ser material e social, se era Beatrice Portinari ou se era “quem muitos chamavam Beatriz, na ignorância de qual fosse o verdadeiro nome” (Alighieri, 1984, p.7), não importa, mas importa que Beatriz é uma figura de realização estética, produto da matéria (no caso, a língua) lapidada pela imaginação. Dante está no século XIII, a maneira de expressar sua imaginação da melhor forma, e da forma mais erudita possível para sua época, com a astrologia e o discernimento dos espíritos, é com certeza diferente da forma com que o Jorge de Lima deve expressar a sua, já no século XX, com o relativismo e a psicanálise. Assim também, não é essencial para a poesia que a visão de *A Divina Comédia*²⁴ realmente acontecesse ou que revelasse uma doutrina secreta por trás de seus versos, tampouco faz sê-lo mais ou menos poesia o fato de Mira-Celi ser uma entidade mística de fato, uma pessoa que existiu e que está transfigurada em imaginação, ou puramente imaginação. Johannes Pfeiffer (1959, p. 13), crítico literário e filósofo heiddegeriano, fala do prejuízo, germânico segundo ele, da chamada “profundidade”. De procurar na poesia ideias e problemas e de esquecer-se de verificar se aquilo que se procura na poesia existe nela como realização verbal. No mesmo raciocínio, o crítico e filósofo diz que, embora seja necessário ver a obra artística de modo objetivo, o único meio de analisá-la é fazendo isso com uma participação sentimental e emotiva. Isso acontece porque a razão de ser de um poema não é a certeza filosófica ou científica, muito menos o convencimento doutrinal ou ideológico. Nem quando o poema é pautado pelo *logos*, como é o caso do soneto camoniano *Transforma-se o amador na coisa amada*. Embora haja nesse soneto todo o raciocínio aristotélico de matéria e forma, esse raciocínio é vassalo da emoção e mais a evoca que a descreve. Um poema, mesmo

²³ No original: “Già eran quase che atterzate l’ore / Del tempo che onne Stella n’è lucente”.

²⁴ No título original, *Commedia*.

o surrealista, mesmo o órfico, é uma realização racional que procura executar no leitor a melodia do não-racional. Um poema é a partitura lúcida de um sonho.

É importante colocar aqui também que no poema do ciclo Mira-Celi analisado agora surge a imagem de Abigail e Violante. A mesma imagem surge no poema de Albertina na versão em espanhol (na versão em espanhol, os dois últimos em análise são um só poema). Há um livro misterioso, descrito como o bíblico livro da vida, pois nele tudo acontece e nada acontece (Lima, 1950, p. 86). As duas mulheres do poema são irmãs gêmeas e têm uma relação entre si que é certamente erótica.²⁵

Aqui a tensão é evidente e extrema, além da descrição muito ousada, muito mais ousada que no caso de *O Grande Circo Místico* para um católico nos anos 50. Essa é, de fato, a única parte do ciclo Mira-Celi em espanhol que verdadeiramente lamentamos de não ter seu correspondente em português.

Violante é musa camoniana, presente no soneto *A violeta mais bela que amanhece*. Não temos outra referência, além da bíblica, de quem seja Abigail, mas o fato é que esses nomes vão aparecer mais tarde na obra de Jorge de Lima, no soneto *Éramos seis em torno de uma esfera*. O soneto versa sobre uma esfera armilar e sobre uma jovem que provavelmente está morta. Embora haja, na biografia de Jorge de Lima, o fato de que ele estudava quando criança com uma lâmpada em forma de esfera armilar, sempre povoada de insetos noturnos, o que importa poeticamente é o símbolo da esfera armilar, isto é, o mundo sensível, e o fato de que Abigail ou Violante está fora, e acima, desse mundo. A mesma imagem de seis pessoas em torno de uma esfera armilar aparece no poema trinta e oito. A relação que os poemas de Jorge de Lima têm com outros fora do ciclo dá a impressão de uma biografia poética, imaginária, tema trabalhado em sua última obra.

Lys é uma imagem da morte e da conversão, daquilo que atrai o poeta para a outra vida. Faz sentido se levarmos em conta que o poema vem depois de outro poema tenso sexualmente na versão de língua espanhola. No poema de Lys, nessa versão, o poeta ainda coloca como primeiro verso o estribilho do poema anterior, quebrando inclusive com o esquema de versos nonassilábicos (octossilábicos na nomenclatura portuguesa de Castilho) que seguem. A parte seguinte, “Visões”, tem a síntese da metáfora Mira-Celi em todas as outras partes. Jorge de Lima, assim, está preparando o fim do ciclo. Quando a metáfora começa a voltar ao que ela era, o ciclo está no fim, pois como que está esgotando sua possibilidade. Angustiante para um poema que se coloca inesgotável. Dessa forma, falaremos muito brevemente dessa parte.

²⁵ Citaremos o texto original no final do segundo capítulo deste trabalho, visto que ele será fundamental para a sua conclusão.

Observemos que do poema trinta e três ao trinta e cinco o poeta retoma o mito do profeta. Ele sempre foi o arauto de Mira-Celi, a questão é o tom com que isso está exposto no poema. Observemos, pois, que nesses poemas o tom é o mesmo dos primeiros poemas em que essa imagem é colocada. No poema trinta e seis retorna o mito de Jó para, no trinta e sete, ser o profeta que anuncia o perdão. Antes, quem tinha as mãos sujas de azinhavre nunca poderá ver Mira-Celi, agora há a possibilidade do perdão. Isso é relativo ao mundo do Velho Testamento e do Novo Testamento, ou ao mundo dos deuses pagãos e dos deuses cristãos. No primeiro, ferir uma ordem celeste é estar encerrado para fora da ordem celeste, no segundo é possível, e até necessário, porque todos nós pecamos, perdoar (isto é, completar o dom).

Ainda no poema trinta e sete, vemos o retorno de imagens como “a órbita de Mira-Celi”, o retorno da deusa como uma mulher constelada. O poema trinta e oito é certamente análogo ao dezoito. O profeta volta a falar até o poema quarenta e dois, em que volta o tema da Mira-Celi como delicada jovem do primeiro poema, mas aqui a jovem está morta. Imagem que se relaciona com a das *Pessoas de Mira-Celi* e que tem sua referência também no romantismo alemão, com a amada Sophie de Novalis.

No poema quarenta e três, em que o poeta volta a se ver como duplo, também há a imagem que apresenta a imagem da *ouroboros*. No poema quarenta e cinco aparece o “inesperado ser” que arrasta uma asa. Não sabemos ainda o que ele é. A retomada dessa imagem nesse poema mostra que a história do ciclo de Mira-Celi é a história do inesperado ser, se considerarmos que essa figura sim é que tem um drama e que busca Mira-Celi, assim como *A Divina Comédia* é a história de Dante, não de Beatriz, *A Demanda do Santo Graal* é a história dos cavaleiros que empreendem a busca, sobretudo de Galaaz, Persival e Boorz, não do Santo Graal. Mira-Celi é a estrela imóvel e perseguida e, se ela parece mudar sempre, é porque a cabeça da *ouroboros* gira sem, por isso, abandonar a circunferência.

O poema quarenta e seis é um poema que louva a atitude infantil do desapego. Não o desapego sentimental, porque as crianças são sentimentalmente apegadas até a coisas que nos parecem sem nenhuma importância, mas o apego material, objetivo, prático, adquirido na vida adulta. Por isso no olhar das crianças não há ouro e prata e elas não vão atrás de constelações que já morreram. O poema seguinte já é uma despedida, o que é padrão em todos os poemas que antecedem uma parte de Mira-Celi. Jorge de Lima prossegue do seguinte modo, antes de passar de uma parte para outra, ele introduz o tema da parte seguinte no último poema da parte anterior. Isso dá unidade estrutural à obra. Essa preocupação com a unidade estrutural é algo que não está presente em *Invenção de Orfeu*, obra em que cada canto parece funcionar de modo autônomo e independente dos outros.

O poema quarenta e oito, já é uma despedida, e não é mais que uma sequência de imagens que acompanham o “adeus”. O curioso é que o assunto que mais se repete nesse poema é o da relação sexual ilícita, há pelo menos seis versos que fazem alguma referência a isso. O poema quarenta e nove fala dos demônios, é uma antecipação dos poemas do *Livro de Soneto* que versam sobre esse assunto. Antes, Jorge de Lima falava do império do mal de maneira mais retórica. O poema cinquenta é perfeitamente um salmo em que retorna o nome do demônio Lucífugo. É interessante nesse poema também a sequência de referências astrológicas. Antes de entrar na parte do adeus, o poema que encerrava a parte anterior também fazia uma referência astrológica, a dos peixes do zodíaco. Neste há escorpião, virgem e sagitário.

Esse salmo encerra a parte da despedida e começa outra parte chamada *Eternidade*. Na versão em espanhol do ciclo, essa parte está três poemas antes do último, decerto porque a intenção era que fosse uma espécie de parte falsa, apenas para dar o efeito de encerramento. De qualquer modo, é bem encaixada a escolha da versão em português, pois realmente os poemas começam a emular, de modo muito evidente, os salmos bíblicos, e nisso cabe muito bem uma distinção. Faço uma ressalva, porém, porque as coisas nunca são tão exatas no ciclo de Mira-Celi. O primeiro poema de *Eternidade* nada tem a ver com um salmo. É um poema de versos curtos e centrados no duplo do poeta.

O poema cinquenta e dois é um credo. Não é, como vemos, a maior das ousadias feitas no ciclo. O credo é um tipo de poema salmodiado, mas muito específico, feito para enunciar os artigos principais da fé católica. Aqui há somente uma coisa enunciada, a de que a vida mortal e terrestre terá fim e de que o poeta terá de comparecer em juízo.

O poema cinquenta e três é uma espécie de entrega da alma a Deus, o canto solene que o poeta entrega é a melodia de sua vida, pois a vida, sendo uma sequência de acontecimentos, é análoga à melodia, uma sequência de notas, e análoga, nesse sentido, a todas as artes sequenciais. No poema cinquenta e quatro e cinquenta e cinco há uma proposta de consolo para a morte. O poema cinquenta e seis mostra a esperança da vida eterna, principalmente com a ideia da espiral. O cinquenta e sete volta a apresentar a morte como temor para, no cinquenta e oito, superá-la. É uma série de poemas apenas sobre o tema da morte e da vida eterna.

O final do poema, como já observamos, é o encontro do inesperado ser com Mira-Celi e seu primeiro verso é o primeiro verso do ciclo inteiro. Há também uma parte toda em latim, como no primeiro poema. A ideia da morte e do reencontro na *Eternidade* finda o ciclo, não só porque Mira-Celi é um ser eterno, mas porque, por ser eterna, Mira-Celi é uma figura

eclipsada no tempo, que não se mostra toda. Os algoritmos da metáfora de Mira-Celi, como vimos, apontam para a imagem da dama teologal, sobre a qual falaremos na próxima parte deste trabalho. Adiantemos que Beatriz é uma dessas mulheres. No tempo Beatriz é uma amada distante, na Eternidade ela vai a encontro do poeta, no tempo Beatriz devora o coração, na Eternidade o restabelece. Só na Eternidade, não no tempo, vórtice de dores e gozos, podemos vislumbrar o sentido completo daquilo que não se completava. Na Eternidade, o tempo é circular.

Além dos movimentos de *Mira-Coeli* (a versão em espanhol) e AEMC, a figura de Mira-Celi também está presente nos livros *Livro de Sonetos* e *Invenção de Orfeu*, publicados respectivamente em 1949 e 1952. Há o fato de que *Livro de Sonetos* foi publicado antes de qualquer versão do ciclo de Mira-Celi, o que levanta a possibilidade de, se formos analisar a obra de Jorge de Lima na sua fase hermética como uma obra só, que circularia, de certa forma, em torno da figura de Mira-Celi, o soneto de que a seguir vamos tratar é na verdade um anúncio, não uma reminiscência. O poema parece descrever o que acontecerá nos movimentos do ciclo. É muito vago na linguagem, e seu primeiro verso, “Não sei o que pelo universo havia” (LIMA, 2006, p. 197) é desconcertante de tão impreciso. A palavra “universo” nada remete de tão particular para que o poeta use um tom de tamanha intimidade. Apenas na segunda estrofe aparece a imagem propriamente de um lugar, no caso uma praia, em que um veleiro aporta. Esse veleiro é associado a várias outras imagens (pássaro, navio, pedestal, altar) que, enfim, tornam-se Mira-Celi. A musa parece uma espécie de núcleo misterioso em torno do qual tudo gira e tudo se transforma, e mesmo a escolha das rimas do soneto, tão monótonas, evocam uma ideia de circularidade. Sob a perspectiva de que esse é o primeiro poema de que os leitores de Jorge de Lima tiveram notícia de tão misteriosa figura, é interessante vê-lo como um prelúdio em que os motivos de Mira-Celi começaram a aparecer.

