

UMA TORRE DE GUERRA: ANÁLISE DA IMAGEM DA TORRE DE MARFIM EM DOIS SONETOS DE JORGE DE LIMA

A WAR TOWER: ANALYSIS OF THE IVORY TOWER'S IMAGE IN TWO SONNETS OF JORGE DE LIMA

Rafael Iatzaki RIGONI¹

RESUMO: A partir da análise da imagem da torre de marfim em dois sonetos do *Livro de Sonetos* (1949) de Jorge de Lima, apresenta-se uma reflexão sobre a posição do sujeito-lírico diante do mundo ao redor. Partindo de uma leitura atenta aos textos poéticos, consciente da diversidade e da multiplicidade de sentidos dos poemas e procurando dialogar com a fortuna crítica da obra de Jorge de Lima que credita ao autor uma poética de viés negativo, autocentrada e desinteressada de versar sobre sua própria realidade histórica e social, analisa-se a maneira como a imagem-conceito da torre de marfim é construída nos sonetos e conclui-se que a negatividade presente na poética do autor não está relacionada com uma recusa ao real ou à comunicação. Antes, tal negatividade deve ser entendida como resultado das tensões que estruturam o poema. Dentre as várias tensões presentes nos textos focamos em duas em particular: o conflito entre o elemento “automático” e o elemento “arquitetado”, como indica Fábio de Souza Andrade (2010), e a tensão resultado da tentativa de fundir diferentes concepções temporais, como a humana e a divina, indicada pela recepção do autor.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia Lírica. Literatura Brasileira. Jorge de Lima. Torre de Marfim. *Livro de Sonetos*.

ABSTRACT: Based on the analysis of the ivory tower image in two sonnets from *Livro de Sonetos* (1949) written by Jorge de Lima, this paper presents a reflection on the lyric-subject's position related to the surrounding world. Starting with a close reading of the poetic texts, aware of the diversity and multiplicity of meanings in the poems and also attempting to dialog with the literary critics who believes that the works of Jorge de Lima are self-centered, uninterested in writing about its own social and historical reality and based on a negative perspective, this paper analyzes how the concept-image of the ivory tower is built in the sonnets and concludes that the negativity present in the poems are not related with a denial of communication or of the reality itself. Rather than it, such negativity must be understood as an outcome of the tensions that support the poems. Among the many tensions in the texts the paper focuses on two specific ones: the conflict between the automatic element and the planned element, as pointed by Fábio de Souza Andrade (2010), and the tension resulted from the attempt to weld the physical time with the spiritual time as highlighted by the author's reception.

KEYWORDS: Lyric Poetry. Brazilian Literature. Jorge de Lima. Ivory Tower. *Livro de Sonetos*.

A presença e a importância da obra de Jorge de Lima para o cenário da poesia brasileira moderna e contemporânea são indiscutíveis e podem ser reconhecidas pelas constantes reedições da obra do autor – na última década deste século *Invenção de Orfeu* foi reeditada por duas

1. Doutorando em História e Teoria Literária pelo departamento de Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná (UFPR), Curitiba, Paraná, Brasil. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0703-1099>. Email: righoni@ufpr.br.

editoras diferentes, Cosac Naify em 2013 e Alfaguara em 2017, e a primeira tinha como projeto a reedição da obra completa do autor, o que não aconteceu porque a editora encerrou suas operações –, pela presença em listas de leituras obrigatórias para grandes vestibulares do país, pela constante presença e referência em obras poéticas e acadêmicas Brasil afora.

Contudo, sabemos que a obra de Lima pode se revelar difícil, complexa e por vezes até mesmo hermética para os leitores. Aos pesquisadores, por sua vez, a obra se apresenta particularmente difícil devido à sua amplitude, complexidade e variedade de facetas de exploração e construção do fenômeno poético. Ou ainda, a diversidade de estilos, o rigor com a linguagem em tensão com a filosofia transcendental, mística e cristã, a profusão de referências, entre outras características, apresentam uma miríade de possíveis caminhos e chaves de leitura. Por isso, perguntas como “de que forma iniciar a abordagem de uma obra desse calibre?”, ou, “como escolher um caminho que faça jus a obra sem a diminuir e restringir para servir ao discurso científico da crítica literária?” devem guiar os estudos críticos dessa obra.

Nossa escolha neste estudo foi a de iniciar a pesquisa e reflexão sobre a *ars poética* de Lima a partir de uma imagem que abrigasse em si a multiplicidade de aspectos e contradições presentes tanto na fortuna crítica quanto na própria obra literária; imagem que nos levasse a uma compreensão mais profunda dos textos, que ilustrasse um elemento capaz de elucidar uma área muito mais ampla que o contexto que se insere. Pode-se dizer que também procuramos adotar a sugestão de Leo Sptizer (1948) que convida os intérpretes do texto literário a uma viagem ao círculo hermenêutico, partindo de um aspecto da superficialidade do texto que é utilizado para “viajar” até o centro da obra, elucidando questões centrais a partir de aspectos marginais, ou “detalhes”, como nomeia o pensador.

