O GRANDE CIRCO MÍSTICO E O DANTISMO DE JORGE DE LIMA

Emanuel França de Brito
Doutorando Universidade de São Paulo
emanuelbrito@usp.br

Correntes críticas e “O grande circo místico”

Para o crítico italiano Benedetto Croce, se um texto não é composto por um complexo de imagens e um sentimento que o anime, esse texto não é digno de ser chamado de poético. Em sua leitura, Croce classifica também como erro chamar de poético tudo aquilo que vai além desses dois elementos, a imagem e o sentimento, o que críticos como Bosi veem como um “trabalho asséptico” (BOSI, 2007, p. 7). Essa assepsia se daria sobretudo em relação às polêmicas considerações de Croce sobre a função alegórica na poesia: segundo o italiano, a alegoria é absolutamente dispensável porque “não é uma forma de expressão” (CROCE, 1923, p. 51). Essa visão de Croce se dá mesmo ao tratar da poesia de Dante, ainda que o próprio poeta nos tenha oferecido essa chave de leitura em alguns de seus escritos¹. Nesses, Dante considera o sentido alegórico como um dos sentidos perceptíveis em um texto, podendo ser *simbólico*, *moral* ou *anagógico*, este último como aquele onde há a elevação da alma para a contemplação de coisas divinas. Pelo que parece, nem sempre os leitores estão dispostos a enxergar para além daquilo que se vê pelo sentido literal.

Contudo, para Croce, existe um sentimento na poesia “que não é mais do poeta do que nosso” (CROCE, 2001, p. 157) e, se não fosse por essa consideração, poderia se pensar que estamos diante de uma visão absolutamente reducionista ao se falar do texto poético. Apesar de ter sido hegemônica por mais de meio século, conclui-se que a leitura que Croce nos transmite é só um pouco reducionista, pois permite que o sentimento pertença também ao leitor, já que a imagem acaba sendo idealizada e transmitida pelo poeta.

Mais reducionista do que a concepção de Croce parece ser a da escola francesa *explication de texte*, uma técnica positivista que julgava bom apenas o poema que possuísse três partes, a que anuncia, a que enuncia e a que recapitula, ou seja, começo, meio e fim (BOSI, 2007, p. 19). Além disso, essa corrente crítica, que prezava acima de tudo a clareza do texto crítico ou poético, tolerava apenas a metáfora que não

¹ *Convívio e Epístola XIII.*

obscrecesse o significado do poema e ignorava que “a variedade das metáforas não impede que um pensamento coeso ordene e aclare as riquezas do fluxo verbal” (BOSI, 2007, p. 10), ideia defendida pelos *new critics*, como T. S. Eliot. No entanto, a paráfrase – essencial para a clareza dos adeptos da *explicitation de texte*, mas empobrecedora para os *new critics* – pode ser interessante na tentativa de “integrar as figuras de linguagem à harmonia totalizante do texto e, ao mesmo tempo, descobrir sua função na geração do significado poético” (TEIXEIRA, 1998, p. 36).

Em relação aos *new critics*, pensando o mais famoso entre os seus representantes, é possível alinhá-lo parcialmente à visão de Croce, pois Eliot rejeita a concepção da poesia como “expressão da personalidade do poeta, [e a concebe] como resultado consciente do trabalho do espírito, que organiza as experiências da personalidade” (TEIXEIRA, 1998, p. 34-36), da mesma forma que para Croce era necessária a distinção entre a “*personalidade poética do autor e personalidade empírica ou prática*” (BOSI, 2007, p. 40 – grifo do autor). Tendo isso em vista, para que se possa entender um poema, é interessante que sejam decompostas as relações de oposição, contradição ou ambiguidade, que, segundo Eliot, independem do sentimento do autor, pois “o poeta não é de qualquer forma notável ou interessante por suas emoções pessoais (...), que podem ser simples, rasas ou ásperas” (ELIOT, 1972, p. 17). Devemos, sim, nos ater a um exercício minucioso que os *new critics* chamaram de *close reading* e que aqui surge como mais uma possibilidade de leitura para os textos que serão apresentados a seguir: o poema “O grande circo místico”, de Jorge de Lima e a canção “*Voi che ’ntendendo il terzo ciel movete*”, de Dante Alighieri.

