

CÉSAR LEAL E WILLIAM BLAKE: UMA APROXIMAÇÃO

Sébastien Joachim

O presente estudo pretende mostrar a profunda afinidade de inspiração de César Leal com o poeta inglês William Blake. Partindo dos Sonetos da Experiência, podemos observar esta afinidade de inspiração não só pelos temas (a Morte, a Vida, a Liberdade, a Luz, etc.) como também pela retomada de títulos (Blake: *Cantos de Inocência, Cantos de Experiência*; César Leal: *Sonetos da Inocência, Sonetos da Experiência*).

Vamos observar que apesar desta afinidade entre os dois, não há em César Leal nada do cristianismo agressivo e portanto vulnerável de Blake. Os meios expressivos do brasileiro são, aliás, mais sutis, pois ele beneficiou-se de todos os movimentos técnicos, das diferentes escolas poéticas que sucederam o pré-romantismo blakeano. O que está dito e pintado na ordem mística de maneira óbvia em Blake, se apresenta em César Leal de modo indireto, em meio a uma teorização sobre a poesia. Isto é detectável desde *Invenções da Noite Menor* (1957) e prossegue seu curso até os últimos poemas publicados em *Constelações* (1986).

Partiremos de uma apresentação sucinta da trajetória poética de William Blake, dando destaque ao aspecto mítico de sua obra.¹ Em seguida, faremos uma análise temática dos *Sonetos da Experiência* através de redes isotópicas e, posteriormente tentaremos comprovar a recorrência desses temas em outros textos de César Leal.

1. Nesta primeira parte traduzimos e condensamos o trabalho de Elena Valentí, sem pretensão à originalidade.

1. A Trajetória Mítica de William Blake

O tema da Unidade Essencial de todas as coisas é uma constante em toda a obra de William Blake.

Em *Cantos de Inocência*, o tema é a infância. Para Blake, a infância é o vestígio da unidade original do homem com a Energia e Unidade Universal. A vitalidade da criança faz com que ela participe sem medo da realidade essencial da natureza e permaneça em contato com o mundo eterno do espírito. Em sua vida, tudo faz parte de uma mesma dimensão real e está em contínua comunicação (as plantas, os animais, o sol, etc.)

Cantos de Experiência mostra a frieza e a aridez da terra, transformada em símbolo da mortalidade a que foi condenado o homem. Para Blake, a mortalidade é a ruptura do vínculo entre humanidade e eternidade, a perda da faculdade imaginativa, da espiritualidade.

Simultaneamente aos *Cantos de Inocência* e *Cantos de Experiência*, Blake escreveu vários livros proféticos que ampliam a sua mensagem e que podem fundamentar uma melhor aproximação entre seu universo poético e o de César Leal.

Não Existe Religião Natural está dividido em duas partes. A descrição do estado "natural" do Homem (o homem só percebe o que seus órgãos corporais permitem, ou seja, seus sentidos limitam sua razão e seus desejos). Concluindo que é o caráter Poético ou Profético do homem que dirige a Filosofia e a Experiência.

Na segunda parte, Blake diz que o homem não está limitado por seus sentidos, nem desejos. O homem deseja o infinito porque ele mesmo é infinito. A conclusão é que quem vê o infinito vê Deus. O infinito está em tudo, inclusive no homem, portanto, no homem está Deus. Há unidade perfeita entre o Criador e sua criação.

Blake mostra em *O Matrimônio do Céu e do Inferno* o erro das construções racionalistas que colocam Deus separado do homem, como juiz, pai e tirano. Ele passa assim a criticar as religiões oficiais, responsáveis por essa quebra de unidade.

Nos livros proféticos de *Thel e Tiriel*, Blake retoma a questão da dualidade humana, ou seja, seu estado natural e seu ser eterno. Thel representa o estado de inocência e Tiriel o da experiência. Ele conclui que a existência humana só tem sentido pela possibilidade de retorno à unidade perdida com a eternidade.