Por isso, gostaríamos de propor uma análise de uma imagem presente no *Livro de Sonetos* (1949) como forma de resposta aos problemas e enigmas que a obra nos apresenta; procurando elucidar mecanismos de funcionamentos estéticos e textuais presente durante toda a obra do autor. A imagem em questão é a da “torre de marfim” e tem seu desenvolvimento de maneira ostensiva no seguinte soneto:

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

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

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

Olhei a torre de marfim exangue
e vi a torre transformar-se em brasa
e a brasa rubra transformar-se em sangue
(LIMA, 1950, p. 548).

O soneto estrutura-se nos moldes clássicos da arte em língua portuguesa, isto é, verificação em decassílabo, rimas em ABAB CDCD EFE GHG, tendo dois quartetos e dois tercetos, e também apresenta o desenvolvimento dos conceitos e ideias de forma clássica: no primeiro quarteto temos a apresentação de um cenário-conceito, no segundo quarteto um desenvolvimento/transformação das imagens-cenários apresentados anteriormente, já no primeiro terceto apresenta-se uma nova imagem-ideia que será mesclada, sintetizada e concluída no último quarteto.

A torre de marfim, invocada no início do texto, é o ponto de fuga para qual convergem todas as metáforas e as ideias do soneto, por isso, faz-se necessário compreender um pouco melhor a imagem. Segundo o historiador e professor Steven Shapin (2012), essa imagem tem suas origens nos textos clássicos gregos e sagrados do judaísmo/cristianismo: Salomão utiliza-a em seus cantares ao descrever sua amada (“Seu pescoço é como a torre de marfim”) e na *Odisseia*, Penélope utiliza o termo marfim para referir-se aos sonhos falaciosos que enganam os homens (livro XIX, verso 430). Shapin afirma também que o termo pertenceu a diferentes campos semânticos, primeiramente ao religioso, visto que Torre de Marfim é um dos epítetos da Virgem Maria. Depois, integrou-se ao campo artístico/estético com Charles Augustin Sainte-Beuve que o popularizou em 1837 no poema “Pensées d’août, à M. Villemain” que ao mencionar o poeta Vigny, assim escreve: “Et Vigny, plus secret, / Comme en sa tour d’ivoire, avant midi rentrait” (*apud* SHAPIN, 2012, p. 3). Por último, no discurso popular, senso comum, a partir da terceira década do século passado.

Ainda segundo o historiador, no discurso religioso o termo estava associado à pureza e à raridade do marfim, logo sua relação com a figura da Virgem Maria. Os leitores de Joyce talvez se lembrem que Dedalus, em *A Portrait of the Artist as a Young Man*, utiliza a imagem da torre de marfim logo no primeiro capítulo para indicar a diferença entre católicos e protestantes, uma vez que os últimos costumavam zombar dessa maneira de caracterizar Maria, ao mesmo tempo em que utiliza a imagem para indicar o despertar de seu desejo sexual por sua vizinha Eileen. Já nas artes a torre de marfim foi, e continua sendo, utilizada para referir-se à tentativa de produção de uma arte desligada de seu contexto histórico social. Foi por esta via que o discurso popular incorporou o termo como sinônimo de desligamento com a vida prática (cotidiana). Interessa-nos o uso do termo em sua relação com a arte porque esta nos parece a relação presente no poema. Segundo o historiador:

2. Em tradução literal: E Vigny, mais discreto / como se em sua torre de marfim, re-entrasse antes do meio dia.

At the end of the nineteenth century and the beginning of the twentieth, the Ivory Tower was invoked largely – though not exclusively – in saying things about artistic creations and the appropriate posture of the artist. Writers were summoning up the specific idea of artistic retreat and its value – and all the sensibilities attached to the closely linked notions of imagination and solitude, withdrawal, and disengagement. Sainte-Beuve criticized Vigny for withdrawing to his Ivory Tower, but that sort of retreat, and the intensified imaginative freedom obtainable there, were widely understood³ (SHAPIN, 2012, p. 5).

