

**A ETERNA CHAMA E A MELODIA INFINITA:  
LEITURA DE UM SONETO DE JORGE DE LIMA****THE ETERNAL FLAME AND THE INFINITE MELODY:  
READING OF A SONNET BY JORGE DE LIMA**

Fabício Carlos CLEMENTE<sup>1</sup>  
Luana Uchôa TORRES<sup>2</sup>

**RESUMO:** Este artigo discute as interconexões entre poesia e música em um poema de Jorge de Lima – o soneto “Essa pavana é para uma defunta”, publicado no *Livro de Sonetos* (1949). A relação entre poesia e música é flagrante em sua poesia, não somente pela sonoridade marcante de seus poemas, inclusive naqueles que se destacam pelo caráter imagético, mas também pela concepção mais ampla de sua escrita. O soneto em questão, à medida em que realiza de forma virtuosa o célebre modelo clássico também os transgredir a partir de procedimentos que podem ser deduzidos de um diálogo com concepções musicais afins ao universo mítico, místico e sugestivo presente em procedimentos como a “melodia infinita” de Richard Wagner. Essa busca formal, que acompanha a busca pela figura da amada morta, a infanta defunta como encarnação da poesia a ser ressuscitada pelo desejo transgressor do poeta, é profundamente musical no sentido mais amplo do termo e revela uma visão artística vasta, progressiva e circular no poeta em questão, a qual dialoga ainda com as concepções de verso melódico e verso harmônico de Mário de Andrade. No soneto da “infanta defunta” o clássico e o moderno juntam-se eroticamente.

**PALAVRAS-CHAVE:** Poesia. Música. Modernismo brasileiro. Jorge de Lima.

**ABSTRACT:** This article discusses the interconnections between poetry and music in a poem by Jorge de Lima - the sonnet “Essa pavana é para uma defunta”, published in *Livro de sonetos* (1949). The relationship between poetry and music is flagrant in his poetry, not only because of the remarkable sonority of his poems, including those that stand out for their imagetic character, but also because of the broader conception of his writing. The sonnet in question, while performing in a virtuous way the celebrated classical model, also transgresses them through procedures deduced from a dialogue with musical conceptions related to the mythical, mystical, and suggestive universe present in procedures such as Richard Wagner’s “infinite melody”. This formal seeking, which accompanies the seeking for the figure of the dead beloved, the defunct infanta as the embodiment of poetry to be resurrected by the poet’s transgressive desire, is profoundly musical in the broadest sense of the term and reveals a vast, progressive, and circular artistic vision in the poet in question, which also dialogues with Mário de Andrade’s conceptions of melodic verse and harmonic verse. In the sonnet of the “defunct infanta” the classical and the modern come together erotically.

**KEYWORDS:** Poetry. Music. Brazilian Modernism. Jorge de Lima.

---

1. Doutor. Universidade Federal de Goiás. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3161-6604>. E-mail: [fabriocioclemente01@gmail.com](mailto:fabriocioclemente01@gmail.com).

2. Doutora. Instituto Federal de Goiás - Câmpus Goiânia. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6368-2668>. E-mail: [luana\\_soprano@hotmail.com](mailto:luana_soprano@hotmail.com).

A vertente mística, tão perceptível na obra de Jorge de Lima, transita em seus versos num constante diálogo com a música. A ânsia sagrada e mítica, o desejo pelo Verbo Encarnado e inaugural, pela Palavra, aspirada pelo poeta católico, de imagens oníricas e surreais, certamente tem parte com essa relação. Embora, num primeiro momento, isso se perceba mais pela influência no poeta do espírito de época modernista no Brasil, fazendo-o imprimir também em seus poemas um pensamento musical.

Tal qual o *Leitmotiv*, o motivo condutor de toda sua atividade literária, que é a busca pela face da poesia – a Bela Adormecida, princesa defunta a aguardar o beijo do poeta para ressuscitar, a personagem Mira-Celi –, a música acompanha sempre o autor nos processos de rememoração e de procura da experiência poética como modo de reconstituir a imagem para sempre perdida do cosmos.

Assim, nas *Memórias*, publicadas no volume 1 da *Obra Completa* (1958) do poeta, Jorge de Lima relata o caráter sensorial da sua relação com a música, implicada fortemente no caráter evocativo<sup>3</sup> de sua escrita. Mesmo que dê à música um papel secundário em sua produção, o escritor deixa que se denuncie uma grande abertura de sua produção aos efeitos e à penetração melófila em seu texto. Nesse sentido, remonta a importância das cantigas de cego que ouvia nas feiras em sua infância, também fala dos “cocos”, na música nordestina e dos sons e imagens envolvidos numa relação linguística e existencial bastante íntima entre palavra e som. Por fim, o poeta, mesmo colocando a música em segundo plano, ressalta que

Do mesmo modo que essa espécie de música me dá sensações nítidas de dois, três, quatro, cinco anos de idade, tenho como que uma aproximação do futuro quando ouço certos gêneros eruditos, agora. Já aí, não tenho visões, alucinações visuais, cinema, não vejo nada. Fico abstraído no espaço, me sentindo não sei como feliz, mas a felicidade não posso explicar. Ouvindo por exemplo a Missa de Bach em si menor, ouvindo de outros autores religiosos certos oratórios, certas cantatas de igreja, sinto-me como elevado, sobranceiro, fico mais religioso, mais ingenuamente súpero, mais perto da poesia (LIMA, 1958, p. 110).

Podemos perceber o quanto, para o poeta, a música está atrelada tanto a um processo de rememoração e evocação imaginativa, a seu misticismo próprio, quanto à peculiaridade imagética de sua obra, profusa em figuras insólitas (“alucinações visuais”, “cinema”).

Quando em 1922 Mário de Andrade publicou o “Prefácio Interessantíssimo”, em *Pau-liceia desvairada*, apontou ali conexões entre poesia e música na construção de poemas, com a proposta de categorização dos versos em melódicos, harmônicos e polifônicos. De acordo com Mário, o verso melódico seria mais linear, assentado na sintaxe, no ordenamento lógico e conceitual das frases; já o verso harmônico, estaria voltado para a simultaneidade na organização de frases ou palavras-sugestões capazes de ecoarem uma na outra, expressando a multiplicidade

---

3. No texto de Alfredo Bosi, citado mais à frente, o crítico acentua a importância da evocação na produção poética de Jorge de Lima.

do mundo moderno; o verso polifônico, seria, por fim, um modo de agregar as duas propostas numa arregimentação de vozes, versos e formas de representação simultâneos.