O soneto seguinte, em que a dama teologal também participa, é notável pelo excepcional uso da dupla determinação. A amada morta é vista “estre estrelas do espaço e da loucura” (LIMA, 2006, p. 198). As estrelas do espaço são certamente o mundo físico, e no próximo capítulo dissertaremos sobre como o simbolismo astrológico é relevante para a compreensão da figura de Mira-Celi. Ao ver a amada nas cartas celestes, o Poeta a enxerga em si mesmo e diz que, se alguém a julga extinta, que veja “neste mapa o vivo poema / que é a vida oculta dessa eterna infanta” (LIMA, 2006, p. 198). Há um relato de Jorge de Lima²⁶ (1958, apud CAVALCANTI, 2013, p. 3) em que ele conta de uma convalescência, e que teria

²⁶ Esse relato seria uma nota introdutória de AEMC em suas *Obras poéticas*. Infelizmente essa nota não foi publicada nas edições posteriores da obra.

encontrado Mira-Celi debruçada sobre ele. Esse relato ainda conta de uma leitura de um horóscopo, que misteriosamente lhe diz que irá sempre encontrá-la em vida, sem saber quando é a chegada ou a ida. O soneto, ao falar de um mapa astral, de loucura e da musa que não está extinta, mas que vive nos traços estelares, é certamente uma representação desse relato.²⁷

No canto VIII de *Invenção de Orfeu* também está presente Mira-Celi. Nesse poema, há uma criatura que o poeta chama de “Musa de infância, Musa de meus dias!” (LIMA, 2013, p. 363). Logo após, nesse canto conturbado, está uma estrofe que parece ser uma reescritura do soneto do qual acima tratamos. Comparemo-los:

E nesse instante tudo parecia:
em pauta dupla, contraponto, eclipse (LIMA, 2013, p. 367)

É uma paráfrase de:

Tudo em eclipse, tudo parecia
em pauta dupla, contraponto. Bach. (LIMA, 2007, p. 197)

O terceiro verso dessa estrofe de Canto VIII é o quarto verso do soneto literalmente. Em seguida, os dois versos:

Um transe de magia havia no
Mundo exaurido, a ponto de espantar: (LIMA, 2013, p. 367)

São uma redução de:

Um veleiro apontou à preamar.
Ninguém sabia se era noite ou dia,

nem o que ia agora transformar:
Se o veleiro era um pássaro ou navio
ou se era pedestal ou se era altar.

E nisso as coisas vieram em rodopio
e à face igual do mundo sublunar. (LIMA, 2007, p. 197)

No último canto do poema *Invenção de Orfeu* também aparece Mira-Celi. No movimento sexto, o poeta canta:

²⁷ A relação que Jorge de Lima apresenta em todos os seus poemas da fase hermética com o ocultismo, já apontada por Ângelo Monteiro (2003, p.71), é merecedora de estudo mais aprofundado.

Havia essa presença que não há.
Ego dormivi, Mira-Celi estava
 a face sem contornos, toda só.
 Tumulto silencioso a interrogava,
 ela falava em mente poderosa
 na mais pura visão consoladora,
 [...]
 Alma gentil, silêncio repousado,
 Concebida serena plenitude,
 noite perfeita, sono de acordada,
 Mira-Celi ali estava e não estava
 senão a sua própria anunciação,
 a sua informe face de parábola,
 o seu afago longe, seu luar,
 seu girassol noturno entre as neblinas. (LIMA, 2013, p. 429)

É também esse poema de *Invenção de Orfeu* uma representação do sonho de convalescência descrito pelo poeta em seu relato. Ele dormia e Mira-Celi lhe apareceu, uma figura consoladora em meio a um tumulto silencioso (uma febre, uma doença) e que podia ser vista na noite perfeita. Ela também nesse poema tem o aspecto de ir e partir ao mesmo tempo. O “girassol noturno entre as neblinas” evocam, entre as outras imagens que descrevem a noite, a ideia de uma figura desenhada nas estrelas (o mapa astral). Mais, no poema dezoito do mesmo canto, feito em tercetos, o poeta cita o título de um trabalho de Johannes Kepler, *De stella nova in pede Serpentarii*, que versa sobre o surgimento de uma nova estrela. Em seguida, o poeta evoca Mira-Celi. Mira-Celi é, portanto, uma nova estrela – tão íntima como um delírio de convalescência, tão real quanto a luz que surge aos astrônomos cansados.

2 – MIRA-CELI COMO REPRESENTAÇÃO DA CONSCIÊNCIA

A filosofia, desde Aristóteles, talvez não tenha conhecido temas mais espinhosos que o da metafísica e o da psicologia. Embora nosso trabalho de crítica se refira a uma obra católica de um poeta católico (e a metafísica é o que por costume mais relacionamos com a religião), a psicologia é-nos mais importante para entender a metáfora de Mira-Celi. O estudo da psicologia não é, evidentemente, o mesmo desde a filosofia de Aristóteles até o estabelecimento da ciência moderna que leva o mesmo nome. Porém, é a noção aristotélica de psicologia que nos importa, pois ela, com a filosofia de Santo Tomás de Aquino, ~~que~~ formará o pensamento católico do qual Jorge de Lima se nutre. Introduziremos aqui, pois, o que é a psicologia para, em seguida, relacioná-la com a metáfora de Mira-Celi.

O tomista Henri-Dominique Gardeil (2013, p. 24), ao explicar a filosofia de Santo Tomás, relacionando-a com a filosofia aristotélica, define que o corpo vivo é aquele que move por si mesmo. “O que exatamente se quer significar com isso? Inicialmente visa-se a espontaneidade ou aquele brotar que vem do interior e parece efetivamente caracterizar a atividade vital” (Gardeil, 2013, p. 25). O homem é um tipo diferente de ser vivo, pois além da vida vegetativa (das plantas) e da vida sensitiva (dos animais), ele goza da vida intelectual. Interessa-nos, da vida intelectual, a parte da vontade, onde se coloca o problema do “eu”. A vontade é uma potência apetitiva, mas não é como a potência dos sentidos (Gardeil, 2013, p. 164). A vontade que é, de certo modo, predominante à inteligência, pode ser expressa na sentença de Louis Lavelle (2003, p. 64) “être est toujours plus que connaître”.²⁸ O Doutor Angélico afirma que “somente a criatura racional tem o domínio sobre os seus atos, pois age livre e por si mesma nas operações” (Aquino, 1996, p. 592).

Ora, o filósofo francês Louis Lavelle, muito estudado pelos católicos brasileiros no século passado (dentre os quais Tarcísio Padilha) tem uma obra vasta sobre a questão do ser e da vontade. O estilo de Lavelle é diferente do estilo aristotélico-tomista, que descreve a inteligência e a vontade de forma lógica.²⁹ Tanto Santo Tomás de Aquino quanto Louis Lavelle falam da mesma coisa, mas o último pretende descrever como se dá a experiência do que

²⁸ Tradução livre: “ser é sempre mais que conhecer”.

²⁹ Não façamos a confusão: uma coisa é explicar a vontade e a inteligência de forma lógica, outra bem diferente é dizer que a vontade e a inteligência agem logicamente.

chamamos de “eu”.³⁰ Em sua obra *L’erreur de Narcisse*, na qual Lavelle, por meio do mito de Narciso, sintetiza sua filosofia, ele escreve (2003, p. 55): “si les anciens disent ‘connais-toi’ et les chrétiens ‘oublie-toi’, c’est qu’ils ne parlent pas du même moi: et l’on ne peut connaître l’un qu’à condition d’oublier l’autre”.³¹ O primeiro “eu”, o qual devemos conhecer, é o “eu” do apetite da vontade, o segundo “eu”, do qual devemos nos esquecer, é o “eu” do apetite sensível. É por isso que nas religiões, não apenas no cristianismo, é não só recomendada como obrigatória a prática do jejum, pois o jejum é um meio de subordinar o apetite sensível ao apetite da vontade. É uma forma, por assim dizer, de governarmos os nossos próprios sentimentos. Parece-nos, num primeiro momento, que o primeiro “eu” é movido pela lógica, e por isso é determinado. Comumente usamos a palavra “racional” para designar aqueles que ordenam sua vida dentro de um esquema de causa e consequência. Porém, tanto a doutrina teológica do discernimento dos espíritos, quanto a abordagem comportamental da psicologia moderna mostram que o nosso apetite sensível é determinado por causas externas, também chamados modernamente de “gatilhos”. O apetite da vontade, no entanto, é uma força criadora independente do apetite sensível e pode, ele próprio, disparar gatilhos para controlá-lo. Enquanto que as impressões do apetite sensível, que vão desde a fome aos dramas do amor, podem ser facilmente representadas na poesia, a representação da vontade, do livre-arbítrio e do “eu”, isto é, do mistério de onde emanam as decisões e o consentimento, não pode ser representada em versos de forma tão fácil. No romance, em que a personagem está dentro de uma representação da vida psico-social, e onde ela pode encarar todos os dramas que testam seus valores e atestam seu projeto de vida, tal como a formação de sua personalidade, enfim, nesse tipo de construção narrativa o livre-arbítrio pode ser representado. De forma menos incisiva na poesia épica e dificilmente na poesia lírica. Há aqui um problema de dimensionalidade. Como representar, em nível metafórico, já que a forma da poesia não é dada a representar a dimensão da psico-social, a criatividade do “eu” profundo, isto é, da potência volitiva da alma?

Na Eternidade, o tempo é circular. O símbolo da *ouroboros* é útil para que possamos entender a estrutura do poema *Anunciação e Encontro de Mira-Celi*, doravante *AEMC*. Esse símbolo não é apenas sugerido na forma do poema, mas também é matéria de descrição no poema quarenta e três: “Vede que seu pescoço é uma serpente sagrada / sem começo e sem fim, quando se recurva em círculo” (Lima, 2006, p. 278). Como toda circunferência, a

³⁰ Aproximando-se, pelo menos no estilo, mais à Patrística e à tradição platônica.

³¹ Tradução livre: “se os antigos dizem ‘conheça-te’ e os cristãos ‘esqueça-te’, é que eles não falam do mesmo ‘eu’: e não se pode conhecer um sem a condição de esquecer-se do outro.”

ouroboros também não tem princípio ou fim. Se pegarmos a distância do centro da circunferência a qualquer uma de suas extremidades, a distância será sempre a mesma. Representa isso, segundo Cirlot (1982, p. 131), a unidade interna da matéria e da harmonia universal. A *ouroboros* aparece no *Codex Marcianus* com a legenda grega *Hen to Pan* (O Um, o Todo). Como o ser é e o nada não é, a Lei da Unidade, a lei do um dos Pitagóricos, tal como explica Mário Ferreira dos Santos (2001, p. 51) é a lei de todas as coisas, de todos os seres.

Não é possível, a não ser que tratemos de um poema visual, colocar uma circunferência num poema. A sensação de unidade que se dá em toda arte sequencial (poesia, música ou dança) se apresenta na repetição coerente dos elementos da obra. Para ir além e alcançar uma representação de uma forma circular ou de um movimento circular, há algumas estratégias. Por exemplo, o cânone caranguejo na música, em que uma melodia faz contraponto com ela mesma tocada de trás para frente. O compositor medieval Guillaume de Machaut tem um moteto nessa estrutura e seu título é “Meu fim é meu início e meu início é meu fim”. Esse verso, além de um adágio esotérico, e além da óbvia referência ao famoso verso do Apocalipse (no qual, aliás, a história humana termina para recomeçar), faz associação direta com a *ouroboros*, em que a cauda da serpente (fim) está junta à sua cabeça (início).

O fato de o primeiro poema de AEMC ser semelhante ao último poema nos faz pensar nesse símbolo, mas não apenas pelo aspecto temático. Tanto o primeiro poema quanto o último poema têm o mesmo verso inicial. Esse fato já foi apontado pelo crítico literário Waltencyr Dutra (1952, p. 30). No entanto, a imagem que Dutra usa para representar a forma do poema é a estrela, “pelo seu movimento circular perpétuo e pela multiplicidade de suas faces” (1952, p. 30). A verdade é que as duas figurações servem, utilizaremos o símbolo da *ouroboros* porque é mais coerente com os elementos deste trabalho.

Os dois poemas referidos anteriormente têm o “inesperado ser”, os dois poemas falam da Santíssima Trindade (e são os únicos poemas de Mira-Celi que têm essa referência teológica). Santo Agostinho (1997, p. 41), santo doutor da Igreja, aponta que esse assunto é difícil. Para explicar o que é a Trindade, Santo Agostinho (1997, p. 41) afirma:

“[...] acreditemos que o Pai, o Filho e o Espírito Santo são um só Deus, que criou e governa todas as coisas; que o Pai não é o Filho, e que o Espírito Santo, mas são Trindade de Pessoas em relação mútua, e são unidade na igualdade da essência”.

Não há, pois, na Trindade três deuses, por isso o cristianismo não é uma religião politeísta, mas monoteísta. As três Pessoas da Trindade não são três deuses, mas um só Deus.

É difícil compreendê-lo intelectualmente, como já afirmou o santo doutor, porém o símbolo pode nos esclarecer a impressão que temos sobre ela. Dante Alighieri (2011, p. 885) representou a Trindade do seguinte modo:

“E na profunda e clara subsistência
do alto lume três círculos vi vir
de três cores e de uma continência

tal como íris a íris refletir
dois eram, e o terceiro era qual foco
que de um e de outro por igual respire.

Como é curto o dizer e como é rouco
a meu conceito! e este, a quanto vi,
é tanto que não basta dizer ‘pouco’.

Luz eterna que só tens sede em ti,
e a ti entendes, e por ti intelecta
e entendente, te amas, ri assi!

Nessa circulação que assim concepta
parecia em ti lume reflectido,
dos olhos meus um pouco circumspecta,

dentro de si, do próprio colorido
me apareceu pintada nossa efígie
do que meu viso nela era embebido.”