No intuito de aproveitar o que há de melhor das visões críticas mencionadas, esta leitura será direcionada às minúcias que mais se mostram relevantes na recuperação do sentido alegórico-anagógico dos dois poetas, principalmente na intenção de ressaltar o universo metafísico comum e que reflete uma religiosidade tão importante para ambos.

Partindo para a leitura do primeiro poema, “O grande circo místico”, de Jorge de Lima, tem-se um texto que se identifica com uma narrativa familiar prosaica na qual o leitor conhece da primeira à última geração de artistas do circo Knieps, gerações derivadas de um casamento que contraria a vontade do pai do primeiro patriarca, o qual queria vê-lo médico:

O médico de câmara da imperatriz Teresa – Frederico Knieps –
resolveu que seu filho também fosse médico,
mas o rapaz fazendo relações com a equilibrista Agnes,
com ela se casou, fundando a dinastia de circo Knieps
de que tanto se tem ocupado a imprensa.
(LIMA, 1997, p. 372)

Na segunda parte, são feitas as primeiras menções ao universo religioso, tanto com o santo tatuado de Lily Braun, como pela vontade de sua filha Margarete de entrar para um convento, esta última menção como a denotar que o ventre no qual Margarete fora gerada já a comprometia a uma vida santa:

Charlotte, filha de Frederico, se casou com o *clown*,
de que nasceram Marie e Oto.

E Oto se casou com Lily Braun a grande deslocadora
que tinha no ventre um santo tatuado.

A filha de Lily Braun – a tatuada no ventre
quis entrar para um convento,

mas Oto Frederico Knieps não atendeu,
e Margarete continuou a dinastia do circo
de que tanto se tem ocupado a imprensa.

(LIMA, 1997, p. 372)

E, finalmente, na terceira e última parte, são feitas referências a outras duas gerações de mulheres envolvidas por uma evidente atmosfera sobrenatural: Margarete, que leva ao extremo o exemplo da tatuagem de sua mãe, e suas filhas gêmeas Marie e Helene. Estas últimas nasceram de uma violência sexual e são herdeiras de um talento além do comum que já se manifestava em sua mãe, completando o quadro de figuras femininas nas quais se concentra todo o misticismo do circo.

Então, Margarete tatuou o corpo
sofrendo muito por amor de Deus,

pois gravou em sua pele rósea
a Via-Sacra do Senhor dos Passos.

E nenhum tigre a ofendeu jamais;

e o leão Nero que já havia comido dois ventríloquos,

quando ela entrava nua pela jaula adentro,

chorava como um recém-nascido.

Seu esposo – o trapezista Ludwig – nunca mais a pôde amar,

pois as gravuras sagradas afastavam

a pele dela o desejo dele.

Então, o *boxeur* Rudolf que era ateu

e era homem fera derrubou Margarete e a violou.

Quando acabou, o ateu se converteu, morreu.

Margarete pariu duas meninas que são o prodígio do Grande Circo Knieps.

Mas o maior milagre são as suas virgindades

em que os banqueiros e os homens de monóculo têm esbarrado;

são as suas levitações que a platéia pensa ser truque;

é a sua pureza em que ninguém acredita;

são as suas mágicas que os simples dizem que há o diabo;

mas as crianças crêem nelas, são seus fiéis, seus amigos, seus devotos.

Marie e Helene se apresentam nuas,
dançam no arame e deslocam de tal forma os membros
que parece que os membros não são delas.

A platéia 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 a alma para a visão de Deus.

Com a verdadeira história do grande circo Knieps
muito pouco se tem ocupado a imprensa.