As teorias de Mário, mais que elocubrações formais assentados numa tendência histórica própria das transformações da escrita no Século XX, reverbera na obra de autores alinhados às conquistas do poeta de *Pauliceia desvairada* no campo do pensamento estético, tais como o próprio Jorge de Lima, conforme podemos depreender de uma de suas entrevistas:

Havia então o sentimento generalizado da necessidade de uma renovação. Nós mesmos, que éramos considerados por uns simbolistas e parnasianos por outros, como Manuel Bandeira. Mário de Andrade e eu, pensávamos assim, aspirávamos por uma revisão do conceito de arte então dominante (LIMA, 1958, p. 82).

As ideias de Mário de Andrade aparecem ainda mais explicitadas em *A escrava que não é Isaura* (2010), revelando, assim, e demonstrando a necessidade de uma atualização poética no Brasil amparada pela linguagem musical, propondo uma conexão com a música para além das concepções tradicionais parnasianas e simbolistas de sonoridade, versificação e repetições, a observar de modo muito mais rigoroso a estrutura do poema e as relações entre realidade e expressão. Muitos poetas contemporâneos a essas ideias, tais como Manuel Bandeira, Murilo Mendes, Cecília Meireles e Guilherme de Almeida se encaminharam, pois, para uma relação mais íntima e profícua com a música na escrita poética. Cada um de acordo com sua maneira e segundo as exigências de seu canto.

Com Jorge de Lima, não foi, portanto, diferente. Talvez pelo espírito da época, que motivava as correspondências entre as artes e a busca expressiva da poesia a partir de uma intensificação e aproximação específica entre o trabalho linguístico do texto e a música. Semelhante analogia está presente em representantes fundamentais da poesia moderna e assinala a estética nela vigente, cujas bases apontam para Baudelaire e vão até Valéry e outros autores afins. Entretanto, se Jorge de Lima, como vimos, parece não apresentar, num plano teórico imediato a conexão com a música, podemos verificá-la na influência do espírito da época e na observação atenta da composição de seus versos. Alfredo Bosi, ao comentar sobre o autor, ressalta, nesse sentido, que “Jorge de Lima é um dos poetas mais musicais de toda a literatura em língua portuguesa” (BOSI, 2016, p. 204).

Percorrendo a trajetória do autor alagoano, Bosi faz questão de salientar a riqueza musical da construção de sentido presente na obra limiana:

Entre o conceito e a forma poética, quantas mediações de imagem e de som! Mediações que são parte da força da imaginação e da música difusa nesse extraordinário poeta lírico. De todo modo, há convergência no trabalho de significação que envolve a intencionalidade dos motivos e temas (BOSI, 2016, p. 191).

Certamente essa troca fecunda, essa espécie de consubstanciação entre música e palavra, entre som e sentido, com todas as implicações e a problemática que daí advém, fazem-se perceber de modo especial na peculiar lírica amorosa presente no *Livro de sonetos*, publicado em 1949<sup>4</sup>. Entre Eros e Tântatos, a busca da amada morta, do objeto de desejo, da musa defunta e rediviva pelo calor do desejo, revela-se na carne sonora com a qual a poesia volta-se para si mesma e para as irradiações musicais de sua materialidade.

O *Livro de sonetos* de Jorge de Lima é um lugar de encontro entre passado e presente na obra do autor. Nessa produção, encontram-se de modo significativo as principais vertentes, estilos, preocupações formais, temas e obsessões que atravessam sua escrita anterior. Como ponto intermediário para *Invenção de Orfeu* (1952), e como modo de “juntar as duas pontas da vida” à maneira de um Dom Casmurro, estão presentes em *Livro de sonetos* a relação, agora transformada, para com a forma fixa de *XIV Alexandrinos* (1914), a peregrinação expressiva do poeta em sentido modernista, com as peculiares nuances memorialistas que lhe são próprias em *Poemas* (1927) e *Novos Poemas* (1929), assim como a virada mística-surreal, católica e onírica de *Tempo e Eternidade* (1935) – escrito em parceria com Murilo Mendes – e *A Túnica Inconsútil* (1938), mais a intensificação de tais caracteres em *Anunciação e encontro de Mira-Celi* (1943).

Música e memória fundem-se, pois, ao toque das vivências reunidas na nova experiência do soneto (não mais a artificialidade da mera execução com maior ou menor grau de virtuosismo de *XIV Alexandrinos*) como espaço de guardar e juntar o vivido e experimentado. Nesse momento da poesia de Jorge de Lima, já havia, portanto, sido operada a mudança observada pela “Nota editorial” de Afrânio Coutinho, organizador do primeiro volume de sua *Obra Completa*:

A preocupação da forma absorve o poeta. Muda o vocabulário. A linguagem torna-se mágica, encantatória, sublimando os riquíssimos valores musicais, e ampliando a imagística à custa de símbolos religiosos e bíblicos. Mesclam-se o universo das coisas visíveis e o das coisas invisíveis (COUTINHO, 1958 *apud* LIMA, 1958, p. 11).

A linguagem exacerba, nesse sentido, seu valor evocativo, o qual se mostra como uma das principais funções da prosódia limiana, como pode-se depreender das ideias de Alfredo Bosi no ensaio “Jorge de Lima, poeta em movimento (Do ‘menino impossível’ ao *Livro de sonetos*)”, publicado em 2016. Tal é o sentido primeiro e fundamental de “mágico” e “encantatório”, nesse jogo sonoro-musical e formal.

Bosi sublinha, nesse sentido, o modo como “o melos, a música da lírica amorosa”, “é pouca, mas intensa” nos sonetos, pois “testemunha o desejo sublimado de tornar presente a amada para sempre ausente” (BOSI, 2016, p. 203). O crítico assinala, dessa maneira que, nos sonetos de Jorge de Lima,

---

4. Os trechos da obra de Jorge de Lima utilizados neste ensaio foram retirados da *Obra completa* do autor, edição de 1958.

Só a atmosfera onírica que envolve e penetra essas e outras tantas expressões, situando-as no seu contexto, pode dar a medida do encanto que suscita a leitura corrente dos sonetos. E se os versos forem pronunciados em voz alta, à guisa de interpretação, esses mesmos epítetos se disporão no ritmo e na entoação que os torna singularmente expressivos (BOSI, 2016, p. 204).