Citamos seis estrofes do poema, porque as três são de uma linguagem muito condensada e cada uma explica como visualmente é representada a Trindade. Na verdade, cada uma das três estrofes aqui colocadas têm sua correspondência no que diz Santo Agostinho, mas o santo doutor diz no nível dialético da linguagem enquanto Dante diz no nível poético. As três cores de cada um dos círculos diz respeito ao fato de que o Pai não é o Filho e o Filho não é o Espírito Santo.³² A íris que reflete a íris e o terceiro como um foco que de uma e de outra respira dá a imagem a forma de triângulo. É interessante o que tem a nos dizer isso o filósofo brasileiro Mário Ferreira dos Santos. Em sua teoria das leis eternas, desenvolvidas a partir do pensamento pitagórico, Mário Ferreira dos Santos explica também a Trindade e a sua representação simbólica. Ora, ao versar sobre a lei eterna determinada pelo número um³³, a lei da unidade, o filósofo expõe (Santos, 2001, p. 52):

³² Não achamos maneira de colocar essa sentença em uma frase mais curta que a sintetize.

³³ Cada número tem em sua expressão uma “lei eterna”, isto é, uma lei ontológica, presente em todo ser. Desses números, Mário Ferreira chega até a lei 2456, porém, seguindo o raciocínio da obra, os números seguem infinitamente, donde se deduz que existem inúmeras leis ontológicas e a infinidade do ser na metafísica.

“Em toda e qualquer forma dotada de existência, seu ser é um. Tudo aquilo que seja ser, tudo aquilo que possamos admitir como presença ou ausência³⁴, tem de ser uma unidade”.

Ora, a questão da unidade da Trindade conduz à questão de que Deus é inteligente, e isso é assim porque, como diz o Doutor Angélico (1990, p. 92): “porque Deus é inteligente, resulta que sua inteligência é a sua essência”. São Paulo (At 17, 27, 28) diz, nas escrituras, que Deus “não está longe de nenhum de nós, pois nele que temos a vida, o movimento e o ser”. A palavra “movimento” aqui se refere à inteligência, pois, segundo o Doutor Angélico (1990, p. 90): “a parte motora, no movente, quando move a si mesma, deve também ser apetitiva e apreensiva.” Como “apetitiva” e “apreensiva” referem-se às qualidades do intelecto (Gardeil, 2013, p. 164) e como “o primeiro movente é o princípio universal do movimento” (Aquino 1990, pg. 90) temos que Deus é o fundamento de nossa inteligência. Em resumo: a unidade de Deus é o fundamento do nosso “eu”. Na passagem citada, São Paulo diz aos atenienses que o monumento ao deus desconhecido é o monumento ao Deus que ele anuncia. Esse desconhecimento de Deus remete ao que Lavelle (2003, p. 54) chama de “intimidade do Ser puro” no qual o “eu” se fundamenta em contraste com o “amor-próprio”. Também no Êxodo (3, 14), quando Moisés pergunta a Deus o seu nome, Deus responde: “Eu sou Aquele que Sou”. Isso é interpretado³⁵ como o que expomos do fundamento da inteligência em Deus, sintetizado também em um poema em prosa de Bronwyn, de Juan Eduardo Cirlot³⁶ (2001, pg. 134), em que o poeta diz “Cuando digo yo, pronuncio la sagrada palabra Uno que sólo Dios podría pronunciar em su vértice inaccesible”³⁷. Mira-Celi não pode ser infinita, visto que ela se fundamenta na unidade de Deus, que é infinito. Ela é representação do “eu”, portanto, da parte espiritual e mais profunda da nossa alma.

As estrofes quatro e cinco citadas de Dante dizem que o conhecimento da Trindade é um mistério para o homem e mesmo a inteligência desse mistério é difícil, como já expomos

³⁴ Se Deus tem ausência, portanto, Deus tem unidade, isto é, Deus é um.

³⁵ Essa linguagem um pouco incerta é referente ao meu lugar de fala (e aqui convém usar a primeira pessoa). Como católico, eu tenho certo cuidado em não dar interpretação dialética das escrituras, papel que cabe, a meu ver e ao ver de Santo Agostinho e São Tomás de Aquino (isso está colocado na primeira da Suma Teológica), à teologia. Mesmo a explicação sobre a Santíssima Trindade aqui apresentada não é dialética, mas simbólica, isto é, poética.

³⁶ A semelhança dos ciclos de Bronwyn de Cirlot com o ciclo Mira-Celi de Jorge de Lima é visível, de modo que as comparações com Cirlot ajudam a esclarecer o que referencia a metáfora de Mira-Celi e também sugerem, para quem possa interessar, uma possível pesquisa.

³⁷ Tradução livre: “Quando digo eu, pronuncio a sagrada palavra Um que só Deus poderia pronunciar em seu vértice inacessível”. Nessa frase está sintetizada tudo o que expomos sobre a unidade de Deus, segundo Santo Agostinho e Mário Ferreira dos Santos, como o fundamento da inteligência humana nessa unidade. Essa sentença unifica o nosso raciocínio e mostra a capacidade notável de síntese da expressão poética. Mostra também a relação entre Bronwyn e Mira-Celi, já que as duas são representações do eu na unidade divina.

com as primeiras citações de Santo Agostinho. A última estrofe expõe o fato de que a segunda pessoa da Trindade é N.S. Jesus Cristo, o Verbo encarnado e, por isso, Deus e homem verdadeiro. Se a segunda pessoa da Trindade é homem, então tem a nossa efígie.

A imagem que descreveu Dante e que tentamos esclarecer, a *scutum fidei*, é simbolizada pela ouroboros. Lassay (2006, p. 812) explica que a ouroboros é a imagem antiga da perpetua duração e que, triplicada e unida (porém não entrelaçada), como é a imagem descrita por Dante, formam os três Eternos distintos que são um só Ser.³⁸ A ouroboros, como prossegue Lassay (2006, p. 812 – 813) em sua explicação, formam os estados sucessivos da iniciação e os graus do sacerdócio. De modo que a ouroboros come a si mesmo e, por isso, também representa o movimento (Lassay 2006, p. 804), temos aqui duas coisas que essa imagem sintetiza do raciocínio que expomos. Primeiro, a ideia do movimento presente no processo de intelecção, como citamos de Santo Tomás de Aquino, e também a ideia de infinitude das características ontológicas de Mário Ferreira dos Santos. Nisso, a ouroboros sintetiza em uma imagem visual o ponto central do presente trabalho: o de que Mira-Celi é a representação de um “eu”, do apetite volitivo da alma, que não é infinito, mas que se fundamenta e existe em um Eu infinito.

Finalmente, os dois poemas terminam em uma das línguas sagradas da Igreja Católica. Isto é, o latim. O primeiro poema corresponde ao último na própria estrutura formal. O verso que os dois têm é “O inesperado ser começou a desenrolar as suas faixas em que estava escrita a história da criação passada e futura”. (Lima, p. 219). “Passado e futuro”, tal como depois aparece “Velho e jovem”, “vida e morte” correspondem à união do princípio e do fim.

A dúvida sobre em que fase da poesia de Jorge de Lima podemos colocar Mira-Celi não pode ser solucionada sem que, além de considerarmos o aspecto temático e de linguagem, consideremos o aspecto formal. Isto acontece porque um poema católico em versos livres salmodiados tem no aspecto formal a representação do conteúdo, e isso remete à tradição bíblica e católica, como aliás remete Mira-Celi. Quando, porém, o poema além das marcas formais que o consideram católico usa de outras marcas, como o fim ligado ao início, ao que representamos aqui com a ouroboros, algo que remete a uma espécie de esoterismo, então o poema está em outra fase, que não é exatamente, ou não apenas, católica. O crítico Waltencyr Dutra (1952, p. 42) coloca, de forma aliás muito conveniente, Mira-Celi no início do que poderia ser chamado de “fase hermética”. Isso não significa falar sobre preferência do verso

³⁸ O exemplo que Lassay fornece é, como ele mesmo explica (Lassay, 2016, p. 812), retirado de uma pintura italiana do século XVI, fornecida a ele, por sua vez, por um padre que foi conservador do Museu Franciscano de Roma.

livre, ou se o livro é de poemas ou prosa poética. No entanto, temos de considerar que o conteúdo do poema passou a ser mais expresso na sua forma. De certo modo, isso é regra para toda poesia lírica. A poesia lírica expressa sua forma, em sua música, por assim dizer, aquilo que está em seu conteúdo. A esse respeito, coloca Steiger (1997, p. 22): “O valor dos versos líricos é justamente essa unidade entre a significação das palavras e sua música”. No entanto, há formas diferentes de passar a significação das palavras do poema, o que significa também que são diversas as maneiras de compor a música do poema. É de música que se trata a metáfora de Mira-Celi, aliás. Falaremos mais adiante de Dante Alighieri e, neste trabalho, será importante tratar nos próximos capítulos da relação que há entre Mira-Celi e Beatriz, mas já é importante notar que nos sonetos de Dante, da Vida Nova, não há pura e simplesmente poemas de amor para uma amada distante. Seria até engraçado pensar que o florentino escritor da *Commedia* só quisesse dizer em sua lírica o quanto não consegue parar de pensar na jovem que ele encontrou na infância. Dante começa, e explica isso, cada poema lírico invocando os “fiéis do Amor”. Também “Amor” não parece ser meramente o que sentimos quando estamos apaixonados, mas uma entidade que, inclusive, aparece no sonho que inspirou toda a obra de Dante. Não é a hora de investigar o que possivelmente é isso na Vida Nova e nem o foco deste trabalho, porém consideremos que o poeta florentino e o poeta alagoano estão escrevendo poemas de amor no conteúdo, mas expressando misticismo na forma. O misticismo pode sim ir para o conteúdo e ficar claro, mas o segredo esotérico, o hermetismo, o “falar aos iniciados” (para usar a expressão esotérica, segundo René Guénon (1962, p. 75): “falar na língua dos pássaros”) é a chave de leitura para a análise que queremos fazer de Mira-Celi. A própria *ouroboros* é um símbolo medieval do iniciado. Simboliza, segundo Charbonneau-Lassay (2006, p. 812), o silêncio que se lhe impõe. Até o silêncio, nesse caso, tem unidade e forma circular. De certo modo trata-se de um falar sem dizer, aos ouvidos mundanos, aquilo que realmente está sendo dito. Talvez esse seja o melhor modo de versar sobre temas místicos, porque o misticismo envolve o misterioso.

É obviamente um tema místico a Santíssima Trindade. Dentro da teologia católica, o mais complexo. Trataremos de como, simbolicamente, esse dogma é representado. Os conteúdos das religiões, aliás, são absorvidos pelos fiéis por meio dos símbolos e dos ritos, não por meio do estudo da teologia da religião. Um *yogui* hindu não absorve os mistérios do *dharma* sem fazer as posições, nem um *sufi* sem recitar o Corão em árabe, quando até os animais do local param para ouvi-lo, e ninguém pode pensar em santidade no catolicismo sem meditar nos mistérios do rosário e visitar os sacramentos. O conteúdo da religião é

transmitido pelos símbolos, e por eles é transmitido para os sentimentos, para a parte da pessoa que imagina e não para a parte da pessoa que argumenta.

O *Scutum Fidei*, representação tradicional do simbolismo da Trindade, tem, segundo Charbonneau-Lassay (2006, p. 812), sua representação também na *ouroboros* que, para o mesmo autor, evoca o sentido de perpétua duração. Não é difícil imaginar o motivo, tendo a *ouroboros* um detalhe na circunferência, ela evoca a ideia de um ponto que se movimenta contínua e eternamente. Façamos a experiência de imaginar um ponto em cima de uma circunferência e façamo-lo girar. Depois de deixá-lo em movimento, tentemos pará-lo bruscamente. É praticamente impossível. Esse detalhe na circunferência que, no caso do referido símbolo, é a união da cabeça com a cauda da serpente, nos traz uma ideia de algo que nunca termina. Além, é claro, do que é óbvio: se o fim e o início se unem, não há início ou fim, quando um ciclo termina outro sempre começa. O poema inglês medieval *Beowulf* é dividido em ciclos, Mira-Celi é um grande ciclo. O poema um e o poema cinquenta e nove são a cabeça e a cauda da serpente que se unem. O poema termina para recomeçar.

Alguns versos do poema sugerem essa união do começo com o fim:

“Era tão velho que morava dentro da morte.
Era tão jovem que inscrevera no seu peito de pedra o nome de várias
mulheres.” (LIMA, 2006, p. 216)

E mais:

“Algum sacerdote antigo já nos tinha visto, por acaso, uma noite
e morreu sem nos decifrar, pois não voltamos ainda
nem à primeira página, nem à primeira estrofe
do imenso e misterioso poema sempre por terminar.” (LIMA, 2006, p.
223).