(LIMA, 1997, p. 372-373)

Por fim, tem-se o dado da abundante atenção por parte da imprensa – mencionado três vezes – servindo a encerrar cada uma das três partes do poema, por mais que graficamente o texto não esteja dividido como proposto. Vale ressaltar que essas três partes não estão aqui determinadas na intenção de encaixar o poema na doutrina da *explication de texte*, pois esta não parece ser a mais indicada quando, à primeira vista, o texto não é composto pelas partes que esta corrente crítica via como ideais (começo, meio e fim), mesmo que a falta de divisões não acarrete na perda da coesão sintática com a qual tanto se preocupou a escola francesa. Nesse sentido, a divisão que se propõe é quanto aos momentos vividos pelos Knieps, a saber: 1) um relato simples da primeira geração da família, que vai até a formação do circo; 2) um relato um pouco mais detalhado até a quarta geração, no qual se tem uma primeira menção ao universo católico ressaltado por Lima, com a tatuagem sacra de Lily Braun; e 3) a maior e mais aprofundada descrição de personagens da dinastia, a partir da qual o leitor vem a conhecer o drama intenso das últimas duas gerações.

Se não fosse por algumas poucas figuras de linguagem, o que teríamos nas primeiras duas partes seria uma narrativa genealógica bastante direta. Tendo em base o que era necessário na visão de Croce, as imagens são claras, mas os sentimentos são às vezes ambíguos. Teixeira, tendo em mente os *new critics*, adverte que “a falácia da emoção consiste na idéia de que a análise do poema se confunde com o exame da emoção provocada por ele” (TEIXEIRA, 1998, p. 36). Sendo assim, a atenção aqui será dada à investigação do texto poético no sentido de entender o que desencadeia tal emoção, sem achar que essa emoção é o poema.

Vejamos: é na terceira parte que o contexto do poema se torna verdadeiramente místico, como propõe o título, pois é nela que o leitor é exposto a uma série de acontecimentos que remetem ao metafísico, reforçado por Lima desde a primeira

composição de *A Túnica Inconsútil*, livro no qual se insere “O grande circo místico”, onde se lê em o “Poema do Cristão”:

E, tendo a vida eterna, posso transgredir as leis naturais:
a minha passagem é esperada nas estradas;
venho e irei como uma profecia,
sou espontâneo como a intuição e a Fé”.
(LIMA, 1997, p. 351)

Na terceira parte – que se inicia com um “Então”, quase a denotar que a partir dali os fatos realmente viriam à tona – é onde se sela uma aliança secreta entre Margarete e a religião; uma aliança não autorizada por seu pai quando este a proíbe de entrar para um convento, mas sentida e respeitada pelos animais ferozes; uma aliança comparável à de São Francisco de Assis quando este contraria o pai em nome da religião e quando amansa o lobo de Gubbio; uma aliança que não fora respeitada pelo homem fera, mas é sentida por ele como um choque por ter violado uma espécie de esposa de Cristo e que o faz se redimir e morrer. Ainda, é na terceira parte que surgem as talentosas gêmeas sucessoras dos votos da mãe, que expõem publicamente a sua nudez, mas que se entregam somente a Deus e têm apenas as crianças como cúmplices.

Como se disse, em “O grande circo místico”, as imagens são bastante claras. Tem-se um lugar determinado, o circo, com pessoas determinadas, os componentes da família. Na sua linguagem poética, não existe rigor com a métrica ou com o ritmo, já que as sílabas variam muito de verso a verso e a escassez das rimas nos leva quase a pensar em coincidência quando do encontro entre “ateu” e “morreu” no fim de dois versos do episódio do homem fera. Como em uma narrativa prosaica, parece que as palavras deixam de lado a ambiguidade, e os períodos simples, coordenados ou subordinados dão conta do sentido literal.