A Torre de Marfim, no contexto estético, foi motivo de polêmica e contradição porque foi entendida como esse lugar de isolamento e retiro no qual o artista se refugiava e fugia do mundo. A postura foi vista por duas diferentes perspectivas, de um lado aqueles que acreditavam na necessidade e na importância do isolamento do artista da sociedade mercantilista e tecnicista, de outro, aqueles que julgavam a atitude elitista e nociva à comunicação e ao valor da obra. O historiador da arte Erwin Panofsky, em um polêmico artigo intitulado “In the defence of the Ivory Tower” (1957), sintetiza os dois pontos de vistas, a favor e contra a visão do artista recluso na torre de marfim, e, como o título já nos indica, defende a liberdade dos artistas – na verdade de todos aqueles que escolheram exercitar as faculdades da imaginação artística e julgamento crítico, sejam eles artistas, críticos de arte, filósofos, matemáticos e/ou professores – de habitarem a torre. Para ser mais exato, Panofsky (1957) refuta o discurso de que aqueles que se encontram na torre de marfim, isto é, homens que não são práticos e produtivos para a sociedade em um sentido mais restrito, devam abandoná-la; antes, o crítico advoga a importância e o valor da torre como lugar de reclusão, mas também como lugar de vigia. Sinalizando a importância para Sainte-Beuve do texto de Milton, *Penseroso*, o crítico indica que o conceito também pode carregar a ideia de que a torre é o local onde os vigias se colocam para defender a vida dos homens comuns. Panofsky encerra seu artigo aproximando a visão da torre de marfim primeiramente citada nos Cantares de Salomão com outra torre também ali mencionada em símile à beleza e valor da amada: “O teu pescoço é como a torre de Davi, edificada para pendurar armas; mil escudos pendem dela, todos broquéis de poderosos” (PANOFSKY, 1957, p. 122).

Em síntese, a visão do poeta como o homem preso a sua torre, ensimesmado, fechado sobre si mesmo, recluso e indiferente à vida da turba está no centro da metáfora da Torre de Marfim. Além disso, esses conceitos também são comumente atributos paradigmáticos da lírica moderna e da fortuna crítica de Jorge de Lima⁴. Por isso faz-se necessário compreender a relevância da imagem-conceito da torre de marfim na poética do autor alagoano como síntese da

3. Em tradução literal: “Ao final do século XIX e começo no século XX, a Torre de Marfim foi largamente invocada - apesar de não exclusivamente - para se referir às criações artísticas e à postura apropriada do poeta. Escritores foram trazendo a ideia específica do retiro do artista e seu valor - e todas as sensibilidades atreladas às noções próximas de imaginação e solitude, retração e desengajamento. Sainte-Beuve criticou Vigny por se retirar em sua Torre de Marfim, mas esse tipo de retiro, e a liberdade imaginativa intensificada obtida lá, foram amplamente compreendidas”.

4. A quem interessar, em outro momento dediquei-me a essa questão de forma mais alongada no artigo “Geografias de Orfeu: considerações sobre o hermetismo e o lastro histórico em dois poemas de Jorge de Lima”.

visão crítica que imputa ao autor uma recusa ao real, recusa “ao mundo persignado”, como diz o poeta em *Invenção de Orfeu* (LIMA, 2012, p. 22).

Partimos, portanto, de uma imagem-conceito relevante para a obra de Jorge de Lima – que ganha intensidade ao ser versada em um soneto, pois acentua o caráter classicista e classicizante da forma poética – que passa a ser composta na frente dos leitores.

Nos dois primeiros versos a torre é descrita como “alada”, “esguia e triste sob o céu cinzento”; dois elementos que aparentemente apresentam uma descrição material da torre, alada e esguia, e um atributo mais conectado à sensibilidade do observador: a tristeza. Os dois próximos versos aprofundam a imagem disfórica inicial da torre, pois agora vemos o interior da torre e nele encontra-se somente gelo (“bruma congelada”), “sombas e lamentos”. Poderíamos dizer que o interior desta caracteriza uma natureza infernal, se considerarmos o inferno de Dante como o lugar das sombras e de lamentação⁵. Não há vida dentro da torre, há somente tristeza e frieza, um cenário muito próximo à estética simbolista, como notou Carpeaux (1950) ao afirmar que os poemas do *Livro de Sonetos* podem ser entendidos como “Neo-simbolistas” e não os textos de *Tempo e Eternidade* e *A Túnica Inconsútil* como afirmavam certos críticos (CARPEAUX, 1950, p. 12).

Sabe-se que foi justamente sob a égide do simbolismo que o conceito de *art pour l'art* ganhou destaque, o que somado à fortuna crítica e ao rigor da obra de Jorge de Lima pode levar os leitores a esperarem do soneto mais um exemplar de um poema hermético, ou ainda, texto regido pelo inconsciente em busca de expressar o inominável, o inefável. Contudo, nossa leitura do soneto, e de toda a obra, é contrária a tal percepção, pois acreditamos que o texto é essencialmente metalinguístico, mas em nenhum momento descolado da realidade, ou em busca do transcendental. Antes, o soneto nos apresenta um desenvolvimento e transformação da torre que são símbolos da própria poesia de Lima. Poesia que pode mostrar-se inicialmente distante, fria e vazia, mas que na realidade está em constante transformação, plena de tensões e intrinsecamente enraizada em sua terra, seu povo e sua história. Como leitores de poesia não devemos ignorar as impressões iniciais que o texto levanta, mas também não devemos aceitá-las como certas, é necessário que continuemos a leitura e testemos as impressões iniciais. Portanto, se a primeira estrofe pode parecer apresentar o texto sob a cifra da poesia interessada na beleza desligada do seu contexto e realidade histórica, a segunda estrofe pode ajudar a descartar tal concepção.