Em *O Livro de Urizen*, Blake começa a sistematizar sua visão da criação e da história do homem. Para ele a criação é a ruptura da unidade, ou seja, ao ser criado, o homem é sepa-

rado da Unidade Universal. O livro é composto de um longo poema, no qual o autor expõe sua interpretação da existência do mundo. Baseando-se em estudos cuidadosos dos mitos antigos, compara-os para descobrir o que de verdade psicológica pode haver neles. Ele enriquece as suas investigações sobre os mitos clássicos com indagações sobre os mitos escandinavos e a cabala.

A comentarista espanhola que desde o princípio acompanhamos passo a passo neste trabalho, diz a respeito da função da morte na poesia de Blake: ela é "la transformación de la carne en tierra inerte, es el tope en el abismo, lo que detiene al hombre en su caída impidiéndole llegar al caos total, a la inexistencia. Es lo que Blake denomina el 'límite de la opacidad' o (...) 'la Concha del mundo' (...), la forma infundida a la caída del eterno, forma que hace posible la final redención del hombre, el definitivo despertar, la Apocalipsis, el regreso a Jerusalén, a la ciudad eterna"².

Em *O Livro de Urizen* e os que se seguem anteriores *As Quatro Zoas*, Blake entreviu a história do homem a partir do momento de sua criação. *As Quatro Zoas* expõe o próprio processo da criação. É ampliada a idéia de criação como ruptura da unidade e do vínculo com a eternidade. Mantém a concepção de que, o erro essencial cometido pela razão humana é tomar como realidade objetiva o que somente pode ser criação do espírito ou da mente.

No simbolismo blakeano, o número quatro é fundamental, pois representa a superação do três, da tridimensionalidade do tempo e do espaço.

A palavra 'zoas' é um derivado inventado por Blake do vocábulo grego que significa 'animal'. As quatro zoas são os quatro aspectos da energia divina. O livro descreve nas quatro primeiras partes exatamente a queda destes aspectos (o poder de conceder vida ao ser criado, a capacidade de amar e de gozar, o princípio eterno da sabedoria e da forma e a imaginação e fertilidade). As partes seguintes mostram o percurso seguido pelo homem para atingir a redenção. A imaginação tem a tarefa de recompor a unidade destruída, pela queda das três zoas. "Blake vio en la imaginación humana una lucha de contrarios. Si por un lado la consideró como la facultad de crear y liberar,

2. Elena Valentí: "cronologia, introducción, notas y traducción inédita" *Cantos de Inocência, Cantos de Experiência de William Blake*. Barcelona — Bosh. 1977, p. 38.

por el otro la vio como el origen del 'misterio' o mistificación, y de la tiranía"³.

Jerusalém foi o poema que substituiu *As Quatro Zoas*. Nele, novamente através de mitos, Blake constrói a sua visão da criação do homem. Enquanto *As Quatro Zoas* mostra que os aspectos mais promissores do espírito humano, superam os obscuros e trágicos; *Jerusalém* consegue equilibrar os males da vida mortal com as verdades eternas do espírito. Este equilíbrio é mantido pelo conceito da morte como sendo o limite do qual o homem volta a partir e pela capacidade visionária ou imaginativa de todos os homens.

Em resumo, a conclusão a que Blake chegou foi "el Arte como la única salvación del hombre y el artista como redentor, identificado, por lo tanto con Jesús. El artista se identifica con el profeta"⁴. Nesse profetismo a recorrência obedece a uma evidente trajetória mística: Morte e Ressurreição ou a queda, o esfacelamento, a dispersão, a descontinuidade de um lado, e de outro lado, a ascensão via a dor, o sofrimento, a noite simbólica. A noite como Morte afigura-se ambígua, pois nela está o germe de uma renascença. Nunca se deve esquecer que a divisão do ser pela morte, está continuamente ligada a uma possível reconquista da unidade perdida.

Essa mensagem blakeana, César Leal consciente ou inconscientemente a retoma de uma forma laicizada, no entanto solidária do sagrado, já que a sua busca constante é o Absoluto pela poesia⁵.