Em nenhum dos setenta e oito poemas que integram o *Livro de sonetos*, entretanto, o problema da musa – seu *Leitmotiv*, os impasses e paradoxos de seu corpo – revelam-se de modo tão esclarecedor como no soneto da “infanta defunta”. Isso, contrariamente ao intenso processo de velamento, de ocultação, que torna, inclusive, a própria forma clássica com a qual a escrita se apresenta nada mais que um vestuário que despe, excita, seduz, conduz quem lê, à medida que ameaça mostrar, encobrendo. O poeta trabalha com aqueles mesmos efeitos e relações estéticas que enumera quando fala de sua experiência sensorial ao ouvir a missa de Bach<sup>5</sup> e os cocos e cantigas de cego de feira nordestinos.

A condensação desse ritmo sensual, místico, de pungente musicalidade é o que identificamos, em especial, no poema “Essa pavana é para uma defunta”, do *Livro de sonetos*, de Jorge de Lima.

Essa pavana é para uma defunta  
infanta, bem-amada, unvida e santa,  
e que foi encerrada num profundo  
sepulcro recoberto pelos ramos

de salgueiros silvestres para nunca  
ser retirada desse leito estranho  
em que repousa ouvindo essa pavana  
recomeçada sempre sem descanso,

sem consolo, através dos desenganos,  
dos reveses e obstáculos da vida,  
das ventanias que se insurgem contra

a chama inapagada, a eterna chama  
que anima esta defunta infanta unvida  
e bem-amada e para sempre santa  
(LIMA, 1958, p. 602).

Tal soneto, que é célebre entre os leitores de Jorge de Lima, e que foi considerado por Mário Faustino (2013, p. 571) como “melos contínuo”, desdenha de modo visível e, ao mesmo tempo

---

5. Provavelmente o poeta se refere à emblemática *Missa em Si menor* (BWV 232) do compositor Johann Sebastian Bach (1685-1750), considerada obra magna desse gênero. Essa composição é de suntuosa arquitetura musical. Embora seja uma expressão da fé católica, tem uma estrutura que obedece a padrões das cantatas luteranas. Bach utilizou de diversos recursos, tais como cromatismos, variações de tonalidades, pausas dramáticas e dissonâncias para aplicar a retórica musical, conferindo, assim, ênfase ao simbolismo do texto.

velado, das rígidias exigências retóricas e silogísticas do soneto. Trata-se de um soneto em decassílabos perfeitos, de acordo com as exigências do decassílabo clássico português. Igualmente herdeiro do *Dolce stil novo* italiano, o soneto de Jorge de Lima divide-se regularmente em dois quartetos e dois tercetos. Também, em certa medida, a apresentação, o desenvolvimento, o jogo entre pares (4, 4) e ímpares (3, 3), tese – o repouso da infanta, sua santidade e o distanciamento – e antítese – a ressurreição da infanta, a aproximação do poeta, sua violação – e o desfecho em chave de ouro – a restituição de sua santidade – mantêm-se aparentemente intactos.

Com alguma possível variação na contagem, de acordo com a leitura, os versos dividem-se em decassílabos heroicos, com acentuação na sexta e na décima sílabas (de acordo com a contagem francesa adotada aqui); sáficos, acentuados na quarta, oitava e décimas sílabas e martelos, com acentuação na terceira, sexta e décima sílabas. Entretanto, esses quatorze versos englobam um único período, num jogo de engenho e arte que remontaria a Camões e ao Barroco Espanhol, mas intensificado numa espécie de strip-tease verbal<sup>6</sup>, modernamente perverso. Vale, ainda, dizer que este seria um soneto branco, sem rimas, não fossem a sua estranha sonoridade que nos impede de colocar tal afirmação. O fluxo da frase seria este:

Essa pavana é para uma defunta infanta, bem-amada, ungida e santa, e que foi encerrada num profundo sepulcro recoberto pelos ramos de salgueiros silvestres para nunca ser retirada desse leito estranho em que repousa ouvindo essa pavana recomeçada sempre sem descanso, sem consolo, através dos desenganos, dos reveses e obstáculos da vida, das ventanias que se insurgem contra a chama inapagada, a eterna chama que anima esta defunta infanta ungida e bem-amada e para sempre santa.

Em diálogo com a arte musical, o primeiro verso alude à peça de Maurice Ravel de título homônimo – *Pavane<sup>7</sup> pour une infante défunte*. Na peça do compositor francês também há um ostinato (som incansável) tal qual reconhecemos no poema de Jorge de Lima. Ravel, contudo, não tem a peça direcionada para a temática da morte, uma vez que a escolha do título e motivo se deveram apenas a uma questão de gosto pela sonorização das duas palavras combinadas “infante défunte”. O compositor teria feito, na verdade, apenas uma homenagem à menina espanhola de Velázquez, à dança de uma menina. Ravel mantém, portanto, o caráter de pureza pueril, talvez com tonalidades melancólicas, mas não no sentido de sugerir uma atmosfera de morte. Sua peça é caracterizada por impressionismo, alusivo à infância, etéreo.

---

6. Sobre a relação entre a sedução no strip-tease e a literatura, Roland Barthes comenta que “O lugar mais erótico de um corpo não é lá onde o vestuário se entreabre? Na perversão (que é o regime do prazer textual) não há “zonas erógenas” (expressão aliás bastante importuna); é a intermitência, como o disse muito bem a psicanálise, que é erótica: a da pele que cintila entre duas peças (as calças e a malha), entre duas bordas (a camisa entreaberta, a luva e a manga); é essa cintilação mesma que seduz, ou ainda: a encenação de um aparecimento-desaparecimento.” (BARTHES, 2013, p. 15-16). Podemos perceber que essa relação entre aparecer/desaparecer, mostrar/ocultar, guarda, ainda, analogias com a leitura que o filósofo Martin Heidegger faz do logos poético em *Ensaio e conferências* (2012) e em *A origem da obra de arte* (2002).

7. De acordo com Sadie (1994, p. 707), a pavana é uma “Dança cortesã dos sécs. XVI e XVII, provavelmente de origem italiana. Era coreograficamente semelhante à *bassadanza* do séc. XV, sóbria e normalmente em compasso binário.”

No entanto, Jorge de Lima traz para o tema antes trabalhado por Ravel a semântica e imagem da morte a que as palavras do título da peça se referem, ainda que isso possa ser visto de maneira metafórica como algo relacionado ao desejo sexual, romântico e carnal. Há junto a tudo isso algo de necrófilo, perverso, de uma defloração latente, inominável e velada. É interessante apontarmos que, o espaço ocupado pelo soneto na página passa a ser, imediatamente, um convite à transgressão. O procedimento de Jorge de Lima guardaria, nesse sentido, fortes analogias com as “violações” apontadas por Khlebnikov a respeito da poesia de seus conterrâneos Valéry Briusov e Andrei Biely. Assim, nos termos de Khlebnikov, pode-se ler o presumido parnasianismo do *Livro de sonetos* do seguinte modo:

[...] modelos métricos tornam-se as personas do poema, cada uma desempenhando uma diferente tarefa sobre o palco da palavra.