A segunda estrofe nos apresenta princípios importantes da poética de Jorge de Lima: primeiro, não se deve levar somente a feição das coisas, é necessário ir além do “aspecto”, segundo, as coisas não são estáticas, elas se transformam. No segundo quarteto testemunha-se a substituição da brancura do marfim pela brancura do esqueleto humano, que logo em seguida é desfeito em um instante. Não nos é dado aqui o motivo e a maneira pela qual a torre se transforma, somente assistimos sua transmutação. Por outro lado, os dois últimos versos do segundo

5. Talvez faça-se pertinente lembrar uma cena antológica do poema de Dante na qual o poeta Estácio ao encontrar Virgílio e procurar se aproximar, se desculpa e afirma: “*dimento nostra vanitate, / trattando l'ombre come cosa solda*”. Em outros termos, o Inferno é o local não das coisas firmes, mas das sombras.

quarteto nos fornecem uma advertência importante sobre a natureza mutável das coisas e da impossibilidade de concebê-las meramente por seu “aspecto”. Essa afirmação remete-me a outro poema de Lima, “O Grande Desastre Aéreo de Ontem”, no qual ele afirma que “Chove sangue sobre as nuvens de Deus/ E há poetas míopes que pensam que é o arrebol” (LIMA, 1950, p. 370). Acredito que a aproximação acontece justamente porque aqui os poetas consideraram somente o “aspecto” das coisas, a multiplicidade de cores, em especial a possível vermelhidão do céu, e não levaram em consideração outros elementos; fazendo-os tomar um desastre, uma chuva de sangue, por um mero pôr-do-sol. Talvez possamos afirmar que tal miopia é o que leva críticos e leitores a negligenciar a constante procura do real, diálogo com o mundo ao seu redor e desejo de comunicar-se de maneira mais profunda presente em cada verso do poeta alagoano.

Destaca-se aqui o fato de que é possível dividir o soneto em duas partes: uma parte refere-se à figura da torre de marfim, sua descrição e suas transformações e a outra parte, que se inicia no sétimo verso e se estende até o décimo primeiro verso, onde lemos um comentário sobre a objeção de se julgar as coisas por suas aparências, sobre a mutabilidade dos elementos e sobre a possibilidade do miraculoso, ou fantástico, ou mesmo do esplêndido, gerar algo vil.

A geração do hediondo no seio da pureza é algo recorrente na lírica do poeta. Pertencem a esse motivo versos antológicos como “Que culpa temos nós dessa planta de infância / de sua sedução, seu viço e constância?” (LIMA, 2013, p. 43), e “Que turva tentação nas aves puras / consegue transformá-las em rapinas?” (LIMA, 2013, p. 191) encontradas em *Invenção de Orfeu*, e pode ter sua origem traçada à filosofia e mitologia cristã. A imagem e reflexão da corrupção do homem no Jardim do Éden, a queda da humanidade no pecado, e suas consequências são constantes e centrais para o pensamento artístico-filosófico de Jorge de Lima. No soneto em questão, podemos afirmar que a geração de “vermes” pelas asas brancas dos peixes pode relacionar-se à própria capacidade da torre de marfim gerar elementos impuros.

A última estrofe volta a descrever a visão do sujeito enunciatador da voz poética ao ver a torre que é transformada mais uma vez. A construção é mais uma vez caracterizada por sua alvura, entendemos aqui o “exangue” presente no verso como uma referência à palidez, à falta de cor da torre, e em seguida é nos apresentada sua transformação em brasa, décimo terceiro verso, e por último, transformada em sangue. Repara-se que do início do soneto ao término do texto presenciamos a transformação completa da torre em seu contrário, isto é, aquilo que se iniciou como uma construção ebúrnea, material sólido, tangível, gélido, povoado de brumas, lamentações e sombras termina como matéria biológica, fluido corporal, líquido, quente e fonte da vida. Estamos, portanto, diante de um soneto cuja imagem que age como força-motriz, significação chave, é a transformação do lugar de isolamento e reclusão – o esteticismo vazio e hermético, fechado em si próprio da torre de marfim do artista – em matéria provedora e mantenedora da vida.

Vemos aqui que o sujeito da enunciação poética não se encontra dentro da torre, mas sim a observa de fora, o que corrobora nossa concepção de leitura de que o sujeito-lírico presente no texto não se apresenta como recluso, isolado na torre. Ainda, há quem reconheça a presença da

tradição cristã apresentada mais uma vez nesta estrofe. Se antes o vento que “revive o que era inerte” poderia ser entendido como uma possível referência ao profeta Ezequiel e sua visão de um vale de ossos secos que foram transformados em homens novamente a partir das palavras do profeta, a construção “olhei” e “vi” é típica do gênero “visões”, constantemente presente no velho e no novo testamento. O diálogo com a tradição cristã não é raro nem mesmo velado em Jorge de Lima, antes é pedra principal da edificação de sua poesia. Dentre a diversidade de desdobramentos que o discurso religioso presente no texto poético pode causar, destaquemos que tanto em Ezequiel quanto nas outras “visões” de profetas e/ou apóstolos, o propósito da visão é levar a coletividade, o povo escolhido que se encontra perdido, a reconectar-se com a divindade; aqui, portanto, poderíamos afirmar que o texto se aproveita do discurso religioso para apresentar-se como discurso capaz de salvar, de resgatar algo que está perdido. Levando-nos, assim, a indagar a função e o objetivo do texto. Em outras palavras, com tal visão, o que pretendia ensinar o poeta-profeta?

