

INFORMATION TO USERS

This was produced from a copy of a document sent to us for microfilming. While the most advanced technological means to photograph and reproduce this document have been used, the quality is heavily dependent upon the quality of the material submitted.

The following explanation of techniques is provided to help you understand markings or notations which may appear on this reproduction.

1. The sign or "target" for pages apparently lacking from the document photographed is "Missing Page(s)". If it was possible to obtain the missing page(s) or section, they are spliced into the film along with adjacent pages. This may have necessitated cutting through an image and duplicating adjacent pages to assure you of complete continuity.
2. When an image on the film is obliterated with a round black mark it is an indication that the film inspector noticed either blurred copy because of movement during exposure, or duplicate copy. Unless we meant to delete copyrighted materials that should not have been filmed, you will find a good image of the page in the adjacent frame.
3. When a map, drawing or chart, etc., is part of the material being photographed the photographer has followed a definite method in "sectioning" the material. It is customary to begin filming at the upper left hand corner of a large sheet and to continue from left to right in equal sections with small overlaps. If necessary, sectioning is continued again—beginning below the first row and continuing on until complete.
4. For any illustrations that cannot be reproduced satisfactorily by xerography, photographic prints can be purchased at additional cost and tipped into your xerographic copy. Requests can be made to our Dissertations Customer Services Department.
5. Some pages in any document may have indistinct print. In all cases we have filmed the best available copy.

University
Microfilms
International

300 N. ZEEB ROAD, ANN ARBOR, MI 48106
18 BEDFORD ROW, LONDON WC1R 4EJ, ENGLAND

COUTINHO, JOSE DOMICIO

CESAR LEAL: SIMBOLISMO E LINGUAGEM. (PORTUGUESE TEXT)

City University of New York

PH.D.

1980

University
Microfilms
International

300 N. Zeeb Road, Ann Arbor, MI 48106

Copyright 1980

by

Coutinho, Jose Domicio

All Rights Reserved

CÉSAR LEAL: SIMBOLISMO E LINGUAGEM

by

Jose Domicio Coutinho

A dissertation submitted to the Graduate Faculty
in Comparative Literature (Portuguese) in partial fulfillment
of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy,
The City University of New York.

1980

© COPYRIGHT BY

JOSÉ DOMÍCIO COUTINHO

1980

This manuscript has been read and accepted for the
Graduate Faculty in Comparative Literature (Portuguese)
in satisfaction of the dissertation requirement for the
degree of Doctor of Philosophy.

September 15, 1980

Guzy Nalassa

Chairman of Examining Committee

September 15, 1980

Burt Pine

Acting Executive Officer

Carolyn Richmond

Irwin Stern

Supervisory Committee

The City University of New York

Abstract

CÉSAR LEAL: SYMBOLISM AND LANGUAGE

by

José Domício Coutinho

Adviser: Professor Gregory Rabassa

César Leal is one of the best poet-critics in Brazil today. During the last few years, his influence has been continuously growing in Brazil and abroad. Although many articles and short essays have been written on his individual poems, so far there is no full-length serious study on him or his writing technique as a whole. Consequently, this dissertation on "Symbolism and Language" of César Leal focuses on the structure, aesthetic principles, and other elements which are present in his work. With this in mind, two important aspects are stressed: the dichotomy between "symbolism" and "language," and the search for unknown symbols which may express the solitude and distress of modern conscience. His poetry is characterized therefore by a certain mystery as it attempts to give form of expression to the eternal symbols dispersed in the universe and in the mind of man. The introduction of the thesis presents this objective, the definition of concepts, and the bio-bibliographic data of the poet. It continues with a study on César Leal, the critic,

followed by a list of commentaries on his works by some famous critics in Brazil. The introduction ends with a note on the aesthetic conscience of César Leal, his roots, and the more significant influences on him, as well as his principal source of motivation, in contemporary literary trends

The body of the thesis comprises the four books of poetry as they were published, "Invenções da Noite Menor," "O Triunfo das Águas," "Jornal do Verão," and "A Quinta Estação," each as a separate chapter. IN INM, it is noted that his poetic dream is formed with the imagery of symbolic-surrealistic inspiration creating the pattern of the early lyricism. OTA is characterized by technical development of verbal expression based on plurisignification and vagueness of terms. Here he introduces his colagens, one of his innovations and the great constellation Cygnus in the form of concrete poetry, signifying the sublimation of all waters, as a mythical element. JV is inspired by the seven stars of Ursa Major which frightens with its atomic chalice symbolically replacing the mushroom cloud, covering the whole page, a real enigma among the stars. The last part of the book evokes "Pantaju," a friendly dog from childhood. Its inclusion here implies a return to his first lyricism.