Tais violações são encantadoras, elas por si só podem erguer o véu dos versos vestidos em metros idênticos, e só então nós reconhecemos que aqueles versos não são uma única entidade, mas várias, uma multidão na verdade, porque nós vemos diferentes personas. E vamos perceber que uma compreensão racional, intencional, como a que encontramos nos trabalhos de Valery Briusov e Andrei Biely, não dão a suas invenções a aparência de violações, desse modo suas personas parecem artificiais e fabricadas. Assim, esse metro é, de fato, um teatro de metros, desde que o véu da métrica seja soprado aparte pelas rajadas do vento e uma persona viva olhe para fora. Uma linha do verso é o movimento, ou dança, de uma figura que entra em algumas portas e existe em outras. E assim um padrão métrico estrito é meramente uma dança muda, enquanto liberdade (não construída, mas instintiva, involuntária) é, de fato, uma linguagem, um sentimento transportado por palavras. Essa é uma característica compartilhada por todos os fazedores da poesia do futuro (KHLEBNIKOV, 1987 p. 249-250)<sup>8</sup>.

O intrincamento entre música e poesia é entretecido nesse soneto com o uso de estratégias análogas às das composições musicais românticas. Apesar da alusão à peça impressionista e de tempo moderno que é a de Ravel, o encadeamento dos versos nos remete ao sistema wagneriano da melodia infinita (*unendliche Melodie*). Tal melodia, que emerge da harmonia, expande a tonalidade da música, prolongando a tensão, adiando o repouso, proporcionando a sensação de som contínuo. Barry Millington (2006) entende a melodia infinita como

---

8. Tradução nossa a partir do original: “[...] metrical patterns become the personae of the poem, each performing a different assignment upon the stage of the word.

Such violations are enchanting, they alone can raise the veil from lines dressed in identical meters, and only then do we recognize that these lines are not a single entity, but several, indeed a crowd, because we see different personae. And let us note that a rational, intentional compression, such as we find in the work of Valery Briusov and Andrei Biely, does not give their inventions the appearance of violations, and so their personae seem unnatural and contrived. And so this meter is in fact a theater of meters, since the veil of meter is blown aside by the gusting wind and a living persona looks out. A line of verse is the movement, or dance, of a figure who enters at some doors and exits at others. And so that a strict metrical pattern is merely a mute dance, while freedom from it (not contrived, but instinctive, involuntary) is in fact a language, a feeling conveyed by words. This is a characteristic shared by all makers of the poetry of the future.” (KHLEBNIKOV, p. 249-250).

Um conceito adotado por Wagner em seus escritos teóricos, caracterizado por uma linha melódica contínua que escapa à cadência e periodicidade. A linha não é sempre literalmente ininterrupta na parte vocal – se apenas conta à necessidade de o cantor respirar – mas as lacunas podem ser preenchidas pela orquestra. Esta última também serve para colmatar mudanças de ritmo ou tempo, por isso um fluxo contínuo e suave é alcançado. A melodia infinita foi, para Wagner, a antítese da melodia tradicional rossiniana, caracterizada por sua simetria e estrutura periódica (2006, p. 175)<sup>9</sup>.

Verificamos a similaridade com a estratégia composicional da melodia infinita especificamente quando o poeta prolonga um verso a outro de maneira obstinada. Os versos são emendados sucessivamente, provocando a sensação de movimento tenso e contínuo. À luz da teoria de Mário de Andrade, tais versos seriam, portanto, harmônicos, uma vez que a imagem da linha anterior se projeta e ressoa no verso seguinte. Nesse sentido, propõe o poema de Jorge de Lima uma harmonia criada pela vibração de cada decassílabo no decassílabo posterior e assim consecutivamente. Compõe-se uma só melodia contínua, infinita, uma só frase-fluxo e circular, sempre apta a dobrar-se sobre si mesma e recomeçar o mesmo e outro trajeto – o soneto da Infanta pode ser lido de diversas formas, com diferentes pausas e marcações, fazendo-se, assim, a combinação harmônica de quatorze versos diferentes.

O processo de significação do poema luta, assim, em pelo menos três níveis: a implacável música de sua prosódia, a imagem evanescente e corpórea da musa morta e o discurso que diz das percepções que o sujeito tem da imagem que apresenta. Nesse discurso, apontamos a dimensão do consolo que a busca-sem-consolo da poesia representa para a vida, pois é capaz de atribuir significado a ela.

Dizemos, desse modo, que a poesia luta contra os acontecimentos que ameaçam tornar a vida e a experiência humana insignificantes; que ela parece morta diante das tempestades da banalidade e da normalidade triunfante, conservando, contudo (para além dos discursos históricos que acima dela imperam), a aptidão a ser novamente rediviva pela chama do desejo de sentido, que a anima, nem que, para isso, ela precise ser violada, tendo seu sono e seus significados em repouso perturbados pela corporeidade profana implicada no canto desejante.

É importante ressaltarmos, ainda, o caráter circular da melodia infinita. Como ao que o verso seguinte faz referência: “recomeçada sempre sem descanso”. A dimensão mítica e irremediavelmente perdida no tempo e espaço, almejada por essa técnica está, nessa perspectiva, sujeita a uma ânsia metafísica que a dirige, um desejo de reconstituição de certo passado idealizado, perdido, e uma vontade de encontro com uma utopia que refaça os movimentos do “eu” em relação ao mundo, re-encarnando corpo e desejo na esfera de um mundo ideal.

---

9. Tradução nossa a partir do original: “A concept espoused by Wagner in his theoretical writings characterised by a continuous melodic line that evades cadence and periodicity. The line is not Always literally unbroken in the vocal part – if only on account of the necessity for the singer to breathe – but gaps may be filled in by the orchestra. The latter also serves to bridge changes of rhythm or tempo, so that a smooth, continuous flow is achieved. Unending melody was, for Wagner, the antithesis of the traditional Rossinian melody, characterised by its symmetry and periodic structure.” (MILLINGTON, 2006, p. 175).

Canto incansável. Pavana incansável. Aspecto paradoxal diante do repouso da morte da infanta. Pois a garota repousa, mas não a pavana. Esta é angustiante devido à morte da menina e por isso o sujeito lírico submete-se incansavelmente ao canto, desejando sua ressurreição. É uma melodia inconsolável, tensa, dissonante, a qual é construída como arregimentação dos contrários: brecha nas paredes da dimensão criativa sedimentada no conhecimento utilitário das coisas. Trata-se de um pavana fundada nos desenganos, a movimentar-se (girando o rio da imaginação) pela potência da fantasia.