Para responder esta e aprofundar uma série de reflexões e considerações sobre o texto, deixemo-lo em suspenso por instantes para voltar nossa atenção para outro texto do mesmo livro, que se encontra apenas dois poemas a frente do soneto em discussão, capaz de nos ajudar por se tratar de uma continuação do mesmo texto. Assim vai o soneto:

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

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

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

e a gagueira ser tanta, tanto o fel
que a grande torre de marfim preciosa
era a torre danada de Babel

(LIMA, 1950, p. 551).

O advérbio que abre o soneto mais o artigo definido precedendo “sangue” coloca o leitor em um mundo poético que está em flagrante movimentação; não nos é dado a possibilidade de testemunhar o início do desenvolvimento lógico discursivo do texto, antes, somos apresentados a uma testemunha (“vi”) que encadeia temporalmente ações ocultas aos leitores. Tendo em vista que o soneto se encerra mencionando a “torre de marfim” e o primeiro soneto analisado tratava

da torre, acreditamos que esse soneto possa ser lido como uma continuação do primeiro texto. Há, ainda, o fato de que no livro a única outra menção a uma torre se dá em outro campo semântico e refere-se a outra edificação (Havia um rio aqui, de água violenta, / e acolá uma torre com andorinhas, / e o não terrível dentro do missal) (LIMA, 1950, p. 600) e também o fato de ambos os textos parecem ter como *leitmotiv* a transformação da torre.

Sendo assim, pode-se entender que a torre de marfim que termina por transformar-se em sangue no primeiro soneto, começa essa nova peça poética em transformação: o sangue coagula-se em “letras / espalhadas nos muros e nas pedras”. No reino poético de Jorge de Lima, médico de formação, o sangue age naturalmente, pois a coagulação é um processo biológico natural. Contudo, o sangue coagula-se em letras, não em coágulo sanguíneo. As letras são os germens das palavras, mas ainda não estão prontas, faz-se necessário que elas cresçam e amadureçam, tal como as palavras “em estado de dicionário” do poeta itabirano ainda não são o poema⁶, isto é, é preciso tirá-las do estado de dicionário e colocá-las em circulação e convívio com outras palavras para que elas se tornem poemas.

Nota-se que existe uma metamorfose do sangue em letras, para depois ser fecundado pelos céus, que logo em seguida as esquece. A fecundação das letras pelos céus parece-nos uma referência ao elemento transcendental da criação poética, como se houvesse a necessidade de um elemento sobre-humano, um *daemon* ou espírito, que precisasse tocar a obra humana para enchê-la de vida. No primeiro soneto analisado, há menção ao vento que “revive o que era inerte”, o que parece aproximar ambas as imagens porque o que temos é a ação de um elemento externo, o vento ou o céu, que traz vida e transformação. O caráter inspiracional do poema contrasta com a própria utilização da forma fixa e breve do soneto pode ser vista como um desdobramento da “tensão entre o automático, sugerido pela multiplicação de imagens insólitas, e o arquitetado” que atravessaria o livro todo segundo o pesquisador e professor Fábio de Souza Andrade (ANDRADE, 2010, p. 128).

Vale ainda notar que por mais obscuro, prolixo e difícil que os sonetos⁷ se apresentem, há quem tenha visto no livro um caráter tão arquitetado que lhe considerou como exemplo de *cerebralismo* na poesia de Lima (CUNHA, 2004, p. 99). Em síntese, o céu fecunda aquilo que a biologia, ou o homem, sangrou, indicando-nos a tensão entre a lírica oriunda da inspiração, seja divina ou demoníaca, e o trabalho do homem.

Após fecundar as letras o céu as esquece e temos mais uma vez o advérbio “depois” indicando mais um passo no processo de metamorfose da torre de marfim. Processo engendrado pelo homem agora, pois apressado ele as lê e as transforma em uma série de elementos: “signos e arabescos”, “palavras”, “urros”, “apelos”, “estranhas oceânicas e sonetos” e em “hálitos”. Os itens

6. “A Procura da Poesia” no livro *A Rosa do Povo* (1950).

7. Imagem que foi reforçada pela história da gênese do livro que segundo Andrade – mencionando o que afirmava o próprio cunhado do poeta, Povina Cavalcanti, e seu médico e amigo, J. Fernando Carneiro – teria sido composto de um jato só, enquanto Jorge de Lima se recuperava de uma estafa, internado em clínica de repouso carioca (ANDRADE, 2010, p. 128).