Essa última estrofe do segundo poema é muito significativa, pois que anuncia que o objetivo do poeta e de Mira-Celi é, para usar o termo, “voltar”. As personagens principais do poema estão fadadas ao retorno, mas não retornaram ainda, estão dentro de um caminho infinito, tentando ser decifradas por um sacerdote. A referida serpente do início e fim também é uma imagem do sacerdócio, de acordo com o próprio Lassay, e dos graus distintos da ordem sacerdotal. É significativo que Jorge de Lima tenha, portanto, usado a palavra “sacerdote”. Mira-Celi também é chamada de “repercutida e leitmotivo” (LIMA, 2006, p. 222), as duas expressões chamam a ideia de retorno. *Leitmotivo*, ou “motivo condutor” dá a impressão de algo que retorna em casos específicos, como o motivo condutor da música. Não é assim que está na primeira edição em espanhol do poema. O termo que o poeta alagoano usou foi “resonancia y lo epígono” (LIMA, 1950, p. 19). Esses termos também evocam retorno. Quem

usou os termos “repercutida e leitmotivo” para se referir a Mira-Celi foi o prefaciador da primeira edição em espanhol, Florindo Villa Alvarez. É muito provável que Jorge de Lima tenha a partir do prefácio de Villa Alvarez tomado os termos “repercutida e leitmotivo”. Não importando de quem foi a ideia de nomear primeiro Mira-Celi dessa forma, o fato é que Jorge de Lima acabou por optar pela segunda expressão, o que demonstra a importância para o poeta da ideia de ciclo e retorno. Isso parece ter sido muito mais importante que a ideia de epígono, pois que o epígono, tal como o motivo, retorna, mas o motivo conduz.

A ideia de usar leitmotivo e não epígono também é mais feliz pelo fato de que o “epígono” é algo que se repete, mas é uma frase que se repete em vista de qualificar o herói de uma epopeia. Mira-Celi não é qualificada e poucas vezes ela recebe um epígono, como no poema 27, em que ela é chamada de “a louca” (Lima, 2006, p. 255).

O uso do termo “motivo” na poesia só pode ser metonímico, uma vez que poesia não é música, mas tem algo de música. Ora, se poesia tem algo de música, isso só quer dizer que poesia é, como a música, sequencial. Os fatores de som e sentido vão se repetindo de forma a criar um todo coerente. É por isso que usamos a definição de Pound, já famosa, de que a poesia tem três músicas: a melopeia, a logopeia e a fanopeia. Isto é, a música dos sons, do sentido e das imagens. Em Mira-Celi, todas essas três músicas são anunciadas pela imagem inicial de mirar o céu. Mirar o céu, isto é, desejar o Paraíso. Assim como o “inesperado ser” (ou, na versão em espanhol “aquele ser extraño”) tem taras humanas, mas a sua face está virada para Deus, aquele que tem amor por Mira-Celi é humano, mas é para Deus que ele caminha.

Há alguma diferença também entre “inesperado ser” e “aquele ser extraño”. Inesperado é o que não se espera, é o que surge de repente. Segundo o dicionário da Real Academia Espanhola, “extraño” tem também o sentido de inesperado. Porém, versão em português parece mais imagética. Isso dá porque a palavra “extraño” tem também o sentido de “raro” que tem em português e, por sua vez, a palavra “inesperado” também existe em espanhol. Para prezar a clareza do estilo (que não impede, todavia, a obscuridade das imagens) é normal que Jorge de Lima preferisse o termo específico ao termo genético. Ainda: a palavra “inesperado” dá uma sensação completamente distinta de “estranho”, sobretudo quando posta como um adjetivo antes do substantivo, fazendo com que a primeira palavra do ciclo inteiro (descontando o artigo) seja “inesperado”. Porém, a palavra “inesperado” não tem apenas o valor da surpresa. Não se espera o ser do início do poema, mas, como Mira-Celi, por sua movimentação nos sentidos da metáfora, representa o nosso apetite volitivo, e o apetite volitivo tanto é mais forte quanto mais domina o apetite sensível, ela representa a própria liberdade de nossa alma, o inesperado ser do início do poema também espera Mira-Celi para

amá-la, pois, no final do poema, ele “amou Mira-Celi como o último segredo do absoluto ou a chama ígnea mais íntima da substância”³⁹. O ser do início do poema é surpreendente porque ninguém o previu, ele é novidade, Mira-Celi é surpreendente porque sempre se antecipa e sempre é presença, visto que o nosso “eu” sempre está presente, por mais que seu apelo, o apelo da vontade, suma em meio ao apelo dos sentidos, que é o apelo dos desejos. Esse “inesperado ser”, segundo Dutra (1952, p. 31) identifica-se com o poeta, pois que no poema 58 haveria uma descrição que corresponde perfeitamente a ele.

Waltencyr Dutra (1952, p. 29) apontou que não há outro poema na literatura brasileira semelhante a Mira-Celi, uma das razões que ele aponta para isso é que não é possível precisar o significado de Mira-Celi, da mesma forma que é impossível encontrar nesse poema símbolos puros e estáticos. “O poema é um movimento permanente, que não poucas vezes dá ideia do movimento das constelações e dos sistemas solares” (Dutra, 1952, p. 29). Não vamos, porém, dar a Mira-Celi um ar tão misterioso e, talvez, subjetivo. Dizer que Mira-Celi sempre muda, que Mira-Celi não é uma imagem estática e não tem uma referência específica é verdadeiro, mas existem imagens e referências que se repetem e que são associadas a Mira-Celi. Enumeremos cada uma delas.

A primeira delas é a da criancinha e da mulher frágil, pois que está dito no poema 2: “Como uma órfã dentro da multidão” (Lima, p. 222) assim como também está dito: “e alimento-te como uma criancinha” (Lima, p. 223). Essa imagem da moça frágil, gentil e que, no entanto, depois de se mostrar suave e modesta⁴⁰, mostra-se imperiosa, como o aspecto venusino que, de repente, torna-se marcial, está representado também nos sonetos de Dante Alighieri a Beatriz. Ora, não é isso que diz o soneto XV da Vida Nova? A mulher tem ar gentil e honesto, e por ser tão suave, toda língua fica emudecida, os olhares não se levantam. Essa mistura de aspectos de gentileza e força nos recorda o arcano décimo do Tarot, em que uma jovem sem esforço doma um leão. Segundo Cirlot (pg. 212), esse arcano tem uma clara referência zodiacal (a do Leão vencido pela Virgem) e, dessa forma, simboliza a inteligência vencendo a brutalidade. Decerto, quando o eu lírico de Mira-Celi se mostra um verdadeiro vassalo de alguém que é frágil como uma criancinha (embora, veremos adiante, seja uma Deusa), ele está nos dizendo que não é a força, o aspecto material que o domina, mas o aspecto espiritual, a inteligência.

³⁹ Não à toa, essa expressão “íntimo” remete à “intimidade do Ser puro” de Lavelle e à ideia cristã, já exposta quando versamos sobre a Trindade e condensada no poema que citamos de Cirlot, de que o nosso “eu” se fundamenta no “eu” divino.

⁴⁰ “Modéstia”, na literatura católica, é uma virtude relacionada ao modo de se vestir. É modesto aquele que se veste sem causar estranheza ou desejo sexual.

A próxima imagem que representa Mira-Celi é a imagem messiânica. Isso já está claro nos dois primeiros versos do terceiro poema: “Há necessidade de tua vinda, Mira-Celi: / Milhares de ventres virginais te esperam” (Lima, 2006, p. 224). Isso distancia muito Mira-Celi da Beatriz, de Dante. Beatriz, embora estivesse no Paraíso, não é uma espécie de messias esperado, tampouco há algum ventre virginal que a concebesse. Também é fato que, se Mira-Celi ainda está para ser concebida, ela mora na Eternidade. O messianismo vem da tradição judaica e podemos, inclusive, encontrar salmos messiânicos. As profecias de como será o Messias, cumpridas na imagem de Cristo, são em sua maioria encontradas nos salmos, como a da traição por um discípulo, que se encontra no Salmo 55 e as vestes que foram sorteadas, que se encontra no Salmo 22. É possível a comparação entre a imagem de Mira-Celi e Cristo nesse caso e, se isso soa blasfemo para um cristão, já está dito no poema quatro: “mas precisamos de blasfêmias que entremeçam o Cristo”. Isto é, precisamos de blasfêmias que façam algum tipo de comparação com Cristo. Ademais, não esqueçamos de que estamos tratando de uma obra literária, não de um tratado teológico.

A imagem de um messias mulher, de espírito feminino de Deus, está presente dentro de uma heresia católica: o sofianismo. Essa é uma heresia pertencente ao cristianismo ortodoxo e foi adepto dela Vladimir Soloviov, que, sobre esse respeito, escreveu a obra *A verdade do Amor*. Falta-nos dados biográficos para verificar se Jorge de Lima foi adepto dessa vertente de cristianismo ou se tinha algum tipo de identificação intelectual com os autores sofianistas. Também não encontramos nenhum texto, além da obra literária, de Jorge de Lima que cite algum autor sofianista. É muito provável que o poeta tenha tido acesso aos escritos dos chamados “perennialistas”, como René Guénon e Frithjof Schuon, uma vez que ele era amigo de Bernanos e tinha acesso à literatura francesa da época. Os perennialistas falam em Eterno Feminino. Difícil é, porém, encontrar Jorge de Lima falando sobre esses autores nos textos a que temos acesso. A relação entre Mira-Celi e o Eterno Feminino⁴¹ é, portanto, insegura (pelo menos por enquanto, se não surgir nenhum dado novo nos estudos sobre esse autor) quando damos a entender que a relação entre Jorge de Lima e o sofianismo é algo além da relação de um símbolo com outro símbolo. O mesmo não se dá, por exemplo, com a obra de Juan Eduardo Cirlot. Ora, Cirlot, além de um estudioso de símbolos, escritor de um famoso dicionário de símbolos, foi aluno de Marius Schneider, tem uma vasta obra sobre religiões, escreveu muitas notas auto-biográficas (Jorge de Lima também escreveu, mas não foram

⁴¹ A esse respeito, façamos notar que a expressão “Eterno Feminino” não se refere somente ao sofianismo, mas a um arquétipo yunguiano. É nesse segundo sentido que Ângelo Monteiro emprega a expressão para se referir à figura de Mira-Celi e da Bem-Amada na obra de Jorge de Lima.

tantas) e sua obra poética está publicada junto com escritos próprios que explicam essa obra. Temos certeza que Bronwyn versa sobre o Eterno Feminino, portanto, e que esse foi o objetivo de Cirlot. Além disso, em Bronwyn as referências com as figuras mitológicas do Eterno Feminino são claras, enquanto Mira-Celi nunca é chamada de Daena ou Shekiná ou mesmo Sofia. Cirlot fez uma entrevista só sobre suas crenças religiosas profundas, enquanto ninguém se importou muito, pelo que parece, nem mesmo o entrevistador Homero Senna, em questionar Jorge de Lima acerca de suas convicções religiosas. Considera-se, pelos dados biográficos acessíveis, que ele era um católico comum. É interessante notar ainda mais isto: pelo livro *Poemas Negros*, prefaciado inclusive por Gilberto Freyre, Jorge de Lima parece ser de um catolicismo um pouco sincrético, ligado às raízes afro-brasileiras e à cultura nordestina. Ao chegar em Mira-Celi, Jorge de Lima resolve sair do Nordeste e ir até a Rússia. Como é possível estabelecer uma relação entre Mira-Celi e a figura de Sofia como a eterna harmonia e a encarnação de Cristo, aprofundaremos essa relação no segundo capítulo da dissertação.

Mira-Celi, ademais, como figura feminina, aparece de forma muito esquemática. Não se trata aqui de falar de pouca imaginação, mas sim de dizer que a construção da figura Mira-Celi não é a construção de uma personagem. Aliás, isso seria impossível. Consideremos uma comparação rápida com a novela *O Anjo* de Jorge de Lima. Ali o autor ao menos tenta uma construção psico-social das personagens, apesar de essa construção não ser muito profunda. O anjo da guarda do Herói, nesse romance, aparece não como uma figuração de um poema, uma metáfora, mas um sujeito que pode, inclusive, masturbar-se deitado em uma rede, tendo fantasias com uma professora da infância. Essa é uma cena muito espantosa da novela, e pode ser até notável que a descrição desse acontecimento esteja na escrita de um escritor que era de prática católica, sendo que para a teologia moral dessa Igreja e para o próprio Catecismo, mesmo o pensamento sobre um ato libidinoso, se consentido, é pecado mortal e já condena a alma ao Inferno se não houver arrependimento sincero. É impossível que Jorge de Lima não conhecesse o milagre de Fátima, tão popular na época e até hoje, no qual Nossa Senhora informa que os pecados que leva mais almas ao Inferno é o pecado contra a castidade. Faz muito sentido levando em conta que é muito mais fácil uma pessoa desejar ter relações sexuais com outra que desejar matá-la ou roubá-la. Essa tensão entre sexualidade e moral aparece de modo muito peculiar na diferença que há entre a versão portuguesa e a versão espanhola de Mira-Celi, que analisaremos logo adiante.