Já o sentido alegórico, na contramão de Croce, pode ser sentido desde a primeira geração do circo com o filho do médico da Imperatriz, que rejeita a ciência do pai e se casa com a equilibrista Agnes, dando a entender que a sensibilidade intuitiva da arte passaria a ocupar o lugar da precisão científica representada pela medicina, conduzindo às mais altas experiências sensíveis. Pode ser sentido também, e principalmente, pelas tatuagens sacras que duas gerações femininas carregaram: 1) a de Lily Braum, um santo tatuado no ventre que geraria Margarete, a primeira a expor o misticismo que o leitor anseia por ver desde o título do poema; 2) e a da própria Margarete, que sela a mencionada aliança por meio da imagem do Senhor dos Passos, uma aliança explícita e carnal pela nudez que ela ostentava ao se apresentar com os animais, mas oculta e simbólica pelo significado mágico que trazia consigo.

Mas e o sentimento que anima o poema, tão buscado por Croce e Eliot? Podem ser vários, ainda que para alguns pós-modernos sejam manifestações da mesma coisa, caracterizando aquilo que pode ser chamado de “enfoque brutalmente projetivo” (BOSI, 2007, p. 40). O sentimento do poeta – de pouca importância para Eliot, pois, segundo ele, “a emoção da poesia será uma coisa muito [mais] complexa” (1972, p. 17) – pode ser identificado como uma espécie de elevação mística não acessível a todos, a Fé contraposta à cegueira demonstrada pela imprensa, por exemplo, que se preocupa em relatar os acontecimentos do circo, mas que não consegue captar a sua verdadeira essência transcendente. Pode-se identificar também o sentimento que o poeta quer provocar no leitor, a curiosidade natural do ser humano, estimulada pelo misticismo do título a ver aquilo que a imprensa não vê. Pode-se identificar, ainda, um possível sentimento do leitor – distante do controle do poeta, ainda que o tente manipular –, que pode ir desde o desprezo pelas coisas místicas e alegóricas, chegando à euforia sentida pela platéia do circo Knieps quando, como numa visão beatífica, os espectadores se saciam com o espetáculo espiritual de suas mulheres.

Lima e Dante

Jorge de Lima, sem dúvida, não é um poeta lembrado por suas composições de *A túnica inconsútil* (1938) como “O grande circo místico”. O poeta brasileiroíssimo de “Essa nega Fulô” (1928) ou o dificilmente classificável (épico? barroco?) de *A invenção de Orfeu* (1952) é muito mais citado por seus poemas modernistas ou de maturidade do que pelo tempo essencial de evolução que faz a ligação entre esses dois períodos. Contudo, é nas suas composições dessa fase intermediária que se manifesta abertamente um importante traço do seu caráter, a religiosidade. Desde *Tempo e Eternidade* (publicado com Murilo Mendes em 1935) prevalece a temática católica-militante, a começar pela frase “Restauremos a poesia em Cristo” estampada na folha de rosto.

Mario de Andrade diz que Jorge de Lima “é, na melhor expressão da palavra, um tradicional, apresentando em suas poesias, perfeitamente modernas e apegadas à poética moderna, um valor de eternidade, de permanência” (1997, p. 88), exatamente como Dante, uma vez que o florentino, apesar de muito apegado às tradições clássicas grega e latina, as propõe de forma muito inovadora na sua poesia. Em relação ao conteúdo, quando reinventa essas culturas elegendo Virgílio, poeta clássico latino, como seu guia no *Inferno* e no *Purgatório*, ou criando uma nova identificação para o herói grego Ulisses², por exemplo, em um dos episódios mais visitados da *Comédia*. Já

² Diferente do homérico, o Ulisses dantesco é punido no reino infernal junto aos maus conselheiros (Inf. XXVI), recuperando a épica grega e latina ao elencar suas fraudes, mas narrando uma morte diferente

em relação à sua própria cultura medieval, Dante a reinventa quando propõe o *volgare illustre*, língua que idealiza teoricamente no *De Vulgari eloquentia* e aplica em sua obra poética, o que lhe possibilita, entre outras coisas, criar a *terza rima* encadeada (GORNI, 2009, p. 56) e inaugurar um novo modo de fazer poesia.