“signos e arabescos”, “palavras” e “sonetos” pertencem todas ao campo semântico estético-literário, enquanto que “urros” e “apelos” parecem estar relacionados às dores e necessidades do homem. Destaca-se, por não parecer encaixar-se em ambos os grupos a transformação das letras em “estranhas oceanias” e “hálitos”. A primeira locução pode ser compreendida se levarmos em consideração que o termo “oceanias” parece funcionar como uma metonímia para “ilhas”, o que por sua vez é uma imagem constante na lírica do poeta.

No *Livro de Sonetos* encontramos diversas referências a ilhas e a ambientes marítimos, o que em muitos casos podem representar o próprio poema, ou o local de encontro com a musa, como é o caso do soneto “Como sombra invasora e transbordada”. É em um estudo sobre esse soneto que o pesquisador Fábio de Souza Andrade afirma alguns elementos que nos interessam: primeiro, ele aponta para a inspiração, a visita da Musa, como elemento aquém de uma “decisão racional, a partir de mero cálculo de meios e fins. Não se pode convocar a musa como quem aciona um interruptor e acende as luzes” (ANDRADE, 2010, p. 135), em outros termos, é necessário que haja um elemento transcendental na composição do poema. Ainda, o estudioso indica o ambiente marítimo como o reino análogo ao reino poético, em seus termos:

Como o poeta, também o leitor de poesia precisa descer uma escada submarina, se despedir da familiaridade dos significados conhecidos para aprender a respirar sob a água densa dos sentidos metafóricos entrelaçados, obscuros, mas genuínos. A recompensa é a descoberta de uma nova dimensão da linguagem: menos utilitária, menos corriqueira, hermética, difícil mesmo, mas preciosa em sua recusa da simplicidade óbvia e desgastada (ANDRADE, 2010, p. 139).

A compreensão da locução “estranhas oceanias” como uma referência metapoética ao próprio poema também se concretiza ainda mais se (a) pensarmos que os elementos enumerados no texto também apresentam um caráter metapoético (“signos”, “arabescos”, “palavras”, “sonetos” e até mesmo “urros” e “apelos” de certa forma podem ser entendidos como referências à própria poesia) e também se (b) analisarmos como as ilhas aparecem na lírica final de Jorge de Lima como uma constante metáfora do poema. Para tal constatação basta lembrarmos que em *Invenção de Orfeu* o primeiro canto se chama “Fundação da Ilha” e no primeiro poema temos:

O barão assinalado
sem brasão, sem gume e fama
cumprе apenas o seu fado:
amar, louvar sua dama
dia e noite navegar
que é de aquém e de além-mar
a ilha que busca e amor que ama
(LIMA, 2012, p. 17).

Ou ainda, como afirma o segundo poema do primeiro canto:

A ilha ninguém achou
Porque todos a sabíamos.
Mesmo nos olhos havia
uma clara geografia
(LIMA, 2012, p. 18).

Dito isso, acreditamos que o caráter metapoético dessas composições já tenha ficado evidente, pois a torre de marfim como o lugar que o poeta habita e escreve se transformou no próprio poema do poeta. Poema esse que também é “hálito” saindo de bocas que mentem e enganam (“bocas cavilosas”), hálitos que são interrompidos por “sílabas amargas” que por sua vez são consequência do “prato das desgraças”. Ora, o poema não pode ser dito como algo fluído e “inconsútil” como talvez gostaria o poeta da torre de marfim, mas é entrecortado a todo tempo pelo amargor da experiência da vida daquele que o escreve. O que por sua vez vai de encontro a toda estética esvaziada da vida terrena, ou ainda, desinteressada e desengajada da vida ao seu redor.

Antonio Carlos Secchin em um artigo sobre o “tríptico cristão” da poesia de Jorge de Lima, isto é, *Tempo e eternidade* (1935), *A túnica inconsútil* (1938) e *Anunciação e encontro de Mira-Celi* (1950), afirma que é possível encontrar uma tentativa de “abstrair a História” na poética de Lima. Segundo o crítico

Se o tempo humano é ‘sujo’, marcado pela injustiça, esmera-se o poeta em abstrair a História, recorrendo a espaços edênicos onde ela ainda não existia, ou a espaços apocalípticos, onde ela não mais existirá. Nesse sentido, os míticos ‘princípio antes do princípio’ e ‘fim depois do fim’ se enlaçam, pois obedecem à mesma estratégia de suprimir, no homem, o que ele contenha de acidentalmente humano, para valorizar o que nele preexistiu ou persiste essencialmente divino. A ilusória sintonia com seu presente histórico é apenas uma pseudoconcordância de que o poeta se vale para desqualificá-lo, sob a acusação de que a contemporaneidade gera indesejáveis ou incontroláveis mudanças (SECCHIN, 2018, p. 186).