II. A trajetória configurada em Constelações

Como foi anunciado inicialmente, temos em foco os *Sonetos da Experiência* tematicamente mais concordantes com a poesia blakeana. São cinco "Sonetos Acrobáticos" (no dizer do autor) seguidos de um sexto intitulado: "Poesia sempre poesia", e que foge à feitura de seus irmãos, e por essa razão não será comentado. Eis o primeiro:

3. *Ibidem*, p. 42.

4. *Ibidem*, p. 46.

5. *Utilizamos a Antologia da obra de César Leal reunida sob o título Constelações. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1986.*

SONETO ACROBÁTICO — I

QUE a morte seja leve como a brisa
 ou dança de relâmpagos nas águas,
 corrida de um corcel apocalítico
 na bruma que circunda nossas mágoas.

Dissolva-me estes olhos o abandono
 à sombra que me habita o peito em guerra
 e guarde o coração longínquo sono
 de flores, em semente, inda na terra.

Que a morte exile a vida em mundo incerto:
 — distância não medida em comprimento
 que para o pensamento o longe é perto.

A morte é um litoral pleno de luto
 para nós, para vós e tenras plantas
 que dão perfume em flor e amor no fruto.

(pág. 231)

Como testemunha o poema reproduzido, os sonetos acrobáticos, à primeira vista, desconstróem a apresentação visual do modelo clássico. O poeta justapõe em um só bloco compacto quartetos e tercetos. Observando-se mais atentamente, percebemos que essa disposição foi um recurso em sintonia com o próprio título. Outros fatos a notar: apesar das estrofes não estarem separadas, elas estão marcadas pelo emprego de letra maiúscula no início de cada uma delas; além disso, a palavra que inicia cada um dos sonetos está grafada em letras maiúsculas (QUE, CARDÍACO, MINHAS, QUE, MEU, AFIRMAVAM).

Fazemos a hipótese de que essa disposição não obedece apenas a um critério formal, mas sim e talvez principalmente a injunções subjetivas e míticas. Acrescentamos que se William Blake apresenta um grande número de seus poemas de forma composita (letras e imagens simbólicas), César Leal, aqui como alhures, oferece uma obra que envolve ao mesmo tempo dois sistemas semiológicos. Por conseguinte, o bloco compacto dos sonetos acrobáticos é o significante de uma vontade de unificação daquilo que habitualmente se dá na divisão. O sentido teria, como em Blake, uma intenção artístico-mística de recuperação sub-repticiamente consubstancial à visão poética.

No entanto, apesar dessa intuição fundamental, o *Soneto Acrobático 1* parece governado pela temática da Morte e sua escolta noturna ('sombra', 'luto', 'sono', 'corcel apocalíptico', 'bruma'), suas conseqüências psicológicas na ordem profana (exílio, 'abandono', 'mágoas') e até sua aliada sócio-histórica ('guerra') ou cósmica (dissolução). Contudo, lendo mais de perto, descobrimos que essa isotopia da morte profana é mantida semanticamente em xeque por uma isotopia da vida. Com efeito, desde o primeiro verso, uma isotopia do movimento ('dança', 'corrida') e da germinação ('semente'), reforçada pela imagem da intimidade (guardar no coração, perto pelo pensamento) permeia o texto. Essa isotopia da vida cósmica e psicológica culmina no simbolismo esperançoso da flor e do fruto do último verso. O 'amor' (verso 14, talvez implicitado nos versos 7 e 8) pode ser a mola-mestra desse dinamismo vital. Uma releitura pode nos levar mais adiante: a uma isotopia da liberdade, pois a leveza da brisa (verso 1), as promessas das 'tenras plantas' (verso 13), as luzes do relâmpago sobre as águas (verso 2) guiam o imaginário nessa vereda. Não é temerário, portanto, afirmar que aqui, até a morte converge para a libertação do homem e da natureza, trabalha para a recuperação do perdido. Cada oposição chama seu contrário como o seu complemento natural, no mesmo verso (1, 9 e 12) e em versos diversos (2/4, 12/14). Convém reparar no último terceto em particular, a indissociabilidade do destino humano, do destino do Cosmos; assim, como a capacidade da terra-mãe (2º quarteto) de reverter o processo de dissolução da faceta negativa da Morte e também a função probatória da morte (1º terceto e 2º quarteto). Outros sonetos acrobáticos e outros textos, confirmarão essa releitura.