Temos, desse modo, um lamento e, portanto, uma melodia descendente, uma catabasis (κατάβασις). Isso, por sua vez, estabelece mais um paradoxo à pureza da infanta unguida, sagrada, que se dá como anabasis, (ἀνάβασις) ascendência. Nesse movimento de contrários, percebemos a dissonância na semântica textual: “reveses”; “ventanias”; “obstáculos da vida” contra a chama que dá vida. Morte (“profundo sepulcro”) contra Vida (“chama que anima esta defunta”). A Defunta é animada, representando transcendência diante da finitude da vida. Nada pode, pois, apagar sua chama, que simboliza a potência da poesia em si, da palavra carregada de sentido literário como intensidade e possibilidade de encarar a condição humana para além da fragilidade própria dessa mesma condição. Para, entretanto, acender a Defunta ascendendo ao êxtase da infanta, é preciso o sopro mediador do poeta que segue a música da pavana.

Para encadear o processo de continuidade, análogo à ideia de *unendliche Melodie*, Jorge de Lima usa vários recursos. Seja a conjunção “e”, à qual revela-se como elemento de ligação na construção analógica-metafórica, seja o corte sintático estabelecido pelos enjambements, seja a enumeração, marcada pela vírgula, como em “através DOS desenganos”, “DOS reveses e obstáculos”, “SEM consolo, SEM descanso” e a perífrase: “a chama inapagada, a eterna chama”.

A conjunção “e” e a vírgula trabalham para a adição e continuidade, no movimento circular desse *melos* contínuo. Contudo, a linha melódica revela-se, sobretudo, pelo fluxo de aliterações e assonâncias de *M, N, O, U*, fazendo com que todo o poema seja levado pelo mesmo e ininterrupto fluxo. Motivações sonoras geradoras da concretude do ambiente do poema. O espaço tipográfico do soneto erige-se em espaço sonoro, musical, onde são exploradas as possibilidades harmônicas das palavras; a combinatória de suas sugestões a jogar simultaneamente com as três noções poundianas: melopeia, fanopeia e logopeia<sup>10</sup>. Temos a poesia-música, a poesia-imagem e a “dança das ideias” em torno da permanência da poesia frente à hostilidade do mundo.

Ainda em termos de sonoridade, destacamos a produção de uma nasalidade murmurante, semelhante a um *moaning* contínuo, como nos versos:

a chama inapagada, a eterna chama  
que anima esta defunta infanta unguida

10. De acordo com as concepções de Ezra Pound expostas em *ABC da literatura* (2013). Tais concepções definem a “fanopeia” como a poesia feita por imagens, enquanto a “melopeia” estaria voltada para a sonoridade e a “logopeia” para o jogo das ideias.

Além disso, o paralelismo das construções, tal como na ruptura sintática de substantivo e adjetivo (Essa pavana é para uma *defunta/ infanta*, bem-amada, ungida e santa), ou a repetição de enumerações (“*sem descanso/ sem consolo através dos desenganos*”/, “*dos reveses e obstáculos da vida*”/, “*das ventanias*”) contribuem para o fluxo do *melos* limiano. Esse jogo sonoro destaca sobremaneira os movimentos da boca, em uma leitura em voz alta, fazendo com que as palavras se encarnem no próprio órgão, levando a infanta à boca de quem lê, revelando-a como percepção acurada da língua portuguesa (a Flor, inculta e bela) – como num beijo. Entrelaçada à língua de quem fala-a, a infanta de Jorge de Lima ressurgue, ressuscita, como a Branca de Neve ou a Bela Adormecida, dos contos de fada.

Nesse sentido, observamos que, dentre as várias formas de ler esse soneto, podemos ouvi-lo como ironia e resposta à desilusão generalizada sobre o destino da poesia. Desencanto e fatalismo, que, sob a face de lucidez histórica, mostra-se como nosso contemporâneo, tal qual é possível perceber na assertiva do filósofo Byung-Chul Han, a caracterizar a nossa sociedade, a *Sociedade da transparência* (HAN, 2017), como uma “sociedade sem poetas”. Em movimento contrário, a escrita de Jorge de Lima é uma ode à experiência poética, à musa múltipla e fugidia – celebração da sua permanência, malgrado as declarações de que a poesia está morta. É a poesia que reivindica para si as forças da produção de sentido pela linguagem, respondendo, assim, pela literatura de uma forma geral.

Nos versos: “sepulcro recoberto pelos ramos/de salgueiros silvestres para nunca/ser retirada desse leito estranho” e “das ventanias que se insurgem contra”, está marcada a tensão dos elementos que choram pela Defunta, como os elementos da floresta choravam pela Branca de Neve. Isso nos faz lembrar que Jorge de Lima alude aos contos dos irmãos Grimm em outros momentos de sua obra, como, por exemplo, nas *Memórias* e em *Invenção de Orfeu*:

Lemos contos de Grimm, colamos mariposas  
nesse jato de luz em frente as velhas tias;  
e sob esse luar conversando baixinho  
com esse pranto casual que os velhos textos têm.  
(*Invenção de Orfeu*, 1958, p. 646).

A relação de cantar e contar para suportar as desventuras da vida também está pontuada ao longo de seus escritos. A poesia está associada aos contos, cantos e cantigas que ensinam, instruem, ajudam a compreender o mundo, a enfrentá-lo e seguir em frente, abandonando, de certa forma a especialização típica da autonomia estética, ao passo que abandona também a ideia de engajamento:

Hoje, mais do que nunca, precisamos de poesia. Precisamos dela como se precisa de cantigas para ajudar um trabalho pesado, de verdadeiras cantigas de eito, deste eito imenso que é o mundo atual, convulsionado pela maior guerra de que se tem notícia. Desconfie dos que saem à rua anunciando que vão fazer poesia nova, poesia burguesa, protestante, católica, social ou monarquista, porque não há poesia com tais rótulos. Não acredite nos especialistas em poesia. Esta dispensa estandartes (LIMA, 1958, p. 71).

A infanta é, por fim, a Musa – a poesia, ou, num salto metonímico, a Literatura presa em museus e academias: as imóveis casas das musas, suas prisões e caixões de vidro, o leito estranho em que a poesia se desprende em especialidade enquanto repousa ouvindo a pavana que apenas aparentemente a louva enquanto a viola, come-a e a deflora nesse movimento agressivo de amor e busca pela vida que é a escrita.