Essa abstração da história, ou uma tentativa de suprimi-la, correspondente e concomitante com a visão de exílio e autoexclusão do poeta, a “torre de marfim”, já é apresentada desde o início do texto crítico, uma vez que o título é “Jorge de Lima: a clausura do divino”. A visão da poesia enclausurada, seja no divino, seja na torre de marfim, parece ser explicitamente refutada diversas vezes durante a obra de Jorge de Lima, mas, na mesma medida, é constantemente reforçada pela crítica.

Soma-se a isso o fato de que tal concepção de *ars poética* parece contradizer um princípio religioso que para Murilo Mendes era central para a teologia paulina e para o poeta alagoano: “o elemento terrestre precede o celeste no simples plano da criação natural” (MENDES, 2013, p. 518). A precedência do elemento terrestre sobre o celeste, acredito, está relacionada ao fato de que o Messias, na fé cristã, teve que se fazer carne e habitar o planeta para poder salvar a humanidade; isto é, o aspecto material, humano, terrestre, portanto histórico, da personificação do criador é central para a salvação da “alma”. Não há espiritualidade cristã sem antes haver a

materialização do divino, tanto no plano salvacional do Messias, quanto na própria ética cristã, uma vez que se faz necessário reconhecer e admitir o salvador *hoje*, no tempo presente e para os homens presentes.

Ora, transferindo tais princípios para a estética limiana podemos afirmar que existe uma aspiração pelo transcendental na obra do autor de *Invenção de Orfeu*, mas que não implica em uma abstração da história. Ou ainda, se existe uma negatividade e recusa no discurso poético de Lima ele não está relacionado com uma tentativa de superar a história, talvez pudéssemos entendê-los como tentativa de superação de um tipo de discurso poético em prol de uma linguagem capaz de fundar o tempo divino, o tempo da salvação, com o tempo humano, o tempo da perdição, da queda.

Mais uma vez, citemos Murilo Mendes e sua concepção sobre tal tensão na obra de 1952, mas que acredito ser pertinente para o livro em questão:

Em *Invenção de Orfeu*, Jorge de Lima realizou o prodígio de fundir os tempos. O poeta possui a consciência viva de estar situado no tempo, mas sente a necessidade de transcendê-lo. Não julgo entretanto que se trata de uma evasão da realidade: trata-se antes de uma penetração nos dois mundos, o do tempo físico e do tempo espiritual (MENDES, 2013, p. 527).

O que gostaria de indicar com tais considerações é que o caráter comprometido com o tempo que se insere, e por extensão as pessoas e os problemas, é condição *sine qua non* da obra, portanto também da análise literária, do poeta alagoano.

O comprometimento com a “penetração nos dois mundos”, no soneto analisado, está versado na descrição do “hálito” entrecortado pelas “sílabas amargas” que foram “engolidas no prato das desgraças”; é a miséria e o sofrimento, “o prato das desgraças” que leva o soneto a ser constantemente interrompido pela amargura da vida. A possível obscuridade e dificuldade da lírica, portanto, pode ser entendida como uma resposta, o que por sua vez implica em um diálogo, à sociedade na qual se encontra.

A amargura, ou o “fel”, é tão extrema que faz do homem um gago e transforma a torre de marfim em uma torre de babel, como podemos ver no último terceto do soneto. Passa-se, desta forma, de uma torre a outra por um caminho de transformações que não só veementemente afirmam o caráter mutável da poesia e da vida, como também indicam a possibilidade da pureza e do miraculoso – os peixes que criam asas brancas – gerarem produtos vis, condição do tempo físico, mundano e humano presente no poema. Ainda, a torre de marfim termina por transformar-se na mítica torre de Babel, que como se sabe foi condenada, por isso o “danada”, por *Yahweh* a não ser terminada e a trazer a separação e a confusão na humanidade. Mais uma vez, é interessante notar que tal concepção também aparece no livro seguinte ao *Livro de Sonetos* e em alguns momentos temos imagens muito semelhantes a essas, como podemos ver na seguinte estrofe:

E todavia a trave na garganta
e a grossa mão medrosa sem poder
interpretar sequer o que repete,
o que soletra, o que ruma há séculos,
nós, gogos de Babel, babamos versos.
Ai esse bibe de chocalhos surdos
(LIMA, 2013, p. 328).

O mito bíblico da torre de Babel funde-se ao discurso estético para revelar mais do que o poema como o local de isolamento e reclusão, mostra-nos o poema como o espaço de desencontro, espaço de confusão e embate entre diferentes línguas/linguagens e, mais importante, o embate entre sujeitos. Os indivíduos em conflito podem até mesmo procurar o mesmo objetivo, como no mito bíblico, mas mesmo assim não conseguem chegar a um acordo, uma resolução.