SONETO ACROBÁTICO — II

CARDÍACO silêncio nos espreguia
e resoluta noite se desata
sitiando o coração em muro estreito
feito de vozes neutras, sem palavras.

Se a luz do sentimento se liberta
e avança, como em vôo avança o pássaro,
o nevoento limbo em nós submerso
como visões nos chega aos olhos lassos.

Aguas fundas navego em curto sono,
sobre os campos do sonho o ouvido busca
voz de parentes que morreram longe.

Sonâmbulo ou tufão — chego às aleutas,
oferto à noite este soneto branco
e lúcido procuro outro soneto.

Em Soneto Acrobático II, aparece em destaque o tema da Noite, seguido da Morte, da Liberdade e da Luz. A noite é o espaço que abriga tudo, onde o inconsciente se liberta e libera os desejos adormecidos. Da mesma forma que a noite antecede o dia, a morte é a passagem obrigatória para a verdadeira vida, para a liberdade. Esta é alcançada através da luz do conhecimento. Tal nos parece ser a significação denotada pelas redes isotópicas apreendidas de uma primeira leitura.

A Noite como semema é representada pelos semas: 'silêncio', 'noite', 'nevoento', 'águas fundas', 'campos do sonho',
1 2 3 4 5
'sono', 'sonâmbulo'¹. Ela é simbolicamente predominante, sobre-
6 7

tudo se sobrepormos a sua isotopia à da sua outra face, a Morte: 'sono', 'sonho', 'sonâmbulo', 'limbo', 'morrer', 'submersa'. Morte/Noite somariam afinal 13 unidades semânticas, Liberdade 4 ('vão', 'pássaro', 'tufão', 'se liberta') e Luz 3 ('luz', 'visões', 'olhos').

Noite e sua face simbólica Morte, remetem ao aspecto da Queda, do esfacelamento em William Blake; Luz e Liberdade reenviam nitidamente à vertente ascensional e redentora desse universo poético.

Já despontou a consonância prevista entre o universo lealiano e o universo blakeano.

São 7 semas no total. Se os somarmos às unidades semânticas da face simbólica desse tema, isto é a Morte ('limbo', 'morrer', 'submersa'), teremos um campo lingüístico saturado. Face às suas dez unidades, os outros dois sememas identificados Luz, Liberdade — e que aliás são aparentados — não totalizam juntos mais de seis semas: 'luz', 'se liberta', 'avança', 'vão', 'pássaro' (condensados nos versos 5 e 6), 'branco', 'lúcido' (versos 13 e 14) e talvez 'tufão' (verso 12). Uma leitura na tecla conotativa é suscetível de alterar a orientação de certos termos desse discurso e resgatar elementos deixados de lado. "Se desata" (verso 2) alude aparentemente à liberdade, mas está a serviço da noite que assedia o coração, a vida (verso 3) e a neu-

traliza (verso 4). A primeira menção do *sono* ('curto sono') se alinha, sem dúvida, ao lado da morte e das limitações por ela imposta. Mas a segunda ocorrência ('os campos do sonho', verso 10) tem caráter de 'ilimitado' pela pluralidade do campo e pelo fato do sonho ser aqui ameaçado pelas 'águas profundas' da noite. A partir dessa preciosíssima aquisição da vertente Liberdade, o poema parece poder ser lido como sendo norteado pela Luz/Liberdade, e não pela Noite/Morte. A ambigüidade de 'sonâmbulo' em conjunção com 'tufão' autoriza a sua subtração da isotopia da morte e sua adjunção ao tema da Marcha e da Progressão, tema místico por excelência, visível nos lexemas 'avança' (2 ocorrências), 'vão', 'navegar', 'busca', 'chegar' (2 ocorrências), 'procurar outro' (último verso). Pelo mesmo fato, a superposição no segundo terceto, no lugar tradicional da rima (portanto em posição de emergência) das palavras 'aleutas', 'branco', 'soneto', são indicativas de um isomorfismo semântico.