Não é sem motivo que na teologia moral católica o pecado contra a pureza seja um pecado grave, mortal. Ele não é um dos mais graves, a menos que seja um pecado sensual contra a Natureza (nisso estariam inclusas a sodomia e a zoofilia), caso em que o pecado

“brada aos céus por vingança” como bradou quando Caim derramou o sangue de Abel. Porém, ainda não sendo um dos mais graves, é pecado mortal. Mata a graça da alma e a leva diretamente para o Inferno se até o último momento de sua vida o pecador não tiver, ao menos, uma contrição perfeita. Se pensarmos na ópera *Tristão e Isolda* de Wagner, em que há uma representação medieval de amor adúltero (o que diferencia muito a história de *Tristão e Isolda* com a de *Romeu e Julieta*) presente nas obras de cavalaria, Wagner constrói a harmonia da música de modo a representar a inconstância das paixões dos amantes: a música modula de modo a não afirmar, em momento nenhum, a tonalidade, embora não seja música atonal. O próprio mar, na ópera, guiado pelos caprichos lunares, é uma imagem dessa inconstância. Na *Divina Comédia*, o pecado contra a pureza é certamente um pecado que remete à inconstância, o mais leve dos pecados graves, pois é o que está no segundo círculo do Inferno. O primeiro é o limbo e sua punição é só a desesperança resignada, no segundo há uma punição de fato: os condenados ficam em um tornado e são eternamente jogados de um lado para o outro. Ora, se passaram a vida na inconstância, passarão a morte também nela. No Purgatório, a pena para os luxuriosos é uma pena sensível: isto é, um fogo terrível. O fogo, porém, é por sua vez outra imagem de inconstância, já que é quente (isto é, tende a desintegrar-se) e seco (tende a manter-se integrado). O fogo também deixa muito evidente a punição sensível e remete ao fato de esse pecado ser cometido por uma busca, mais ou menos consciente, do prazer corporal. O primeiro dos Céus que Dante visita é o Céu da Lua, o Céu dos inconstantes na virtude. A Lua, na astrologia tradicional, é símbolo da mulher no seu sentido materno, já que as fases lunares remetem à ideia de gravidez. Também é símbolo da passagem do tempo e da inconstância. Em *Hamlet*, o príncipe dinamarquês, ao supor que a mãe tenha traído o rei, seu pai, com o tio, ele logo a desconsidera, pois inconstância é uma característica própria das mulheres. Mulher, como diz o dito popular e para a cultura tradicional do Ocidente (no Oriente não muda tanto, mas não vamos investigá-lo), é “de lua”, sempre está de um jeito diferente, com o humor diferente. O terrível disso é que a característica da mulher é a mesma do pecado contra a castidade, e, se por um lado a mulher está ligada ao materno e ao cuidado, por isso também remetendo-se ao prazer, a mulher também está ligada pelo simbolismo da Lua (não entramos ainda no de Vênus) ao prazer luxurioso, à inconstância nas relações amorosas e afetivas. Injusto ou não, já que homens também são, por vez, inconstantes, podemos ver mesmo a personagem *Don Juan*, o fato é que essa associação entre Lua, mulher e inconstância não sumiu do imaginário do Ocidente.

Ser santo na inconstância é impossível. Ora, também seria impossível ser santo pelo casamento natural. O casamento natural, quando um tem direito sobre o corpo do outro,

implica viver constantemente com todos os sentimentos do enamoramento. Sempre haverá ciúme, brigas, conflitos afetivos de toda a sorte. A santidade, não obstante, é o objetivo do cristianismo. O jovem rico, ao perguntar a Cristo o que precisa fazer para obter o reino dos Céus, recebeu como resposta que deveria seguir os mandamentos. Não satisfeito, o jovem informou que os observava desde pequeno e tinha razão, pois Cristo o olhou com ternura e não lhe disse que mentia, mas, se o jovem quisesse ser perfeito (santo, portanto), a história mudava. A finalidade última da vida cristã é a “vocação universal à santidade”, à qual o fiel é submetido quando recebe o sacramento do batismo. Como ser santo, então, aquele que foi vocacionado para, além da santidade, ao matrimônio, visto que o matrimônio se apresenta como uma cilada de paixões? A resposta para isso está na transformação do matrimônio em sacramento. No sacramento do matrimônio, isto é, no casamento cristão, o esposos devem treinar o amor a Deus um no outro, e o que era motivo de queda vira motivo de ascensão. Parece vago, mas há uma implicação muito prática: o casado deve, em seu parceiro, ver uma imagem de Deus. Se no casamento de direito natural é aceitável uma briga, uma discussão, no casamento cristão isso já é pecado mortal⁴². Como é possível brigar ou discutir com aquele que é uma figuração de Deus?⁴³

Se não se pode nem brigar com Deus, divorciar-se está fora de questão. A união do matrimônio cristão é, portanto, de vínculo indissolúvel. Como no dia a dia nós não somos deuses, sequer santos, e como somos todos suscetíveis às paixões, certamente aparecerá na alma do fiel o conflito para o qual precisa dar coerência. O conflito entre sensualidade e pureza, que está presente mesmo no simbolismo do lírio (símbolo da castidade, também dos órgãos genitais) e no simbolismo do unicórnio (símbolo da pureza crística, mas com o chifre fálico – o unicórnio só pode ser capturado quando deita-se no colo de uma virgem). A tensão simbólica do que foi apresentada é evidente em muitos poemas do Jorge de Lima da fase católica, principalmente na obra *Túnica Inconsútil* em que vemos:

“Não és tu a que hipnotiza os ursos
e distrai os homens, da guerra?
Não és tu a poetisa?
Não és a rara, a única, a desconhecida irmã do pastor?
Não és a que tem beijos e não dás?
Não és a que comanda, a que hipnotiza os cavalos do circo,
a que apareceu na varanda com um lírio na mão?” (LIMA, 2006, p. 123)

⁴² Os pecados mortais, como já mencionado, são aqueles que condenam, desde já, a alma ao Inferno, desde que feito com plena consciência e plena advertência. Mediante o arrependimento e a confissão sacramental, o pecador é perdoado e readmitido na graça santificante.

⁴³ A regra é a mesma tanto para o esposo quanto para a esposa.

Não é muito seguro dizer a alguém que lança feitiços hipnóticos que sabe de seu segredo, ainda mais com o “não és” que tem, ao mesmo tempo, o tom de lembrança e de acusação. A memória pode ser apagada e a acusação desfeita. Essa mulher acusada, porém, parece hipnotizar apenas animais (os ursos e os cavalos). Hipnotizar remete a persuasão e controle e aqui também há uma tensão: se, em primeiro momento, hipnotizar os animais remete a controlar de forma sutil os instintos animais, de modo que eles possam ser submetidos à razão de quem os doma, e disso poderia inferir-se que o poeta fala do domínio de nossa parte animal pela parte racional; deixar os animais da alma sob o controle de outro é justamente o que ocorre na paixão. Essa mulher, portanto, é sedutora. Trata-se de uma ideia que está, segundo Cirlot (1982, p. 182) no arcano da Imperatriz, já que ela seria o emblema da alma sublimada na espiritualidade. Em sentido positivo, esse arcano seria a dominação pela persuasão e pelo afeto e, em sentido negativo, vaidade e sedução. Os dois sentidos estão implicados na figura que Jorge de Lima descreve, já que os dois sentidos se relacionam com o domínio sutil (hipnótico, portanto) dos instintos. Outro arcano que poderia ser citado para fins de comparação é o do Namorado, em que há duas figuras femininas: uma representando a virtude outra o vício. Podemos dizer que esse último arcano divide em duas figuras o que é, no primeiro, e mesmo no poema, sintetizado em uma.

Dividir é próprio do *logos* e é a atitude de quem quer analisar algo, pois só separando o todo, mesmo intelectualmente, podemos ver as partes. Porém, não é assim que ocorre com os conflitos da alma humana. O ser humano não é um bloco de coerência e a mínima atitude, um gesto que seja, pode ser de uma ambiguidade tremenda e provocar sentimentos e paixões tão intensas quanto contraditórias. É uma explicação comum da teologia moral católica a diferença entre *amor de concupiscência* e *amor de doação*. O primeiro consiste em amar o outro pelo prazer que o outro pode proporcionar, seja sexual, financeiro ou mesmo de boa companhia. O último consiste em amar o outro simplesmente pelo bem do outro, é nisso que consiste, aliás, a caridade para com o próximo. Comuníssima é a interpretação de que os dois são opostos e que, quando se ama, ou se ama querendo o próprio bem ou o bem do amado. Muito pelo contrário, as duas coisas coexistem na alma humana. Pior, não coexistem de modo a acontecer uma coisa e depois outra, isto é, em um dado momento quer-se o próprio bem e em outro o bem do próximo, mas as duas coisas estão presentes ao mesmo tempo, de modo que o mesmo impulso sentimental contenha os dois aspectos. Integrar e sintetizar o que, no *logos* da teologia moral, só pode ser visto de forma separada é próprio da poesia.

A tensão apresentada também está presente no verso “Não és a que tens beijos e não dás”. O que nos ocorre, com ele, é o verbo “tantalizar”, que vem de Tântalo, o condenado ao Hades cuja punição é tentar beber a água de um lago e morder o fruto de uma árvore. A água e o fruto estão sempre ali, mas recuam a cada vez que ele tenta levá-los à boca. Quando Jorge de Lima coloca a palavra “beijos”, ele cria no leitor a imagem visual do beijo, mas a mulher do poema não os dá. É como se o fruto se apresentasse e depois recuasse. Se por um lado isso remete à castidade, à continência, por outro também remete à sedução, em que o jogo do ora entregar ora negar é fundamental. Poder possuir algo e sentir esse poder recuando gera desejo. Sem contar que uma coisa preciosa não se dá nem se entrega. Se a irmã do pastor não entrega os beijos que tem, é porque eles são muito valiosos. Afinal, não são apenas os beijos de uma mulher. São os beijos de uma que é “rara” e “única”. O uso desses adjetivos não é, de fato, muito sensorial, mas isso é, de certo modo, característico da poética de Jorge de Lima. Pensemos que, talvez, João Cabral de Mello Neto optaria por outra estratégia para descrever essa raridade e unicidade. Provavelmente escolhesse duas coisas que são raras e únicas, essas duas coisas tendo ainda outra relação sensorial com a imagem central do poema, para fazer uma metáfora de genitivo. Assim, João Cabral elabora imagens como “A bailarina feita de borracha e pássaro”. Jorge de Lima é também um poeta imagético, mas o processo de criação de imagens e o efeito dessas imagens é muito diferente. O fato de as palavras “uno”, “único”, “unânime” serem recorrentes na poesia do alagoano nos faz pensar que Jorge de Lima buscasse, no seu processo criativo, uma figura de unidade ideal, como na inscrição da *ouroboros* do *Codex Marcianus*, embora falasse de conflitos de ordem material e anímica. O número é uma ideia e o costume de recorrer a um adjetivo numérico é uma forma de tentar partir para um plano ideal. Claro que nem toda numeração causa esse efeito, mas a frase “esta é uma laranja” é muito diferente da frase “esta é a única laranja” que, por sua vez, é completamente diferente de “esta laranja é única”. Se analisarmos essas três frases em sequência, vemos que o adjetivo numérico está aproximando cada vez mais o substantivo “laranja” do plano ideal.

Ainda há mais o verso “a que apareceu na varanda com um lírio na mão”. Dos versos do trecho, esse é o mais imagético e o mais simbólico. O lírio é uma das principais flores do buquê de noivas tradicional e também é muito usado na Igreja Católica para representar a castidade, por isso Nossa Senhora é chamada de *lilium virginitatis*. Também, por seu formato fálico, tal como o chifre do unicórnio, evoca o órgão sexual masculino e, portanto, a sexualidade, a sensualidade. Levando em conta todo o contexto do poema, podemos dizer que “lírio” aqui representa as duas coisas. Podemos nos perguntar por que Jorge de Lima trata a

sensualidade de forma tão sutil. Sua poesia está como que relacionada à virtude da “modéstia”. O modesto se veste com elegância e é bom que ele crie desejo no outro sexo sem, contudo, incitar ao prazer venéreo. Esse tipo de situação dramática do desejo sexual não é só experimentada na vivência de uma religião, e uma religião que se importa tanto com a prática sexual quanto a cristã, mas é também vivida nas situações cotidianas. Todos nós temos de conter o desejo sexual que, evidentemente, não pode ser expresso na maioria das circunstâncias da vida, mas o desejo sexual não pode ser contido por ninguém sem que o pensamento não acompanhe essa contenção. Todos nós usamos de estratégias para conter, já no plano imaginativo, o que o corpo não consegue conter. Essas estratégias são matéria para o estudo psicanalítico e, talvez, um estudo psicanalítico da obra do Jorge de Lima fosse muito proveitoso, mas não é o objetivo deste trabalho.