Os fonemas [p], [d], [t], [k], [r] corporificam os obstáculos, quando exploram a sonoridade de atrito das linguodentais, velares, alveolares, bilabiais, enquanto as nasais e as constantes assonâncias em *A* e *U* fazem um jogo de alternância entre abertura e fechamento, ascensão e descida, anabasis e catabasis, que trazem excessivamente à tona o caráter erótico da Infanta Defunta: dizê-la, já que o jogo sonoro passa pela língua portuguesa como prazer do canto encarnado, é, de certa forma, possuí-la pela imaginação afirmativa e viril do canto voltado para si mesmo. O texto é sibilante, ululante. Sugere outra relação dual: aquela entre amor e morte, desembocando na ânsia da eternidade que tão fortemente remete ao amor de Cathy e Heathcliff no romance *O morro dos ventos uivantes* (*Wuthering Heights*). Nessa lógica, há ainda um processo mimético, altamente sugestivo, que remonta à mimetização do vento (reVeses e obstáculos da Vida,/ das Ventanias), presente na semântica do texto, assim como aos sussurros (reveseS e obStáculoS da vida, daS ventaniaS) e à ambientação de mistério e de paisagem gótica presentes no poema.

Jorge de Lima procede no espaço da tradição – a forma consagrada, rígida e clássica do soneto – a ruptura, que, ao mesmo tempo respeita e transgride os limites estabelecidos por essa mesma tradição. Se não há a marcação tradicional da rima ao final do verso, pode-se notar que o poema é inteiramente rimado, repleto de ecos e correspondências sonoras (os murmúrios, tons ululantes e nasais atravessam, perpassam, todo o poema). Coexistem, assim, a progressão e a circularidade, à medida que o processo de permanência da poesia, dada sua necessidade de morte e renascimento via violação<sup>11</sup> é figurada no texto pela metáfora da infanta sagrada tocada de maneira velada pelo canto e pelo poeta que a alcança por esse mesmo canto. Permanência que se desenha na expansão da tensão pelo *melos* contínuo.

Não apenas a sonoridade, mas a ambiguidade dos termos deixa igualmente subentender a violação e a necrofilia sub-reptícias ou latentes no texto. Não é à toa que o texto geme e ecoa, insiste na sístole/diástole, subida e descida, tensão e descompressão o tempo inteiro. A Bem-amada, nesse sentido, pode ter sentido corpóreo e carnal – bem-amada porque bem possuída em termos físicos. É como o retorno do reprimido, o salto do desejo à flor da pele. A infanta é, em todo caso, mexida, retirada de seu sossego, pelo canto desejante do sujeito lírico.

O “*melos* contínuo” é, dessa maneira, circular e mítico, como a melodia infinita de Wagner – o mito que ele acende é aquele da Infanta Defunta, da poesia sempre recomeçada apesar de

---

11. Sobre esse tema em *Invenção de Orfeu*, conferir a tese de doutorado *Carnifágia malvarosa: as violações na suma poética de Jorge de Lima* (2016), do autor Daniel Glaydson Ribeiro, sob a orientação de Maria Augusta Bernardes Fonseca (USP).

haver sido declarada como morta: o mito mesmo da poesia moderna a tentar romper com todas as convenções, para, enfim, abrir uma perspectiva infinita para as possibilidades criativas. Esse movimento de retorno ao início, essa ânsia pelo inaugural, afiguram-se, pois, como a busca do corpo pela sua completude e a busca do ser pelo seu lugar-linguagem.

O soneto, mimetizando, ainda, a ideia de retorno, completa seus primeiros oito versos – seus dois quartetos – fechando a apresentação da infanta defunta, todo o caráter imagético de extrema simplicidade da imagem mítica da Bela Adormecida. Os dois tercetos que se seguem intensificam, na volta, ou inversão que é própria dessa forma clássica, a tensão dos obstáculos e das desventuras e reveses enfrentadas pela poesia. A tensão entre a chama inapagada e o vento, assim como o dualismo entre a morte e a vida, entre a poesia como monumento mudo e morto para figurar em um museu e a poesia como consolo da vida, como motivo e busca ao longo da existência que, sem ela, sem sua força imaginativa e mítica jamais faria sentido – tal é a mesma e outra rota novamente percorrida pelo poema em seus tercetos, num movimento de aprofundamento e de conflito alheio à ideia de repouso que parece predominar nos quartetos.

Há, portanto, uma aproximação gradativa, constante e velada, de cunho erótico em relação ao corpo da infanta. Alguns dados do texto comprovam isso, como, por exemplo, o uso do pronome demonstrativo “Essa” no início do texto, já transformado em “esta” no último verso do último terceto, e a alusão à infanta como “*uma* defunta infanta”, conotando distância e desconhecimento, depois superado pela aproximação e posse do corpo musical e sonoro.

Os índices de mudanças na progressão textual não deixam de mostrar a relação celebrativa, pagã, idílica, de aproximação ao corpo da infanta, como exaltação dos elementos da natureza. Algumas intertextualidades mostram-se inicialmente, como o “Leito de folhas verdes”, de Gonçalves dias, remontado pelo “Leito estranho”, fazendo um percurso do idílico ao gótico. Há também a alusão à Ofélia, do poema de Rimbaud, também sob os “salgueiros”. A aproximação temerosa do objeto de desejo de “Pálida à luz da lâmpada sombria”, de Álvares de Azevedo, é também remontada, dando a entender a alusão necrófila do poeta do Romantismo Brasileiro, como, inclusive, se faz presente em *Noite na taverna*. De certa maneira, a Infanta Defunta pode ser vista no quadro *Ophelia* (Ofélia – personagem de *Hamlet*, de William Shakespeare), de Sir John Everett Millais, conforme demonstra a figura 1. Se esta não se encontra em um “profundo sepulcro”, podemos dizer que o fluxo dos versos de Jorge Lima, ao menos passam pela sua Infanta, em outros momentos do *Livro de sonetos* também chamada de Ofélia, como um rio heraclitiano de discurso desejante.

Figura 1: *Ophelia*. Sir John Everett Millais. 1852. Óleo sobre tela. 76,2 cm x 111,8 cm.