Relemos agora as duas últimas palavras de cada verso deste terceto-chave: "às aleutas/soneto branco/outro soneto". Uma isotopia da brancura, da luz iguala essas expressões, conquista na primeira parte do último verso ('lúcido'). contamina na primeira parte os dois versos precedentes ('noite', 'sonâmbulo', 'tufão'). De tal sorte que a dominante desse poema está no pólo branco dos 'aleutas', no soneto sempre em branco (símbolo de uma escrita sempre a se realizar). É a noite que está a serviço do trabalho mítico da criação poética. E o sujeito de enunciação desse poema — 'sonâmbulo' ou 'tufão', andando ou navegando — não almeja nada mais que a sua libertação. Essa libertação passa pela esterilidade incontornável da noite antes de ascender à pureza mística da obra inédita, numa longínqua e desconhecida ilha polar.

Os Sonetos Acrobáticos III e IV convergem na mesma direção que os dois primeiros. Vejamos o terceiro:

SONETO ACROBÁTICO — III

MINHAS mãos se abrem como sombras vivas
da neve caminhando nos penedos
e as plantas de mi asa são cativas
dos musgos que se alojam nos rochedos.

E minha língua esquenta: como um fogo
e queima o nevoeiro — como brasas —
e dorme sob as águas, como o lodo,
e pesa sobre a terra como casas.

Estiro os pés e os passos se levantam
 como um tropel de ventos sobre as nuvens
 pisando as águas que no abismo voam.

De repente, escapando de alto nimbo
 como seta de luz expulsa do arco
 mergulho sobre o mar e afogo a língua.

(pág. 233)

Aparece aí a ambivalência que cerca a existência humana. A voz poética se debate entre a ânsia de liberdade, de conhecimento e de grandeza ('tropel de ventos', 'altos nimbos', 'seta de luz') e o sentimento de aprisionamento, de desespero, de introspecção ('musgos', 'sombas vivas', 'abismo', 'mergulho') gerado pela percepção de suas limitações. Essas limitações dificultam a recuperação do vínculo com a unidade de outrora. As séries imagísticas são como antes: a sombra, o vôo, as águas, a luz. Mas aqui há um acento novo sobre o *fogo* ao lado da luz, sobre o *vento* aliado da progressão, do avanço e da fuga da prisão. A poetização do ato poético que começou no segundo poema precedente, tem um discreto reforço, desta vez, via uma temática da 'língua': a procura de uma expressão poética mágica está portanto, no bojo dos *Sonetos da Experiência*.

SONETO ACROBÁTICO — IV

QUE tenha olhar de pássaro voando
 e gesto que recorde amor ausente,
 e os lábios sejam leves como o vento
 e as asas mais velozes do que o vôo.

E corra a geografia de meus sonhos
 e sobre os mares desça envolto em gelo,
 e tenha plumas jovens como o orvalho
 e gestos moles como os de nevoeiro.

E o pé esquerdo esmague o pólo Norte,
 e o pé direito esmague o pólo Sul
 e a boca aberta engula o mapa-mundi.

Agora? — Já que é sonho se dissolva
 e à noite se incorpore — como as sombras
 quando o sol cria a aurora dos antípodas.

(pág. 234)

O tema da Liberdade volta a predominar no Soneto Acrobático IV. Seu cortejo é o vôo e o vento (com os lexemas: 'asas', 'pássaro', 'veloz', 'leve') e também a luz (que é o 'sol', 'aurora', 'amor'). O sonho volta a se associar com a 'noite', a 'sombra', e a 'aurora'. O que corresponde a um mundo unificador dos contraditórios, como no Soneto Acrobático III. Ora, esse paradoxo é a chave de fenda da alta poesia, segundo Leon Cellier (*Parcours initiatiques. Presses de l'Université de Grenoble, 1977, p. 191-193*). Paradoxo que mostra a diferença entre poeta e versificador. César Leal é um Poeta.