O poema *O Grande Circo Místico*, de *A túnica inconsútil* é talvez o que mais explora a tensão entre a sensualidade e a punição da sensualidade. O desafio está, nesse poema, em mostrar a sensualidade como algo em si puro e como abertura para o misticismo. A imagem da mulher, nesse caso, é a imagem da Amada e da Dama Teologal. A sensualidade da mulher, ao se remeter à pureza e à virgindade pode vir a representar o Paraíso, já que o Paraíso é, em si mesmo, belo e desejável, como o planeta Vênus na astrologia tradicional. Vênus é o planeta da estrela da manhã e da tarde, de Lúcifer (ou Fósforo) e de Nóctifer (ou Vésper). É o planeta mais próximo da Terra e, fora os dois luzeiros, é o que mais reflete a luz do Sol, por isso o mais brilhante. Sua luz pode indicar que está amanhecendo ou que já é noite. A queda do astro Lúcifer para se tornar Nóctifer é usada por Isaías (15, 12) para simbolizar a queda do rei da Babilônia. Como Babilônia é, no simbolismo bíblico, o reino do pecado, a queda desse astro também ficou como referência ao rei do pecado, Satanás. Do simbolismo astrológico deduz-se toda a história do mais belo dos anjos (como Vênus⁴⁴, o mais brilhante dos planetas que não são luzeiros), que quis ser Deus (ser o Sol), mas que, por isso, caiu. O anjo da aurora foi habitar a escuridão da noite. O próprio Jorge de Lima (2006, p. 468) usa o nome *Lusfer* no sétimo soneto de *Livro de Sonetos* para falar do demônio. Lúcifer, no entanto, tem outras acepções muito positivas. É usado para simbolizar o próprio Cristo no livro do Apocalipse (2, 28) e em um dos gregorianos usados na Vigília Pascal da missa tridentina católica (a missa que Jorge de Lima certamente ouvia, pois que morreu antes do Concílio Vaticano II). Dentre os santos da Igreja Católica existe o santo bispo São Lúcifer Calaritano, herói na luta contra o arianismo e cuja festa é comemorada no dia 20 de maio. Ora, também seria muito redutor

⁴⁴ Pode-se avistar Lúcifer cerca de cinco da manhã, ao leste. Vésper, por sua vez, às seis da tarde a oeste. O ponto luminoso que mais brilha sem cintilar são as duas faces de Vênus.

atribuir a Nóctifer a tarefa de apenas representar o anjo caído. A noite mesma não tem dentro do cristianismo e das religiões apenas o aspecto negativo. No cristianismo, por exemplo, temos “a noite escura das almas” usada por San Juan de la Cruz para representar um dos aspectos da ascese mística. O poema de San Juan de la Cruz sobre a noite escura apresenta a união do esposo e da esposa para representar a união da alma com Deus. O simbolismo da união dos esposos é certamente venusino. Isso já deve bastar para concluir que mesmo Nóctifer não tem necessariamente um sentido maligno e demoníaco. O demônio, aliás, já não tem mais beleza, mas a estrela que mais brilha depois do crepúsculo vespertino é certamente bela. O que podemos dizer de Vênus, portanto, é o aspecto duplo, que, se pode evocar a dialética e, portanto, a oposição (daí a representação do bem e do mal, do anjo e do demônio), pode não apenas representar esse aspecto dialético específico, mas outro como, por exemplo, a beleza da juventude e a beleza da velhice⁴⁵. O que importa para a análise que estamos fazendo, no entanto, é fato de que Vênus simboliza uma duplicidade (portanto, dialética, oposição) que se sintetiza na beleza, ou melhor, duas coisas extremamente belas que na verdade são a mesma. O anjo e o demônio têm a mesma natureza, são dois acidentes da mesma essência, mas também todas as coisas belas são, para o idealismo cristão, faces da mesma beleza divina. Assim são belos os anjos e são belos os homens, é belo o mundo celeste e o mundo material, é bela tanto Maria, a mãe de Cristo, quanto Helena, o motivo da guerra de Troia.

Sabemos que no simbolismo de Vênus, e Cirlot (1987, p. 458) corrobora para essa interpretação, está representada a deidade do amor e que, portanto, Vênus está associado ao amor espiritual e ao prazer sexual. São amores dialéticos, um ligado à satisfação do espírito e outro ligado à satisfação da matéria. Parecem estar em oposição, mas estão também em complementaridade e um amor representa simbolicamente outro. Que Vênus está ligado ao feminino na astrologia tradicional também não há dúvida. Oswald Wirth, conhecido autor esotérico, ao descrever o simbolismo de Vênus em *O Simbolismo Astrológico* parece estar descrevendo uma mulher, chegando a descrever a boca, os seios, o nariz e o comportamento que, para ele, é tipicamente feminino. Analisemos, com base nessas informações, o poema *O Grande Circo Místico* começando pela última parte:

“Marie e Helene se apresentam nuas
dançam no arame e deslocam de tal forma os membros

⁴⁵ A duplicidade de Vênus representando a beleza ou os prazeres da juventude e da velhice pode ser chave de interpretação da obra de Manuel Bandeira. É interessante que a poesia completa de Bandeira se chame *Estrela da Vida Inteira*, isto é, a síntese venusina das duas faces dessa beleza.

que parece que os membros não são delas.
 A plateia bisa coxas, bisa seios, bisa sovacos.
 Marie e Helene se repartem todas,
 se distribuem pelos homens cínicos,
 mas ninguém vê as almas que elas conservam puras.
 E quando atiram os membros para a visão dos homens
 atiram as almas para a visão de Deus.
 Com a verdadeira história do grande circo Knieps
 muito pouco se tem ocupado a imprensa.” (LIMA, 2006, p. 133)

Esse poema é a síntese de nossa exposição até agora e deixa muito claro a intenção (não no sentido de vontade do autor como sujeito de mundo, mas no sentido do que a obra busca ela mesma representar) de a dama teologal assumir mais a posição de imagem poética que de personagem. Personagem, com vida psicossocial, não é próprio da poesia, mas do romance. Ora, Bakhtin (2014, p. 135) aponta que o sujeito que fala no romance é um “homem essencialmente social”. No mesmo capítulo também é explanado que o discurso do herói épico se confunde com o discurso do autor, enquanto o discurso da personagem do romance é sempre ideológico. Beatriz está próxima do herói épico e, quando ela versa sobre as realidades celestes ao guiar o florentino pelo Paraíso, seu discurso não se estatui como uma voz que surge de determinado contexto social, mas como uma expressão da cosmovisão de Dante Alighieri. Isso é o mesmo que dizer que Beatriz não tem personalidade, isto é, as características mutáveis de um sujeito, que se alteram conforme ele lida com as situações e problemas que a vida lhe apresenta, mas tem caráter, tem as características e modos de agir que não são mutáveis e que tornam Beatriz ela mesma e não outra, não podendo confundir, por exemplo, Beatriz com Santa Luzia. Isso posto, colocamos que Mira-Celi é outro caso, pois Mira-Celi não chega a ser, de fato, um herói épico. Mira-Celi não tem personalidade nem caráter. Ou melhor dizendo, o caráter de Mira-Celi é mutável. Sabemos que com isso expressamos um paradoxo: como pode um caráter ser mutável visto que o caráter se define justamente pela não mudança? Pensemos, para esclarecer esse problema, numa peça musical. Um determinado motivo melódico tem uma estrutura x. Se, no decorrer da peça, esse motivo for apresentado de trás para frente, nem por isso deixará de ser o mesmo motivo. Se, diferentemente, o motivo for apresentado em sua inversão, isto é, uma nota ascendente for apresentada no descendente, nem por isso deixará de ser o mesmo motivo. Se a primeira nota do motivo era fá, e o motivo aparece depois transposto em sol sustenido, nem por isso deixará de ser o mesmo motivo. Finalmente, o motivo pode ser até apresentado no retrógrado da inversão e começando pela tonalidade mais distante da exposição inicial, mesmo assim, temos o mesmo motivo. Músicas inteiras de Bach são simplesmente variações do mesmo melódico. Assim Roselis, Isadora, Germinal são variações de Mira-Celi, a repercutida e o leitmotivo,

mas não deixam de ser Mira-Celi. Assim Vésper não deixa de ser Lúcifer, que não deixa de ser Vênus.

Assim Marie não deixa de ser Helene. A primeira coisa que podemos observar no referido trecho é que Marie e Helene não têm ação diferente uma da outra. Marie não faz uma coisa enquanto Helene faz outra. Ambas se apresentam nuas, dançam no arame, se repartem e se distribuem. Está claro no poema, também, que as duas são gêmeas, imagem que, aliás, é recorrente no ciclo de Mira-Celi. Como as duas são gêmeas, mas não são inimigas, então não são, como está no raciocínio de Cirlot (1987, p. 215), representação do bem e do mal. A duplicidade das irmãs está mais próximo do dualismo entre espírito e matéria, ou entre matéria e forma. A interpretação de que a matéria é má e o espírito é bom é própria do gnosticismo, mas não do cristianismo. O próprio Cristo tem duas naturezas. Dar a Cristo apenas uma natureza é professar a heresia ariana, contra a qual até São Lúcifer, citado acima, lutou. É interessante observar que esse santo tem o nome de um astro cujo simbolismo é a duplicidade, e ele próprio lutasse contra a heresia que negou a dupla natureza de Cristo.

A duplicidade de matéria e forma, embora não seja negativa, é a base para a tensão entre sexualidade e moralidade sobre a qual anteriormente nos debruçamos. É fácil observar como essa tensão está presente em todo o trecho citado. A virtude da modéstia, para a moralidade católica, existe justamente para a elegância das vestimentas e para não mostrar partes do corpo que levem o próximo ao prazer venéreo. Isso é muito grave, pois Cristo disse que quem lança um olhar de desejo para uma mulher já adulterou com ela em seu coração. Para a Igreja, é dever moral de cada um não excitar deliberadamente o desejo sexual. Marie e Helene, porém, não ligam para isso, pois elas se apresentam nuas e dançam no arame. O próprio ato de dançar, para a moralidade católica, implica problemas morais. São João Maria Vianney, o São Cura d’Ars, tem um conhecido sermão segundo o qual a dança leva certamente ao inferno. Diante disso, Jorge de Lima escreve um poema cristão em que duas mulheres dançam nuas. Não satisfeito, ele ainda cria um efeito imagético levando o leitor a imaginar as partes das mulheres que estimulam o desejo sexual (cochas, seios, sovacos). A conclusão ainda é que as mulheres são puras, muito puras. A impressão é que elas se apresentam nuas por pura inocência, pois se os membros são atirados para os olhos dos homens, as almas são atiradas para o olhar de Deus. Marie e Helene são Eva antes do pecado original, que não tinha receio de mostrar-se nua para o criador. Nós, da plateia, que vendo as coxas, os seios, os sovacos, é que não conseguimos ver a pureza, porque nossa visão está corroída pelo pecado. Fazendo um poema extremamente sensual, Jorge de Lima nos leva ao questionamento da nossa experiência do sensual. Isso não é constrangedor e doído apenas para um católico, mas para

todos os que têm empatia e podem vivenciar o drama de tratar, por sua sensualidade, o outro como objeto, sabendo que o outro é sujeito. Afinal, o amor de concupiscência em contraste com o amor de caridade é uma situação dramática que existe na experiência humana independente da crença religiosa. O surpreendente é que Jorge de Lima faça um poema, digamos, imodesto para nos levar a refletir sobre a própria necessidade da modéstia. Ora, nosso desejo é nosso problema e a forma com a qual lidamos com ele independe do fato de outra pessoa estar dançando nu ou não.

A ousadia de Jorge de Lima nesse trecho não para por aí. Não só Marie e Helene não têm responsabilidade pelo desejo provocado por sua dança, como a dança de Marie e Helene são obra de caridade. Isso fica evidente pelos versos, também duplos, que dizem que as duas “se repartem” e “se distribuem”. Só tem sentido repartir e distribuir aquilo que é um bem. Assim, na última ceia, Cristo reparte e distribui o pão que, na teologia católica, é o seu próprio corpo. Pela doutrina da transubstanciação, o pão repartido não apenas simboliza o corpo de Cristo, mas simboliza e é o corpo de Cristo. Trata-se de um poema com temática católica dentro de um livro com temática católica, e é impossível não associar a repartição e distribuição do corpo das dançarinas com a repartição e distribuição do corpo de Cristo. Se é possível que, fora da linguagem poética, haja uma associação blasfema entre a espécie sagrada e o pecado, o poeta se aproveita dessa situação ambígua entre os níveis de linguagem para dizer no poema 4 do ciclo de Mira-Celi: “precisamos de blasfêmias que entremeçam o Cristo” (Lima, 2006, p. 225). De certa forma, todo cristão faz parte do Corpo Místico de Cristo. Não é novidade, portanto, a descrição de uma pessoa como outro Cristo. É bíblico, inclusive, que se fazendo uma caridade para um cristão faz-se com o próprio Cristo.

Curioso até certo ponto, porque não podemos deixar de mencionar que o amor de Deus sendo retratado como figuração do amor sexual e que o poeta, para retratá-lo, use de imagens sensuais, seja bíblico também. No velho testamento há o Cântico dos Cânticos, em cujo poema o amor teologal é representado pelo amor carnal. O amor de caridade, assim, é sustentado pelo amor de concupiscência. Nos poemas limianos, porém, tudo ocorre de forma mais ousada. O que foi feito no poema referente a Albertina na versão em espanhol, de *Pessoas de Mira-Celi* é impensável em representação bíblica e talvez até conflituoso para a sociedade católica.

Nesse poema conflituoso, porém, que não foi publicado em português, está a síntese do que queremos expor sobre o que é a imagem de Mira-Celi e deixa claro como a tensão sexual, já presente em obras que foram publicadas anteriormente, contribui para a evocação do que seria o apetite volitivo na filosofia aristotélico-tomista. Isso se dá porque o drama do pecado e

da graça, junto ao elemento fundamental que por trás desse drama toma as decisões, é descrito na filosofia, mas representado na poesia. Ora, a diferença entre descrever e representar é enorme e, se na descrição a contradição das paixões na alma humana pode ser separada do elemento mais puro e espiritual, a mesma coisa não se pode dar na representação.