Fonte: Coleção Tate Britain London

No início do poema, o pronome refere-se à pavana, enquanto no final há clara referência à própria infanta. Nesse caso, quem executa a pavana é o poeta, ou é a pavana um som que o seduz e que ele segue para enfim encontrar e tornar-se mais próximo a seu objeto de desejo? A pavana, inicialmente distante do poeta acabaria, assim, concretizando-se no corpo da infanta agora animada. Trata-se da transgressão da forma como experiência da encarnação do Verbo Poético – do Logos limiano, cujo princípio supremo é a Forma Poética a mostrar a força, permanência e imortalidade da poesia em continuar “santa”, “pura”, “imaculada” e fecunda após ter suas normas sempre transformadas, transgredidas e ter seu corpo linguístico incessantemente violentado pela torrente infinita dos sentidos rumo ao estranho e ao desconhecido. Essa transgressão, que, convém lembrar, faz-se necessária para a saúde da linguagem.

As formas da poesia, mesmo as mais rígidas – dadas as suas associações com o inconsciente e a carga de desejo, imaginação, tensão e liberação que o fazer poético implicam em si –, com a força imunológica<sup>12</sup> de sua penetração no desconhecido, são capazes de assimilar, transformar em motivo próprio e, mas que tolerar, devorar antropofagicamente, cargas, profusões impensáveis de negatividade, de alteridade, de negação de si mesma numa fecunda dialética do desejo. A aventura da poesia precisa da estranheza, do espanto, da alteridade, do risco de aniquilar-se, da ponte incerta que conduz ao território desconhecido do outro. A mesmidade mata a poesia, a violência do que a altera, estranhamente a alimenta.

12. Servimo-nos aqui na noção de imunologia discutida pelo filósofo Byung-Chul Han em *Sociedade do cansaço* (2015).

Esticam-se, alongam-se os versos através dos *enjambements*, tensionando a harmonia como na melodia infinita wagneriana (“defunta/ infanta, bem-amada, ungida e santa”, “*profundo/ sepulcro* recoberto pelos ramos”, “para *nunca/ ser* retirada desse leito estranho”, “essa *pavana/ recomeçada* sempre sem descanso,”). A ausência de pontuação desse jogo provoca, igualmente, a sensação de infinito e falta de repouso, mas também o faz a vírgula nas enumerações, contribuindo para esse intento. A ausência de pontuação marca a modernidade do verso e sua luta (ou, talvez submissão?) ao discurso que o atravessa: um limite é rompido e ao mesmo tempo respeitado: uma forma é alcançada por desvios diversos, que ela mesma sugere como modo de dar-se ao conhecimento. Trata-se, pois, de um convite à transgressão pela realização perfeita da forma.

Nesse espaço experimental em que se induz o outro na territorialidade do mesmo, o clássico e o moderno devoram-se mutuamente, fechando um ciclo – a volta completa da poesia de que fala Michael Hamburger em *A verdade da poesia* (2007) – em que as classificações temporais desabam, deixando que sobreviva a tais categorias somente a ideia da literatura como permanência através dos tempos à medida em que ela é onde se refugiam os desejos humanos, a “chama inapagada” do sentido.

Um verso livre dirige o soneto limiano à medida que é lido tendo-se em vista a continuidade da frase. Perfeitos decassílabos o circunscrevem ao passo que, na leitura, sobrepõe-se a tendência a enfatizar a parte sonora das aliterações, rimas internas e assonâncias. Embora trate-se de um soneto, o poeta expande consideravelmente as possibilidades dessa forma. Vai para além da métrica. Apesar da premissa de ser um texto virtuoso e perfeito, o soneto de Jorge de Lima rompe com a ideia de proporção e simetria – por meio, inclusive, do diálogo com a música, exacerbando os elementos sonoros e arregimentação harmônica do poema –, utilizando dissonâncias, tensões, ruídos, combinações vocálicas. O poema transborda a forma, realizando-a do mesmo modo que a poesia transborda a vida, estando nela contida. Temos a dimensão finita e infinita. Corpo e desejo. Vida breve. Arte longa.

De certo modo, como apontaria Henri Meschonnic (2009), existe um verso livre que, forçosamente, passa pelo espaço formal e tipográfico da forma consagrada e da medida prévia. É o rio que passa pelo leito da Defunta. Assim, em uma das leituras possíveis desse poema, observando algumas continuidades discursivas, o decassílabo se romperia, ficando o texto assim:

Essa pavana é para uma defunta infanta  
Bem-amada, ungida e santa  
E que foi encerrada num profundo sepulcro  
Recoberto pelos ramos de salgueiros silvestres  
Para nunca ser retirada desse leito estranho  
Em que repousa ouvindo essa pavana  
Recomeçada sempre sem descanso, sem consolo  
Através dos enganamentos, dos reveses e obstáculos da vida  
Das ventanias que se insurgem contra a chama inapagada  
A eterna chama

Que anima esta defunta infanta unguida  
E bem-amada e para sempre santa

O poema de Jorge de Lima também termina anunciando a sua permanência e sua continuidade. Este soneto que trata da própria poesia como fenômeno de salvação do sujeito em um mundo sem consolo, sem luz, de frequentes crises e obstáculos, com movimentos que nada deixam permanecer, proclama no Verbo-Nome, *anima*, de sua profissão de fé na poesia, que, apesar de tudo, o poeta resistirá: o sujeito, a refletir a chama viva da Poesia, motor de seu desejo, continuará a fazer sentido, a inscrever suas evocações no coração da História.

Isso implica, sob o ponto de vista biográfico, que o autor Jorge de Lima, diante das perturbações que enfrentava, tão típicas da instrumentalização científica, conceitual e lógica do mundo do trabalho, decide buscar salvação na poesia. O poeta decide continuar escrevendo. As perturbações<sup>13</sup> que relata à época do *Livro de sonetos*, obra onde figura o poema em tela, nas quais se destacam o assalto de sonhos e estados alterados consciência vividos pelo poeta sob intensa atribulação mental puderam, dessa maneira, ser sublimadas. Nesse sentido, sim, a poesia foi terapêutica para o poeta. E é de cura e ressurreição aquilo de que ele trata.

Para além disso, no entanto, figura a relação espacial do sujeito lírico desenraizado e destituído de si para com o espaço do soneto. Os quatorze versos configuram-se, dessa maneira, como a solda de um sujeito cindido. A veste que permite juntar seus fragmentos para organizar-se enquanto ser.

Seria esse, podemos afirmar, o campo de batalha em que vivem todos os que amam a literatura, a palavra, a arte em um mundo em que se vê ameaçada a própria possibilidade da sobrevivência da pessoa humana em meio à destruição generalizada do planeta e ao absolutismo de fluxos subjetivos incapazes de escuta e de formações fraternais significativas.