Leal (1986, p. 19-25), fazendo referência a conteúdos como a “unidade de sentido místico”, a “composição numérica” e o “anseio de elevação” na obra de Jorge de Lima, coloca-se entre os vários críticos que aproximam a sua maneira de fazer poesia à de Dante Alighieri. Segundo ele, Lima é o poeta que “melhor entendeu a importância de Dante” e que traduz essa influência em novas criações poéticas. Cabe lembrar que o poeta florentino, assim como Lima, é muito mais lembrado por sua fase inicial, sintetizada na *Vida Nova*, e por sua fase de maturidade, representada na *Divina Comédia*, do que pelo percurso poético-filosófico que ele nos apresenta no *De Vulgari eloquentia* ou no *Convívio*.

De acordo com Cruz (1997, p. 137), “O grande circo místico” está entre os poemas de *A túnica inconsútil* que “não sofreram tanto o impacto emocional das descobertas teológicas, litúrgicas e bíblicas do poeta”. Mas não é de se negar que os três conteúdos detectados por Leal em *A invenção de Orfeu* estejam presentes também naquele poema. A “unidade de sentido místico” talvez se mostre como a mais óbvia, já que a presença do oculto é explícita desde o título e desenvolvida durante a narrativa a partir dos significados alegóricos descritos anteriormente, da mesma forma como em Dante isso fica evidente pela divisão de sua principal obra com títulos que se remetem ao sobrenatural como *Inferno*, *Purgatório* e *Paraíso*. A “composição numérica” pode ser abertamente explorada a partir do número três, presente no poema tanto pelas três partes que o compõem quanto pelas três gerações de mulheres que manifestam uma estreita ligação com o sagrado: Lily Braun, Margarete e as gêmeas Marie e Helene. Número três que, por sua vez, é associável à tríplice divisão da *Divina Comédia*, aos três guias de Dante no poema – Virgílio, Beatriz e São Bernardo –, ao terceiro céu de “Voi che ’ntendendo il terzo ciel movete”, bem como à trindade cristã: Pai, Filho e Espírito Santo, tão presentes desde a porta do Inferno. Já o “anseio de elevação” é o que se revela pela última estrofe, pois, ao lançarem seus membros para a visão dos homens e suas almas para a visão de Deus, as gêmeas-prodígio do Grande Circo Knieps demonstram a vontade de ascender aos céus – assim como Dante e a sua dama de alma pura do *Convívio*, a filosofia –, mostrando saber que seus corpos pertencem a este mundo, mas não os seus espíritos.

Além disso, a mesma visão de Deus mencionada por Lima nesses versos é aquela que Dante atinge quando viaja pelos céus do *Paraíso*, aquela que, por outro lado, se diz

daquela que a tradição clássica conhecera, criando o que Boitani (1992, p. 85) vê como prefiguração do espírito dos descobridores do séc. XV por sua morte ter sido em “alto mare aperto”.

incapaz de descrever, sendo a sua linguagem tão potente como a de uma criança que ainda banha a língua com o leite materno.

*Da quinci innanzi il mio veder fu maggio
che 'l parlar mostra, ch'a tal vista cede,
e cede la memoria a tanto oltraggio.*

(...)

*O somma luce che tanto ti levi
da' concetti mortali, a la mia mente
ripresta un poco di quel che parevi,
e fa la lingua mia tanto possente,
ch'una favilla sol de la tua gloria
possa lasciare a la futura gente;*

(...)

*Omai sarà più corta mia favella,
pur a quel ch'io ricordo, che d'un fante
che bagna ancor la lingua a la mammella.*

DANTE, *Par.* XXXIII, 55-57 / 67-71 / 106-108)

Desde então o meu ver mais aumentava
que o falar nosso, que a tal vista cede;
como à memória tal excesso agrava.

(...)

Ó suma luz que já tanto te elevas
dos conceitos mortais, à minha mente
um pouco dêes do que mostraste, e a atreves,
língua lhe dando mais eloquente,
que uma centelha só da tua glória
possa ficar para a futura gente;

(...)

Ora mais curta a fala se modela,
só a quanto eu recordo, que a de infante
que na mama da mãe co a língua anela.