Antes de passar ao último soneto acrobático, importa notar um novo tema acoplado ao 'pássaro voando': o tema do Olhar, marca da dominação do poeta sobre as contingências, inclusive as oposições polares. É por isso que a aurora-criação, surgida no término do soneto acima, abraça os antípodas.

SONETO ACROBÁTICO — V

MEU pensamento é pluma e me liberta
do fácil que me possa a voz prender
que as palavras revoam minha sombra
como aviões a jato em céu revoltado.

Se vem linguagem nova não hesito
inda que a consciência não distinga
a forma dessa luz misteriosa
que salta e voa se me chega à língua.

Nas coisas que se criam a priori
meu olhar de Caronte jamais pára:
— venha hoje a palavra — amanhã, glória.

Atiro-me sereno à grande altura
— como longínqua estrela em alto vôo
que poema sem mistério é prosa pura.

(pág. 235)

Em Soneto Acrobático V, retorna o tema da Liberdade associada, como se esperava, ao vôo (tema do Pássaro, símbolo de espiritualidade e de liberdade) e a luz (que por sua parte, requer a velocidade desde o relâmpago do primeiro soneto).

6. A distinção é de Horácio mas tem sido usada por retóricos e críticos antigos e modernos, como Quintiliano e Ernst Robert Curtius.

Insiste, desta vez mais do que antes, no tema da linguagem em estreita ligação com a consciência (a *luz* da consciência) e o pensamento (a *luz* do pensamento). De tal modo que esse soneto evidencia uma hegemonia solar, uma aspiração a um lugar sobre-humano, onde o olhar soberano de *Caronte* (verso 10), detém a morte, discerne os possíveis da linguagem sem deixar de resguardar o mistério das coisas.

Como vimos, é um soneto-síntese do universo poético e do imaginário lealiano. Aqui, a liberdade se revela como liberdade de criar e de pensar tão longe quanto possível. A voz poética até diviniza o ato de poetar. É romântica sob este aspecto de reveladora de 'luz misteriosa' (verso 7). Mas esse romantismo é eterno desde Platão até além de nós. Não se trata do Romantismo histórico nascido em fins do século XVIII. A ênfase sobre o poético vai ultrapassar a si próprio, por assim dizer, no poema 'não acrobático' dos *Sonetos da Experiência*, 'Poesia sempre Poesia' (p. 236). Não descarto que, dedicada a Edileusa Dourado, a poesia seja coincidente com um eterno feminino, no sentido antimachista de bússola do Homem, no mar enfestado de recifes da vida...

Com efeito, a navegação sob a conduta das estrelas em direção a uma alvorada de magia e de esplendor (o mundo ao qual aspira a poesia) é o dinamismo propulsor desse poema.

Encerramos aqui esse primeiro episódio da trajetória mítica de César Leal. Resta comprovar em outros poemas do livro, que a empresa desse poeta brasileiro, semelhantemente a de Blake, mas de modo mais oculto é mística.

Através dos blocos compostos dos *Sonetos Acrobáticos*, das imagens da dor, da noite e da morte (queda), redimíveis nas imagens aéreas da luz (linguagem) do vôo, do olhar (consciência, pensamento) que culminam na idéia de Liberdade e de Amor (ressurreição). É uma saga da poesia e do poeta que se cumpre. Gestualidade verbal e gráfica o provam. Quer na coletânea intitulada *Metalíngua*, quer em outros fragmentos.

Vamos encarar os poemas não na ordem cronológica, mas da maneira que eles foram editados em 1984. Uma representação da queda (vetor noite) e de seu contrário, a ascensão (progressão em direção à luz) se materializa fortemente nos poemas de *Constelações*, anteriores a *Tambor Cósmico* (p. 23 a 94) e volta a se manifestar em diferentes momentos de *Ursa Maior* e *O Triunfo das Águas* (p. 141-177).