Ainda que tirado da versão em português, os versos a seguir são uma espécie de “união do céu e inferno” para usar a expressão de Blake.⁴⁶ O drama da alma é colocado aqui de modo que, quanto mais estranho o poema nos parece, mais ele funciona. Assim é a dança de Abigail e Violante:

La visión de Violante es simplemente um símbolo.
 Abigaíl la absorbe
 y queda mirando la hermana gemela agitarse em su cuerpo.
 Si las manos de Abigail van a acariciarle el rostro,
 los dientes de Violante le muerden com rabia los dedos.
 Abigaíl no consigue olvidar a Violante,
 pues nada desaparece encima de este horizonte.
 Abigaíl empieza de nuevo a gravitar lentamente,
 y la cabellera de la hermana le cubre el cuerpo desnudo.
 Pero nada quedó oculto o apagado en el tempo:
 Abigail comienza a cerrar los abismos
 que la hermana loca formó en estos misteriosos parajes.
 Entonces Violante empieza a danzar
 con ciertos pilotos borrachos que vinieron de las islas negras.
 (¡que velocidad, poetas!) para la constelación de Mira-Celi. (Lima, 1950, p. 86, 87).⁴⁷

Essas duas irmãs gêmeas, em guerra ou em dança uma com a outra, colocam em cena o que Louis Lavelle (2003, p. 54) diferencia como os dois tipos de introspecção. Uma introspecção é verdadeira, pois se funda naquilo que mantém o ser na realidade, outra é falsa, pois se baseia apenas em estados momentâneos em que o ser se compraz, como Violante, que é apenas um símbolo absorvido por Abigaíl. A introspecção que é a pior das coisas, que apenas mostra os estados que se foram é como Violante de que Abigaíl não consegue se esquecer. Ao voltar-se para a irmã gêmea e acariciá-la, a irmã prontamente lhe morde o dedo. Assim acontece com a consciência que deixa de tentar colocar em ato o que nela está em potência para contemplar a si própria, pois, como diz Lavelle (2003, p. 55): “la conscience

⁴⁶ A representação de certo tipo de ocultismo evocado na poesia de Jorge de Lima é razão pela qual Ângelo Monteiro o compara a William Blake: “Em Jorge de Lima, em seu ocultismo católico, há, como em Blake, uma teogonia apenas disfarçada sob o manto ortodoxo.” (MONTEIRO 2003, p. 71)

⁴⁷ “A visão de Violante é simplesmente um símbolo. / Abigail a absorve / e fica mirando a irmã gêmea agitar-se em seu corpo. / Se as mãos de Abigail lhe vão acariciar o rosto, / os dentes de Violante mordem com raiva seus dedos. / Abigail não consegue esquecer Violante, / pois nada desaparece em cima deste horizonte. / Abigail começa de novo a gravitar lentamente, / e a cabeleira da irmã cobre seu corpo desnudo. / Mas nada ficou oculto ou apagado no tempo: / Abigail começa a fechar os abismos / que a irmã louca formou nestas misteriosas paragens; / Então Violante se põe a dançar / com certos pilotos bêbados que vieram das ilhas negras / (que velocidade, poetas!) para a constelação de Mira-Celi.” (Tradução nossa).

n'est pas une lumière qui éclaire sans la changer une réalité préexistante, mais une activité qui s'interroge sur sa décision et qui tient entre ses main mon propre destin.”

A luta, portanto, de Abigaíl com sua própria imagem em Violante, é como a luta da própria consciência. Ora se volta aos momentos esparsos, às paisagens criadas por sua própria loucura, ora flutua sobre eles. Nada pode ser oculto e esquecido, como na música, em que escutamos uma nota de cada vez, mas que só faz sentido se a tomarmos com todas as notas simultaneamente. As notas que se foram estão ali, já escritas na partitura da eternidade, e à consciência cabe dar a próxima nota.

Esse é o embate que, na psicologia de Aristóteles, foi descrito como o apetite volitivo, o apetite da vontade que luta contra os demais apetites. Se Lavelle usa o termo “intimidade do Ser puro”, é por questão de linguagem e de escola de pensamento, mas tanto Lavelle quanto os escolásticos que, na história da filosofia, o antecederam, estão falando da mesma coisa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mesmo antes de chegar à imagem que chamaria de Mira-Celi, Jorge de Lima se empenhou em representar o drama da vontade humana desde as mulheres que figuraram nos poemas do começo de sua fase católica. Isso foi demonstrado no segundo capítulo do presente trabalho. Os movimentos em que estão Mira-Celi são os resultados da tentativa de representar esse drama. A forma, porém, com a qual esse drama é representado não é o mesmo na chamada “fase católica” e na “fase hermética”, observamos que a figuração de Mira-Celi é uma mudança de ordem técnica que, para Waltencyr Dutra, marca a mudança de uma fase para outra. Consideramos também que, pela ordem cronológica, a ideia de que AEMC é uma passagem da fase católica para a fase hermética deve ser revista, visto que ela não segue os anos de publicações das obras. Se a fase hermética, ou fase mística, de Jorge de Lima for analisada como uma obra só, o início dela seria em *Livro de Sonetos* e não em AEMC.

No primeiro capítulo demonstramos de que modo se dá essa mudança e como a auto-referencialidade da figura de Mira-Celi a aproxima de uma construção musical. Como expomos ao apresentar este trabalho, a figura de “Mira-Celi” é um motivo, um “mínimo múltiplo comum” de todos os movimentos do ciclo. Esse motivo se desenvolve de modo a apresentar metáforas que, como disse Waltencyr Dutra (1952, p. 29), são instáveis e às quais não é possível dar uma referência exata. Se não é possível dar uma referência exata a Mira-Celi, aqui descrevemos o que essa instabilidade na imagem de Mira-Celi representa. A ideia é a de que essa aproximação tem efeito mimético. Da mesma forma que, para Lavelle, a consciência não cessa de se fazer a si própria continuamente, a música também não cessa de, num percurso temporal, fazer-se a si própria continuamente. Mais, diz Lavelle (2003, p. 54) que

tout ce que je peux imaginer dans le monde de plus noble et de plus beau, tout ce qui porte pour moi la marque de la valeur et que je puis aimer, c'est cela qui est mon intimité la plus profonde et, en le fuyant sous les prétexte que j'en suis incapable ou indigne, c'est moi-même que je fuis.⁴⁸

Sendo assim, se Mira-Celi se desfaz e se reconstrói, e se as suas figurações representam, como já ficou demonstrado não só neste trabalho, mas no que escreveram a esse respeito Waltencyr Dutra e Ângelo Monteiro, a Poesia Divina, isto é, tudo o que pode ser imaginado

⁴⁸ “[...] tudo o que eu posso imaginar no mundo de mais nobre e de mais belo, tudo o que tem para mim a marca do valor e que eu posso amar, é isso que minha intimidade mais profunda e, fugindo dela sobre o pretexto de que eu sou incapaz ou indigno, é de mim mesmo que eu fujo.” (Tradução nossa).

de melhor, mais belo e mais valoroso, então as várias faces da musa nada mais são que o apetite volitivo em seu estado puro e que, ao voltar-se para este mundo, tem de lutar contra o que mancha sua pureza. O efeito mimético que essa representação tem pode ser sintetizado na seguinte imagem: de uma flauta sai uma melodia como de improviso; o flautista luta contra todas as condições técnicas, emocionais e que mais o mundo físico pode lhe opuser para dar às suas modulações uma unidade muito bela de uma música que habita em sua imaginação. O flautista é o poeta, o eu de quem é a voz do poema; a música que ele idealiza é Mira-Celi.

O que nós acima descrevemos pode abrir caminho para uma investigação sobre o mesmo objeto, mas do ponto de vista filosofia platônica. Lavelle é, sem dúvida, um herdeiro da tradição que vem dessa escola de pensamento. Acreditamos, porém, que essas duas vertentes de filosofia versam sobre a mesma coisa, não apenas com diferentes pontos de vista, mas com diferentes modos de ver objeto. Sendo o objeto em questão uma figuração presente em uma obra de poesia escrita por um poeta católico de muita cultura e, portanto, herdeiro das duas tradições pelas suas influências na teologia católica, não é de se espantar que seu poema ofereça uma síntese dessas duas tradições, visto que elas estão na própria forma do poeta de ver o mundo. E não estão simplesmente em tese, como já demonstramos, pois de fato ao menos o pensamento aristotélico-tomista é fundamental para uma análise mais completa do objeto. Já analisamos algo dos poemas a partir da perspectiva platônica com seus herdeiros Santo Agostinho e Lavelle, mas isso de fato pode ser tratado com mais profundidade, sobretudo ao deixar-se de lado, não para desconsiderar, mas para mudar o foco de análise, a questão da psicologia aristotélico-tomista. Nesse caso, algumas passagens da obra AEMC já ofereceriam de pronto material para essa investigação.

Versamos já sobre a relação entre música e poesia, e como a figura de Mira-Celi varia como os instantes de uma obra musical. Ao fazer uma relação com a filosofia platônica, deveríamos primeiramente buscar o texto que relata a morte do filósofo Sócrates, o Fedão. Se por um lado Sócrates, na voz de Platão, em *A República*, parece avesso à ideia de se compor um poema, o que Sócrates fez no fim da vida, nos dias de sua prisão, foi justamente compor músicas sobre as fábulas de Esopo e hinos a Apolo. (Platão, p. 3). Não compondo, porém, os mitos sobre essas músicas, o que deixa a entender que ele compôs apenas a melodia e não o conteúdo dos poemas. (Platão, p. 4). Esse desejo de compor veio de um sonho recorrente que lhe ordenava compor músicas. Sócrates sempre compusera a música da Filosofia, a mais nobre e elevada. A Filosofia de Sócrates, porém, não se dava na realização de uma obra, pois que ele nunca escrevera. Os diálogos desse filósofo chegaram até nós por meio de Platão e é difícil, até certo ponto, diferenciar até que ponto esses diálogos platônicos aconteceram,

porque mesmo Aristóteles, discípulo de Platão, coloca seu mestre e seus diálogos no rol das criações poéticas, daquelas que ainda não receberam um nome e a que hoje chamamos simplesmente de “Literatura” (Aristóteles, 1996, p. 34). A Filosofia de Sócrates, portanto, não é exatamente uma criação poética, mas a criação de uma vida. Tal como a música flui no tempo, a vida também flui no tempo, e cria a si própria de instante a instante. Sobre isso, já citamos Louis Lavelle em sua reflexão sobre a contínua criação da consciência, mas muito interessante é observar a necessidade de Sócrates, no fim de sua vida, a obedecer o sonho compondo simplesmente a música popular, sem deduzir disso nada de mais profundo. Se uma análise mais detida acerca de Mira-Celi e a filosofia platônica for realizada, ela deverá certamente partir do sonho de Sócrates.

O que são os sonhos e como descrevê-los é matéria difícil até para a psicologia moderna. Segundo o psicólogo Juan Alfredo César Müller (1967, p. 25), no sonho o “ego equaciona as vivências, compensatórias ou não, sem a interferência de controle que o intelecto e o tempo objetivo exercem sobre ele”. Mais, o sonho é uma atividade compensatória porque ele “altera as exigências e capacidades, ou as fornece simbolicamente”. (MÜLLER 1967, p. 25). A hipótese que oferecemos para uma possível pesquisa futura partiria justamente de que o sonho de Sócrates é uma exigência (porque aparece para o filósofo na forma de uma ordem) fornecida, como é a ideia de Muller, daquilo que Lavelle (2003, p. 55) chama das potências interiores que dependem apenas do “eu” transformar em ato.

Dessa forma, o sonho de Sócrates não aparece apenas como uma voz sem corpo que lhe ordena compor música, mas como o símbolo mesmo dessa música que deseja ser composta. Como, segundo o psicólogo Viktor Frankl, fundador da logoterapia, o sentido da vida é “exclusivo e específico, uma vez que precisa e pode ser cumprido somente por aquela determinada pessoa” (FRANKL, 2015, p. 124), podemos dizer que essa potência, que em Sócrates aparece como a imagem de uma música onírica, é particular a ele e só por ele pode ser transformada em ato. Isso se dá com qualquer pessoa. A importância de uma obra como AEMC e de uma figura como Mira-Celi reside não apenas na sua originalidade. AEMC não é uma obra digna de leitura e estudo somente pelo fato de Jorge de Lima ter conseguido elaborar uma imagem que muda de forma e mantém sua unidade, e que essa imagem esteja apresentada em um livro de versão espanhola, um livro inserido em suas *Obras Completas* em versão portuguesa, e mais nas duas obras posteriores, a saber *Livro de Sonetos* e *Invenção de Orfeu*. Só essa realização, por assim dizer, formal, já seria um *tour de force*, uma proeza. No entanto, a verdadeira importância de Mira-Celi consiste nela ser uma representação da consciência humana e, por isso, fornecer símbolos por meio dos quais o leitor possa formar

sua própria consciência, pensar sua maneira de agir no mundo, na vida interior e na vida em sociedade, conforme aquilo que para ele é mais belo e mais digno de valor.