(Idem. Trad. MOURA, 2011, p. 883-885)

Para Lucchesi, “os mares dantescos e limianos, por serem cristãos, guardam mais riscos [do que se pode prever], pois contam com os abismos da teologia, que se agregam dramaticamente à novíssima paisagem da *Comédia* e de *Orfeu*” (1997, p. 15-20). E por mais que ele cite apenas as obras de maturidade de nossos dois autores, não é de se negar que a característica relativa aos riscos ressaltada por esse crítico comece a se manifestar desde as obras que amadurecem o caráter profundamente meditativo em relação ao sagrado que os dois representam: Lima, com seus anseios missionários de restaurar a poesia em Cristo; e Dante, com a filosofia, a sua dama do *Convívio*, que

ocupará um importante papel na construção de uma estrutura sólida sobre a qual a teologia poderá atuar. No entanto, por mais que Dante sempre seguisse as reflexões de Aristóteles – o seu Filósofo por antonomásia – presentes nas suas leituras de São Tomás de Aquino e de Santo Alberto Magno, é através da poesia que ele consegue se libertar da filosofia e da teologia e dar voz à sua visão de mundo e de Deus.

Retomando as imagens de “O grande circo místico”, elas parecem suficientemente claras para que a partir delas seja concebido um sentimento, da mesma forma como acontece com a poesia de Dante de uma maneira geral, principalmente na *Comédia*. Contudo, retomando também as chaves de leitura de Dante mencionadas no começo deste texto, o poeta florentino nos explica através de uma epístola que o significado de suas obras pode ser lido de duas maneiras: considerando estritamente aquilo que está escrito no texto e considerando o que aquilo que está escrito pode significar, chamando uma das leituras de literal e a outra de alegórica (DANTE, *Ep.* XIII, 20).

Por mais que críticos como Croce prefiram definir a natureza da alegoria como não-estética em referência à poesia de Dante em detrimento daquilo que o poeta nos apresenta, a alegoria é oferecida por ele por saber que as imagens de suas composições do *Convívio* não foram tão compreendidas como deveriam. Isso fez com Dante recuperasse e expusesse três de suas mais herméticas canções de juventude, de forma a explicitar o sentido obscuro que elas traziam e a fazer com que o leitor saiba, por exemplo, que aquela “dama de alma pura” (*Cv* III v. 30) é a filosofia, tão importante para o seu percurso intelectual e teológico. É o caso da primeira das canções comentadas nesse tratado, “Voi che ’ntendendo il terzo ciel movete”.

É Dante quem sustenta o significado alegórico daquilo que propõe já desde o primeiro verso da canção: uma invocação/declaração às inteligências superiores que movem o terceiro céu – os tronos e o céu de Vênus, respectivamente –, seguindo a astronomia ptolomaica que divide o cosmos em nove céus, e a personificação cristã que representa cada um desses céus com nove hierarquias celestes. Mas é pelas palavras do *Convívio* que sabemos que a invocação se dirige verdadeiramente aos retóricos latinos como Boécio e Cícero, que “com a doçura dos seus escritos” encaminharam o poeta “ao amor, ou seja, ao estudo dessa honrada dama Filosofia” (*Cv* II xv 1).

Na esteira daqueles que encontram semelhanças entre a poesia de Lima e de Dante, tratando especificamente de “O grande circo místico”, pode-se ainda acrescentar um dado. Na descrição da linhagem familiar do circo, foi ressaltada, no fim de cada uma das três partes, a atenção aos espetáculos por parte da imprensa, sabendo-se por fim que essa atenção era dada mesmo que seus representantes não entendessem a verdadeira história do circo Knieps. Essa maneira de enxergar a obra se aproxima daquela de Dante em relação à sua canção mencionada acima e que dá forma

ao livro: “A verdadeira oferta dessa obra [o *Convívio*] é o significado das canções para as quais foi feita, significado que intenciona principalmente induzir os homens ao conhecimento e à virtude” (Cv I ix 7).