Uma leitura superficial, poderia atribuir à presença repetida dessas visualizações à uma excentricidade do poeta ou a uma influência de Apollinaire que ele tanto admira. Mas achamos melhor explicá-los pelo misticismo inerente aos *Sonetos da*

Experiência. Já que também não podia ser por influência da poesia concreta, embora Mary Ellen Solt, na introdução que escreveu para o livro *Concrete Poetry: A World view*, Universidade de Indiana, 1968, defina tais tipos de visualizações poéticas como uma variedade de inovações e experimentos que tem revolucionado em escala global a arte do poema, cabendo ao Brasil uma referência especial nesse domínio.

A "Espada Cósmica" (pp. 27-28); e os caligramas da *Ursa Maior* (a cruz encabeçada por uma seta e tendo como base o nome APOLO-SOYUZ e mais a sigla K-G-K (p. 147) e a taca cósmica, formando um cálix (p. 153) são três representações espetaculares, caligramas de grande êxito que possuem um conteúdo místico, já estudado por outros analistas do fenômeno literário. Aqui, reproduziremos apenas a "Espada Cósmica", imagem que nos faz lembrar o verso de Castro Alves, quando diz que a espada de Napoleão "é um cometa roubado aos céus". Eis o poema:

ESPADA CÓSMICA

Procuo uma estrela entre os raios de Oriente
 procuro uma estrela entre as sombras do mar
 procuro uma estrela entre os barcos de Ulisses
 procuro uma estrela entre as noites-sonhar
 procuro uma estrela entre os campos do sonho
 procuro uma estrela entre os bosques urbanos
 procuro uma estrela entre os punhos de Deus
 procuro uma estrela e não sei se a encontro
 Oriente-Oriente-Oriente-Oriente-Oriente-Oriente
 procuro uma flor entre os jardins de Buda
 procuro uma rosa entre as nuvens de gelo
 procuro uma flor entre os teus cabelos
 procuro Oriente — Altíssima Oriente

p
 r
 o
 c
 u
 r
 o

procuo um caminho de Sol _____

uma arma secreta

procuo

procuo

procuo

procuo

procuo

procuo

uma espada de ouro-total — uma espada severa

p

pro

procuo

uma espada em que o corte atravesse o mistério

uma

|

E

S P A

D

A

_____ | _____

|

]

procuro uma espada entre os raios de Oriente

p
r
o
c
u
r
o

uma espada cósmica

l
e
sp
ada
espa
daesp
adaes
padae
spada
espad
aespa
daesp
adae
sua
da
e
s
p
a
d
a
espada
espada
espada
espada
espada
espada

(pág. 28)

Esses ícones proporcionam várias entradas, principalmente uma ascendente e uma descendente, exatamente conforme a nossa hipótese inicial. Depois, menos espetacular, vem a figura irradiante do Sol (p. 30) e também os triângulos da perfeição cabalística (p. 172-173). O destino poético-icônico de Abreu e Lima (p. 61) é trágico. As letras zebram a página e predispõem a ler uma epopéia, uma aventura sobrenatural em conformidade com a nossa hipótese: dupla 'Morte/Redenção' ou 'Queda/Ascensão'.

GENERAL ABREU E LIMA

O TERROR me lançou
fora da Pátria
subl aos

e
d s
n
A e segui

Bolívar:

conheci San Martin,
o Argentino
libertador de estranhas

tirantias

e r
é i
m c
a A a f
o
i
c
r
e
s
d c
o e
n
r
u
m
o ao Sul

liberta por seus filhos
sempre fortes

batalhas eram
festas — desafios

com a luz e o amor (p. 117 e 118), a vida cósmica relacionada ao Amor (p. 119 e 120), o olhar e o pássaro em estreita fraternidade com a Liberdade (p. 124), a poesia (a de Drummond é apenas a ocorrência do que é um tipo) como síntese e como o que há de mais englobante neste mundo (p. 125). A poesia goza de abrangência absoluta, porque nela convivem todas as contradições: 'bruma' X 'flor', 'luz', 'Amor', 'chama', 'Amor' X 'dor' (neve); 'noite' X 'dia', 'forma', 'Amor' (p. 125, *A Máquina do Mundo* de Drummond). Não vamos citar toda a coletânea. Basta completar na ordem icônica o que foi dito na ordem semântica: um poema como *A Máquina do Mundo* de Drummond tem seu lado caligramático, na disposição vertical, anafórica das mesmas palavras.

4. *A máquina do mundo de Drummond*

A máquina do mundo de Drummond é bruma
 a máquina do mundo de Drummond é flor
 a máquina do mundo de Drummond é luz
 a máquina do mundo de Drummond é Amor

a máquina do mundo de Drummond é lírio
 a máquina do mundo de Drummond é água
 a máquina do mundo de Drummond é vento
 a máquina do mundo de Drummond é Amor

a máquina do mundo de Drummond é chama
 a máquina do mundo de Drummond é dor
 a máquina do mundo de Drummond é neve
 a máquina do mundo de Drummond é Amor

a máquina do mundo de Drummond é noite
 a máquina do mundo de Drummond é dia
 a máquina do mundo de Drummond é forma
 a máquina do mundo de Drummond é Amor

a máquina do mundo de Drummond é ferro
 a máquina do mundo de Drummond é Dante
 a máquina do mundo de Drummond é duna
 a máquina do mundo de Drummond é Amor

a máquina do mundo de Drummond é lâmina
 a máquina do mundo de Drummond é rio
 a máquina do mundo de Drummond é chuva
 a máquina do mundo de Drummond é Amor

a máquina do mundo de Drummond é pó
 a máquina do mundo de Drummond é rosa
 a máquina do mundo de Drummond é estrela
 a máquina do mundo de Drummond é Amor

a máquina do mundo de Drummond é o segundo
 movimento do Little Giddings dos Quartets
 a máquina do mundo de Drummond é conversa
 informal de Drummond com o mestre Brunetto.

Na última estrofe, verifica-se que a disposição anafórica e paradigmática do poema foi quebrada, fazendo saltar a capacidade crítica do poeta, quando mostra que tanto T. S. Eliot quanto Drummond parafrazearam a parte do XV Canto da *Divina Comédia do Inferno*, de Dante, no episódio em que o florentino narra seu encontro com Brunetto Latini. Não como negar que César Leal acertou o alvo com bastante precisão.

O mesmo efeito visual, a mesma moldura nos envolve no poema precedente "Olhar do Mundo" (p. 123 e 124). Ambos os textos ostentam uma metáfora do liame, da soldadura, da vontade de manter / reconquistar uma unidade, pré-existente ao ato de escrever e que vêm contrapor manifestações de dispersão, de esfacelamento, de queda nos abismos. As repetições têm por função, lutar contra o tempo profano e a sua desmembração e desmemória daquilo que lhe pré-existe e que pode nortear o futuro: o absoluto do mito, da poesia "avant toutechose" (Verlaine).

Inútil concluir classicamente, pois quem acompanhou a nossa demonstração não duvida mais das afinidades entre Blake e César Leal, nem portanto, do pendor místico de uma poesia aparentemente só preocupada com o jogo cerebral das formas expressivas. Todavia, ao lado do aspecto místico, não devemos desconhecer as implicações psicanalíticas da dialética queda/ascensão. Pois existe um esfacelamento próprio da mente reprimida que tem sua contrapartida numa busca de completude e de integridade. O livro de Pierre Weil *A Neurose do Paraíso Perdido* (Rio de Janeiro. Espaço e Tempo/CERA, 1987), se esforça em repensar os pontos de contato entre psicanálise freudiana e mística. Talvez seja por causa dessas paradoxais aproximações que os analistas hoje são tidos como novos sacerdotes.