Acredito que é possível afirmar que aqui a poesia apresenta-se como antedialética – se compreendermos “dialética” como entendia Hegel –, pois a ideia de uma síntese conciliadora da tese e da antítese é alienígena ao poema: o resultado final das transformações não é uma harmonização dos conflitos. Antes, vê-se o contrário, a constatação de que no poema, e na própria subjetividade humana como elucidaremos a frente, o dissenso é o elemento de base da experiência poética, e da experiência humana. Em um poema de *Invenção de Orfeu* o poeta elucida a questão do dissenso na formação da subjetividade humana de maneira clara e contundente:

Vós não viveis sozinhos
os outros vos invadem
felizes convivências
agregações incômodas
enfim ambientalismos,
e tudo subsistências
e mais comunidades;

e tantas ventanias
acotovelamentos,
desgastes de antemão,
acréscimos depois,
depois substituições,
a massa vos tragando,
as coisas vos bisando
(LIMA, 2013, p. 153).

A torre de marfim, em contraposição à torre de Babel, pode ser entendida com o lugar onde não existem invasões e “agregações incômodas”, ou ainda, não há comunidade; talvez não haja nada além da arte em sua pureza, beleza e alvura em estado máximo, o que, como afirma o primeiro soneto analisado, “podem gerar vermes”. A clausura do verbo – do poema, da leitura e da análise – em seu estado de isolamento na torre de marfim, tal como o poeta nessa condição,

gera esterilidade ou abominações. Por isso, o poema se encerra com a imagem de uma torre que, contrária a de marfim, é uma torre de convívio e trabalho de muitos homens e mulheres diferentes; é uma torre habitável pela coletividade, criada para atingir a grandiosidade dos céus pelo esforço de muitas mãos.

Por último, gostaríamos de encerrar esse estudo mencionando mais uma torre que encontramos na lírica final de Jorge de Lima e que se apresenta como síntese dessas tensões que procuramos demonstrar estarem presentes em ambos os sonetos analisados. A torre, agora, não é de marfim, nem mesmo a torre de Babel, antes são os próprios mandacarus, elemento inegável da conexão e da presença do nordeste brasileiro na obra de Lima, que por meio de uma “técnica” são transformados em torres. Torres que não abrigam quem procura mansidão ou “um poema”, mas antes se revelam cheias de vida, ainda que oculta. Assim termina o poema:

Mandacarus, mandacarus,
que técnica vos fez tão torres
nesse verde marfim de caule
que não dá lenho para quem
deseje um poema, um navio
manso, mas encarnais ossuários
com tutanos de seiva oculta
manancialmente para bois
(LIMA, 2013, p. 40-41).

A descrição do mandacaru como reatualização da imagem da torre de marfim, e aqui, portanto, como o próprio poema, – “torres / nesse verde marfim” – concentra a tensão do isolamento da arte que se procura fora da história, ensimesmada em sua própria existência, e não provém abrigo, consolo, mas “encarna”, isto é, dá a forma material a, “ossuários” que são capazes de prover material de sustento e alimentação para os animais. Em outros termos, o espaço do poema parece estar sendo apresentado como esse lugar de tensões irresolutas que não concede o que dele desejam, mas fornece o que a vida precisa para continuar. Não é torre de marfim na qual se possa fugir da História e se abrigar na clausura, é lugar onde se luta pela vida, torre de guerra, imagem viva dos embates, conflitos e confusões da existência humana no tempo, buscando encontrar o divino refletido e encarnado na face de outros homens.

Referências

- ANDRADE, Fábio de Souza. *A Musa Quebradiça*. In: *Leitura de Poesia*. Org. Alfredo Bosi. São Paulo: Editora Ática, 2010.
- CARPEUX, Otto Maria. Introdução. In: *Obra Poética*. Org. Otto Maria Carpeaux, Rio de Janeiro: Editora Getulio Costa, 1950.
- CUNHA, Fausto. O Livro de Sonetos de Jorge de Lima. In: *Poesia Completa. Volume I*. Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 2004.

- LIMA, Jorge de. *Obra Poética*. Org. Otto Maria Carpeaux. Rio de Janeiro: Editora Getulio Costa, 1950.
- LIMA, Jorge de. *Poesia Completa. Volume I*. Org. Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2004.
- LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu*. Pós-fácio: Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- MENDES, Murilo. Invenção de Orfeu. In: *Invenção de Orfeu*. Pós-fácio: Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- PANOFSKY, Erwin. In defense of the Ivory Tower. In: *The centennial review of Arts and Science*. Vol. 1, No. 2, Spring 1957.
- RIGONI, Rafael Iatzaki. Geografias de Orfeu: considerações sobre o hermetismo e o lastro histórico em dois poemas de Jorge de Lima. *FronteiraZ. Revista Do Programa De Estudos Pós-Graduados Em Literatura E Crítica Literária*, (26), 193–206. Recuperado de <https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/53326>
- SECCHIN, Antonio Carlos. *Percursos da Poesia Brasileira: do Século XVIII ao XXI*. Belo Horizonte: Autêntica Editora– Editora UFMG, 2018.
- SHAPIN, Steven. The Ivory Tower: the history of a figure of speech and its cultural uses. In: *The British Journal for the History of Science* 45 (1), 1–27, March 2012.
- SPITZER, Leo. *Linguistics and Literary History: essays in Stylistics*. New Jersey: Princeton University Press, 1948.