*Canzone, io credo che saranno radi
color che tua ragione intendan bene,
tanto la parli faticosa e forte.
Onde, se per ventura elli adivene
che tu dinanzi da persone vadi
che non ti paian d'essa bene acorte,
allor ti priego che ti riconforte,
dicendo lor, diletta mia novella:
“Ponete mente almen com'io son bella!”
(DANTE. Cv II v. 53-61)*

Canção, eu creio que serão raros
aqueles que bem entendem a tua razão,
pois a falas intensa e forte.
E, se por ventura aconteça
que tu vás frente a pessoas
que não te pareçam bem entendidas,
então te peço que te reconforte,
dizendo-lhes, alegre a novidade:
“Prestai atenção ao menos como sou bela!”.
(Idem. Tradução nossa não publicada)

Dante, ao comentar os seus versos, sabe do seu hermetismo e acredita serem poucos aqueles que realmente decifrarão o seu significado. Sendo assim, no *congedo*, resolve mudar o destino da sua voz poética, que antes se dirigia aos anjos do terceiro céu, e falar diretamente à sua canção, o que ele nos explica pelo comentário do *Convívio*: “Nesse momento, advirto-a [a canção] e digo: Se por acaso ocorra que tu vás onde existem pessoas que pareçam duvidar da tua razão, não te confundas e diga-lhes: Já que não vedes a minha bondade, prestai atenção ao menos na minha beleza” (Cv II xi 8). Da mesma forma, parece que a beleza artística do espetáculo circense – e não o seu significado – é o único elemento acessível àqueles espectadores que não fizeram a mesma escolha do patriarca do circo Knieps, que trocou a técnica científica pela sensibilidade intuitiva; aquela mesma sensibilidade que as suas descendentes direcionam puras como as suas almas para a visão divina, a mesma visão divina que Dante alcança nos últimos versos de seu *Paraíso*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALIGHIERI, Dante. *Convivio*. Edição sob os cuidados da Società Dantesca Italiana. Notas de Franca Brambilla Ageno. Florença: Le Lettere, 1995. Vol. 2.

_____. *Epistole I - XIII*. Sob os cuidados de Arsenio Frugoni e Giorgio Brugnoli Milão-Nápoles: Ricciardi Editore, 1996. Vol. 1.

_____. *La Divina Commedia*. Sob os cuidados de A. M. Chiavacci Leonardi. Milão: Mondadori, 2005. Vol. 3.

_____. *A Divina Comédia*. Tradução de Vasco Graça Moura. São Paulo: Landmark, 2011.

ANDRADE, Mário de. A Túnica Inconsútil. In: LIMA, Jorge de. *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. p. 86-90.

BOITANI, Piero. *L'ombra di Ulisse*. Bologna: Il Mulino, 1992.

CROCE, Benedetto. Varietà. In: *La Critica. Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia*. Nápoles, n. 21, p. 51-56, 1923.

_____. *Breviário de estética, Aesthetica in nuce*. Trad. Rodolfo Ilari Jr. São Paulo: Ed. Ática, 2001.

CRUZ, Luís Santa. Um poeta e duas cristandades. In: LIMA, Jorge de. *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. p. 129-137.

ELIOT, T. S. Tradition and the individual talent. In: *20th century literary criticism: A reader*. Londres: Longman, 1972. p. 13-32.

GORNI, Guiglielmo. *Dante, storia di un visionário*. Roma-Bari: Laterza, 2009.

LEAL, César. Dante e os modernos; Universalidade de Jorge de Lima. In: *Os cavaleiros de Júpiter*. 2ª Edição. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1986. p. 19-25.

LIMA, Jorge de. A Túnica Inconsútil. In: *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. p. 349-414.

LUCCHESI, Marco. O sistema Jorge de Lima. In: LIMA, Jorge de. *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. p. 15 - 21.

TEIXEIRA, Ivan. New Criticism. *Revista Cult*. São Paulo. n.17, p. 34-37, set. 1998.