Assim, há uma espécie de Mira-Celi, uma figuração particular de sua própria consciência, em cada leitor, como Mira-Celi é particular ao Poeta. Ela pertence apenas ao Poeta e ele deseja tê-la apenas para si como deseja também, paradoxalmente, distribuí-la a todos, pois ele diz: “Anuncio que morreste, para que ninguém te convide. / Quase sempre te transformo, para te distribuir” (LIMA, 2006, p. 219), também Mira-Celi “flutua como flutua a música” (LIMA, 2006, p. 263). As imagens de Mira-Celi são sempre oníricas, sempre como a descrição de um sonho. Ter apenas para si é certamente uma imagem da potência da alma. O primeiro argumento que Sócrates coloca para afirmar que o filósofo deve desejar a morte, é porque, na morte, a alma se vê livre das mazelas do corpo que, com sua exigência para fugir da dor e buscar o prazer, bem como com a incerta intermediação dos sentidos, não consegue apreender nem a verdade, nem o belo e o justo de forma plena (PLATÃO, p. 8). Assim, com a morte, o filósofo fica voltado para si mesmo, para a música daquilo que, em vida, ele tinha em sua intimidade e desejava colocar no mundo.

No movimento 54, um dos últimos de AEMC, Jorge de Lima parece favorecer essa perspectiva, pois:

Ó poeta, Deus dá e Deus retira;
mas, quando pensares que tua solidão centuplicou,
ele te ofertará a morte, porque só na morte é que reside a grande alegria”.
(LIMA, 2006, p. 293)

Que “só na morte é que reside a grande alegria” é de fato o pensamento de Sócrates, e é por isso que um filósofo deve desejar a morte, e desejá-la ardentemente, em vez de revoltar-se contra ela. Uma palavra aqui, “solidão”, é muito significativa, pois se quer o filósofo distanciar-se dos prazeres do corpo e também de suas mazelas, é porque ele deseja penetrar muito profundamente na sua alma que, necessariamente, é solitária. Observamos que essa perspectiva de análise que oferecemos agora como nova possibilidade de pesquisa iria, num primeiro momento, em sentido contrário a tudo o que versamos sobre a tensão sexual na poesia de Jorge de Lima. De fato, a tensão sexual mostra-se como apetite corporal e só existe porque existe corpo. Porém, no sexo duas pessoas, e portanto duas almas, participam. Os corpos se unem e se interpenetram, as almas continuam solitárias. Os corpos se rejubilam, as almas se entristecem. A união dos corpos nada mais é que uma lembrança longínqua da união da alma com aquilo que ela um dia esteve unida, e presenciar a união dos corpos é para a alma contemplar a fotografia de um amado que se foi.

Em *O Banquete*, o discurso de Aristófanes representa a expressão disso poeticamente, isto é, do sentimento de união. A perspectiva de Aristófanes não é, de fato, a perspectiva de Sócrates e, portanto, não é a perspectiva platônica. Não obstante, o fato de ela estar presente na obra já mostra que ela é uma impressão (uma expressão poética) daquilo que depois seria trabalhado na filosofia. O andrógino que foi dividido tem sua parte homem sempre à busca de mulheres, e a parte mulher sempre à caça de homens. Os que, na natureza, sempre foram homens tornam-se pederastas (PLATÃO p. 97). Mais, segundo o discurso de Aristófanes:

Tanto o pederasta, como qualquer outro, quando encontram a sua metade correspondente, são transportados por uma onda de amor, de ternura e de simpatia; para tudo dizer numa palavra, não desejam estar separados nem um instante sequer. E são essas pessoas que vivem junto toda a vida, sem conseguirem aliás explicar o que mutuamente esperam uma da outra; pois não parece ser o prazer dos sentidos a causa de tanto encanto e, viver juntas. É evidente que a alma de cada uma deseja outra coisa que não conseguem dizer o que seja, que pressentem e às vezes exprimem de maneira misteriosa. Quando se encontram no leito uma ao lado da outra, se Hefáistos então aparecesse com suas ferramentas e lhes perguntasse: -‘Que desejais, ó homens, um do outro?’ por certo nada saberiam dizer. Se Hefáistos perguntasse ainda: - ‘Desejais, acaso, ficar no mesmo lugar sempre juntos, inseparáveis, tanto de dia como de noite? Se quiserdes, derreter-vos-ei, e de dois, fundirei um todo único. Agora, sois dois, depois sereis um único homem. Enquanto viverdes, sereis um só pela comunidade da vida; e quando morrerdes, também lá embaixo, no Hades, não deixareis de ser um em vez de dois e comum igualmente será a morte! (PLATÃO, p. 98).

Observemos como isso é significativo. O desejo de união para Aristófanes se mostra como algo que ambas as partes não saberiam dizer o que é, mas que, se um deus resolvesse uni-los para sempre, tanto na vida como na morte, era isso o que as almas desejariam. Essa completa união, sabemos, é irrealizável no mundo físico. Aqui existe uma evidência daquela “solidão” que no movimento de AEMC que citamos se centuplica. Na perspectiva platônica sobre o amor, o desejo de buscar o belo está relacionado à procriação, e a procriação à ideia de imortalidade, pois “é a natureza mortal que procura, na medida de suas forças, eternizar-se e imortalizar-se”. (PLATÃO, p. 113).

Pensar união e imortalidade, como duas pessoas se unem e se eternizam por meio da prole, bem como a ideia de desejo na filosofia platônica e como isso se relaciona com Mira-Celi, é uma possibilidade que oferecemos com este estudo.

A conclusão a que chegamos, de que Mira-Celi é uma representação da consciência humana, é de muito interesse a quem deseja estudar a sua obra mais conhecida, *Invenção de Orfeu*. Mesmo se considerarmos AEMC o início de uma fase, e não a obra que intermediaria *Livro de Sonetos e Invenção de Orfeu*. Mira-Celi parece ser o centro em torno do qual

circulam os outros poemas da obra, ainda que esses poemas mudem de temática, a recorrência dessa figura parece indicar uma tentativa de dar unidade a toda a fase hermética. Assim é o frontispício do poema *Invenção de Orfeu*:

Biografia Épica
 Biografia Total e Não
 Uma Simples Descrição de Viagem
 Ou de Aventuras.
 Biografia com Sondagens;
 Relativo, Absoluto e Uno
 Mesmo o Maior Canto é
 Denominado – Biografia (LIMA, 2013, p. 9)

A palavra, pois, que define a obra é “Biografia”. Também é notável que Jorge de Lima deixe claro que seu poema não é uma “descrição”. A descrição, de fato, não é a ideia que permeia os poemas da fase hermética. Ora, uma biografia é um relato das realizações de uma pessoa. Em *Invenção de Orfeu* não vemos imagens tão puras e tão celestes como em *Mira-Celi*. Muito pelo contrário, nessa obra há a representação de diversas imagens terríveis, por exemplo:

Era um cavalo todo feito em lavas
 alastrado de insânias esbraseadas;
 [...]
 então a escuridão cobria o rei
 Nabucodonosor que eu ressonhei. (LIMA, 2013, p. 180).

E também:

Como quiseste ó grávida ternura
 abortar nessas pedras teu menino?
 E nem digas ó vale, que hospedaste
 esses bois de chavelhos musicais. (LIMA, 2013, p. 445)

Essas imagens terríveis nada mais são que representações das próprias angústias provenientes dos dramas da humanidade. Se Jorge de Lima resolveu na sua obra final debruçar-se mais sobre eles, uma hipótese é a de que a representação da consciência, da vontade pura, já estava formada em *Mira-Celi*. *Mira-Celi* seria assim um contraponto entre tudo o que é bom e belo e desejável para ser alçado pela vontade como potência contra aquilo que é colocado em ato. A biografia de qualquer homem teria, assim, uma *Mira-Celi* para ser a estrela que guia a embarcação de sua própria vida, e que é buscada pelo barão assinalado sem brasão, sem gume e fama de *Invenção de Orfeu*.

REFERÊNCIAS

AGOSTINHO, S. **Confissões**. Tradução J. Oliveira Santos, S.J e A. Ambrósio de Pina, S.J. São Paulo: Nova Cultural, 2004.

ALIGHIERI, D. **A Divina Comédia**. Tradução Vasco Graça Moura. São Paulo: Landmark, 2005.

ALIGHIERI, D. **Vida Nova**. Tradução Carlos E. de Soveral. Lisboa: Guimarães Editores, 1984.

ALIGHIERI, D. **Vida Nova**. Tradução Jorge Wanderley. Rio de Janeiro: Taurus-Timbre, 1988.

AQUINO, T. **Suma contra os gentios**. Tradução D. Odilão Moura O.S.B. Caxias do Sul: Livraria Sulina Editora, 1990.

ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

BAKHTIN, M. **Questões de Literatura e de Estética: A Teoria do Romance**. 7.ed. Tradução Augusto G. Júnior, Aurora F. Bernardini, Helena S. Nazário, Homero F. de Andrade, José P. Júnior. São Paulo: Hucitec Editora, 2014.

CARVALHO, O. **A Dialética Simbólica**. Estudos reunidos. São Paulo: É Realizações Editora, 2007.

CAVALCANTE, L. M. D. A “Anunciação” e o “Encontro” de Mira-Celi na Lírica Final de Jorge de Lima. Miguilim - Revista Eletrônica do Netlli. Crato, v.2. n.1, abr 2013. Disponível em <http://periodicos.urca.br/ojs/index.php/MigREN/article/viewFile/364/380> Acesso em: 15/04/2018.

CIRLOT, J. E. **Bronwyn**. Barcelona: Siruela, 2001.

CIRLOT, J. E. **Diccionario de símbolos**. 5.ed. Barcelona: Editorial Labor, 1982.

COSTA, M. A. O. **Entrevista Dona Tereza Jorge de Lima**. Youtube, 10 jul. 2013. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=adNkdRjdaO0&t=1664s> Acesso em 15/04/2018.

DUTRA, W. **A evolução de um poeta: ensaio sobre a poesia de Jorge de Lima**. Rio de Janeiro: Livraria Tupã, 1952.

ELIADE, M. **O Sagrado e o Profano: A essência das Religiões**. 2. ed. Tradução Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 2018.

ELIOT, T. S. **Ensaio de Doutrina Crítica**. Tradução Fernando de Mello Moser. Lisboa: Guimarães Editora, 1962.

FILHO, L. A. A. org. **Poetas do Modernismo: Antologia Crítica**. Brasília: Ministério da Educação e Cultura, 1972.

FRANKL, V. E. **Em Busca de Sentido**. 38. ed. Tradução Walter O. Schlupp e Carlos C. Aveline. Petrópolis: Editora Vozes, 2015.

GARDEIL, H. D. **Iniciação à Filosofia de São Tomás de Aquino: Psicologia, Metafísica**. Tradução Cristiane Negreiros Abbud Ayoub, Carlos Eduardo de Oliveira e Paulo Eduardo Arantes. São Paulo: Paulus, 2013.

GRAMMONT, M. **Petit Traité de Versification Française**. Paris: Armand Colin, 1965.

GUÉNON, R. **Symboles fondamentaux de la Science Sacrée**. Paris: Gallimard, 1962.

INAF Brasil 2011: Principais resultados. 2012. Disponível em:

<https://drive.google.com/file/d/0B5WoZxXFQTCRWE5UY2FiMzFhZEK/view> Acesso em: 11/04/2018.

LASSAY, L. C. **Le Bestiaire du Christ**: La mystérieuse emblématique de Jésus-Christ. Paris: Albin Michel, 2006.

LAVELLE, L. **L'erreur de Narcisse**. Paris: Éditions de La Table Ronde, 2003.

LIMA, J. **Anunciação e Encontro de Mira-Celi**. Rio de Janeiro: Record, 2006.

LIMA, J. **Invenção de Orfeu**. Rio de Janeiro: Record, 2005.

LIMA, J. **Invenção de Orfeu**. São Paulo: Ed. Jatobá, 2013.

LIMA, J. **O Anjo**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1998.

LIMA, J. **Poesia Completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.

LIMA, J. **Poemas Negros**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

LIMA, J. **Mira-Coeli**. Buenos Aires: La Sociedad Editora Latino-Americana, 1950.

MEDITAÇÕES Sobre os 22 Arcanos Maiores do Tarô. 3.ed. São Paulo: Edições Paulinas, 1993.

MONTEIRO, A. **O conhecimento do poético em Jorge de Lima**. Maceió: EdUFAL, 2003.

MORAES, V. **Poesia completa e prosa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar, 1974.

MENDES, M. **Recordações de Ismael Nery**. São Paulo: EdUSP, 1996.

MULLER, J. A. C. **Alquimia Moderna**. São Paulo: Editora Cupolo, 1967.

OLINTO, A. **O Caso Jorge de Lima**. 2007. Disponível em:

<http://www.academia.org.br/artigos/o-caso-jorge-de-lima> Acesso em: 11/04/2018.

PFEIFFER, J. **La poesia**. México, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1951.

PLATÃO. **O Banquete**. Tradução José Cavalcante de Souza. São Paulo: Editora 34, 2016.

RILKE, R. M. **Cartas a um jovem poeta**. Tradução Paulo Ronái. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1986.

SANTOS, M. F. **A Sabedoria das Leis Eternas**. São Paulo: É Realizações Editora, 2001.

SCHNEIDER, M. **El origen musical de los animales-símbolos em la mitología y la escultura antiguas**. 3. ed. Madrid: Siruela, 2010.

SCHONBERG, A. **Fundamentos da Composição Musical**. 3. ed. São Paulo: EdUSP. 2012.

SENARD, M. **Le zodiaque**. Paris: Éditions Traditionnelles, 1984.

STAIGER, E. **Conceitos fundamentais da poética**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

STEINER, G. **Linguagem e silêncio: Ensaio sobre a crise da palavra**. Tradução Gilda Stuart. E Felipe Rajabally. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.