O acúmulo de lixo, a obesidade dos sistemas de informação<sup>14</sup> e da cultura como um todo, a censura pelo excesso<sup>15</sup>, a impossibilidade do silêncio, que por sua vez, também impossibilita o canto, a falta de espaços, a sobreposição do cinismo e do absurdo a transformar a linguagem em nada mais que instrumento de manipulação e de manutenção de categorias inquestionáveis de relações de poder para com o outro e para com o mundo: tudo isso a soterrar as possibilidades utópicas da poesia, resguardadas pelo véu, pelo invólucro com o qual Jorge de Lima cobre e protege a integridade mítica de sua musa.

---

13. Somando-se a tal concepção, vale seguir a sugestão de Alfredo Bosi, no ensaio acima referido, e buscar a “gênese existencial” do *Livro de sonetos*, no intuito de melhor compreendê-lo. Tal gênese, reconhecida e comentada por Bosi em sua análise, remeteria ao estado de “hipnagoge”, em que Jorge de Lima, sob uma forte perturbação nervosa e emocional, decorrente de dois meses de febres e sedações, teria escrito, em apenas dez dias, os 78 sonetos do livro. Caso aceite a veracidade desse episódio relatado por José Fernando Carneiro, médico e biógrafo do poeta, o leitor deve quedar-se diante do personagem Jorge de Lima atormentado por recordações obsessivas da infância, as quais o faziam levantar-se, com sofreguidão, na madrugada, para escrever intensamente às vezes dois ou três sonetos. Ora, não é de outro modo que a subjetividade do livro é constantemente configurada: sua dicção, não raro, remete ao desespero.

14. Cf. HAN, Byung-Chul. *No enxame: perspectivas do digital*. Trad. Lucas Machado. Petrópolis: Vozes, 2018.

15. A pensadora Annie Le Brun (2018), em seu livro *C'est qui n'a pas de prix*, discute o acúmulo de lixo nos espaços simbólicos e a censura pelo excesso.

Embora a abordagem tradicional de leitura desse poema seja por um olhar neoclássico, o poeta põe vivo ali o espírito modernista de ruptura com a tradição. Consciente ou não disso, ele imprimiu nesses versos um canto perturbado, desordenado, sem pontos de cadências, flagrante fluxo de desejo. Imagem do que é gótico, obscuro, perverso, erótico, sexual em contraponto à sagrada infanta.

Notamos, em suma, que a imagem da musa limiana é musical, esticando-se na melodia incansável do seu leito sonoro. Seu corpo evocado faz-se música para fazer-se carne regida pelo sopro do Verbo e pelo Fogo do saber que deseja e transgride. É a musa-infanta identificada à figura de Mira-Celi, o “laitmotivo” (LIMA, 1958, p. 507), motivo condutor, musical, central na poesia de Jorge de Lima, a representar a poesia e sua fome de eternidade:

vós que julgais extinta Mira-Celi  
observai neste mapa o vivo poema  
que é a vida oculta dessa eterna infanta.

Os seus olhos se diluíram numa ou noutra visão de algum santo poeta,  
e este desejo de fraternidade que nos une, ó companheiros,  
é o sopro de seus acenos que ainda paira na terra.  
Tudo se levita e se transforma nesta jovem defunta,  
ou bela adormecida, – ondina celeste, medusa de astros,  
ou simplesmente, nesta fome de Eternidade  
(LIMA, 1958, p. 540).

Pela riqueza das questões que levanta, a relação entre poesia e música na obra de Jorge de Lima, assim como em outros poetas do modernismo brasileiro, parece ainda estar por ser feita. Tentamos, aqui, puxar, de certo modo, alguns fios dessas mesmas questões. Pelo elo entre concepção artística e desejo encenada pelas aproximações possíveis, vale salientar que o jogo entre som e sentido, entre construção musical e poética, se enriquece para além da metáfora mútua com que música e poesia se dirigem uma à outra nos discursos teóricos, metáfora da qual talvez ainda não tenhamos conseguido escapar.

## Referências

- ANDRADE, Mário de. *A escrava que não é Isaura*: discurso sobre algumas tendências da poesia modernista. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.
- ANDRADE, Mário de. *De Pauliceia desvairada a Lira paulistana*. São Paulo: Martin Claret, 2016.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- BOSI, Alfredo. Jorge de Lima, poeta em movimento (Do “menino impossível” ao Livro de sonetos). *Estudos avançados* - 30 (86), 2016.
- BRONTË, Emily. *O morro dos ventos uivantes*. Tradução de David Jardim Júnior. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

- FAUSTINO, Mário. Revendo Jorge de Lima. In: LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu*. Estabelecimento de texto e posfácio Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac e Naify; Editora Jatobá, 2013.
- HAMBURGER, Michael. *A Verdade da Poesia*. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- HAN, Byung-Chul. *Sociedade do cansaço*. Tradução de Enio Paulo Giachini. Rio de Janeiro: Vozes, 2015.
- HAN, Byung-Chul. *Sociedade da transparência*. Tradução de Enio Paulo Giachini. Petrópolis: Vozes, 2017.
- HAN, Byung-Chul. *No enxame: perspectivas do digital*. Tradução de Lucas Machado. Petrópolis: Vozes, 2018.
- HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Tradução de Nicolas Rialland. Paris: Édition Bilingue numérique, 2002.
- HEIDEGGER, Martin. *Ensaio e conferências*. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel, Marcia Sá Cavalcante Schuback. 8. ed. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2012.
- KHLEBNIKOV, Velimir. Poems by thirteen springs (a little talk about beauty). pp. 249-252. In: DOUGLAS, Charlotte (edit.). *Letters and theoretical writings*. Translated by Paul Schmidt. Collected works of Velimir Khlebnikov. Volume 1. Cambridge, Massachusetts e Londres: Harvard University Press, 1987.
- LE BRUN, Annie. *Ce qui n'a pas de prix*. France: Éditions Stock, 2018.
- LIMA, Jorge de. *Obra completa volume I*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958.
- MESCHONNIC, Henri. *Critique du rythme: anthropologie historique du langage*. Lagrasse: Éditions Verdier, 2009.
- MILLINGTON, Barry (edit.). *The new grove guide to Wagner and his operas*. Nova York: Oxford University Press, 2006.
- POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2013.
- RIBEIRO, Daniel Glaydson. *Carnifágia malvarosa: as violações na suma poética de Jorge de Lima*. 2016. Tese de doutorado. Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2016.
- SADIE, Stanley (ed.). *Dicionário grove de música: edição concisa*. Tradução de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.
- COLLECTION. *Tate Britain*. 2022. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-29-autumn-2013/john-everett-millaiss-ophelia>. Acesso em 03 de novembro de 2022.