In AQE, the "Nove Elegias" institute the graphic signs of the typewriter keyboard as new poetic symbols also called linossignos. The last two parts of AQE are "Tambor Cosmico," here referred to as the "lyric universe" of César Leal, and

"Metalinguagem," called the "absolute poetic." In both, the image-sounds seem to convey the mythic instant of creation of the universe and birth of language. Repetition and monotony are used to achieve incantation. Starting with AQE in his work, a certain metaphysical preoccupation is apparent even though perhaps unintentional but in some ways responsible for the recurrence of major archetypes. César Leal entertains a pattern of images obviously related to a strange "correspondence" whose reincidence proclaims a state of mental alertness little by little pacified by inner tranquility. Death is not portrayed as an alternative but as a natural transition to its antithesis: Life and Love. This theme seems to be the epitome of AQE and somehow of his work as a whole.

The thesis ends with an interview in which Cesar Leal gives unique insight into various aspects of his work and his method of writing poetry.

SUMÁRIO

RECONHECIMENTO.....	1
ABREVIATURAS DOS TÍTULOS DAS OBRAS DE CÉSAR LEAL.....	2
I INTRODUÇÃO.....	3
1. Propósito e justificação da tese.....	3
a. O título.....	7
b. Simbolismo e Linguagem de César Leal.....	8
c. Método da Análise.....	10
2. Conceitos e definições.....	12
a. Símbolo.....	12
b. A Imagem.....	17
c. A metáfora.....	18
d. O mito.....	21
e. A Alegoria.....	22
f. Arquétipo.....	23
3. Nota Biobibliográfica.....	24
4. O Crítico César Leal.....	29
a. Literatura Nacional, conceito superado.....	39
b. O tema da ambiguidade.....	40
5. A crítica sobre César Leal.....	43
a. Cassiano Ricardo.....	44
b. O Catedrático Leônidas Camara.....	44
c. Ariano Suassuna.....	45
d. Abgar Renault.....	45
e. Fábio Lucas.....	45
f. Marcus Antônio Prado.....	46
g. Fausto Cunha.....	46
h. João Batista de Melo Franco.....	47
i. Oswaldino Marques.....	47

j. Gazeta do Povo.....	48
k. Diário de Pernambuco.....	48
l. Mauro Mota.....	48
m. Nilo Pereira.....	49
n. Geraldo Falcão.....	49
o. Paulo Gustavo.....	49
p. Fernando Py.....	50
q. Marcus Antonio Prado.....	50
r. José Rodrigues De Paiva.....	51
s. Paulo Pedrosa.....	51
t. Comissão Julgadora.....	51
6. Consciência estética de César Leal.....	52
a. Culto a Hegel.....	52
b. O modo surrealista.....	55
7. A Hora brasileira presente.....	
a. Perplexidade e hesitação.....	57
b. Desdobramento do Modernismo.....	57
c. Raízes simbolistas.....	60
d. Reclamos das Vanguardas.....	61
e. Concretismo.....	62
f. Poesia Praxis.....	63
g. Sinais gráficos e "linossigno".....	63
8. Três confrontos.....	64
a. Jorge de Lima.....	65
b. Ascenso Ferreira.....	66
c. João Cabral de Melo Neto.....	67
Anotações.....	71
II INVENÇÕES DA NOITE MENOR (1957).....	77
1. As Origens simbólicas: lirismo da primeira fase.....	77
2. Canção ao sul da linguagem.....	86
3. O sonâmbulo.....	93
4. Imagens da meia noite.....	99
5. Quatro poemas rurais.....	103

	6. Os Sonetos.....	108
	a. Soneto Medieval.....	110
	b. Soneto Neo-Simbolista.....	111
	c. Soneto Esdruxulo II.....	112
	d. Soneto Esdruxulo III.....	113
	e. Soneto Narrativo.....	114
	f. Soneto ao Mar Violento.....	115
	7. Salmo.....	117
	8. Alvorada.....	122
	9. Conclusão.....	128
	Anotações.....	130
III	O TRIUNFO DAS ÁGUAS.....	132
	1. Florescimento do Símbolo.....	132
	2. Romance-Romance.....	147
	3. Monologo de um certo Senhor T.....	158
	4. Amorabã.....	161
	5. Carta aos rinocerantes.....	169
	6. O Boi Vivo.....	175
	7. Conclusão.....	178
	Anotações.....	181
IV	JORNAL DO VERÃO.....	183
	1. "Ursa Maior": Um enigma na linguagem cósmica. 183	
	a. A Primeira Estrela.....	189
	b. A Segunda Estrela da Ursa.....	192
	c. A Terceira Estrela da Ursa Maior.....	195
	d. A Quarta Estrela da Ursa Maior.....	198
	e. A Quinta Estrela da Ursa Maior.....	200
	f. A Sexta Estrela da Ursa Maior.....	208
	g. A Última Estrela.....	210
	2. "Romance do Pantaju": Retorno ao primeiro lirismo.....	214
	3. Conclusão.....	224
	Anotações.....	226

V	A QUINTA ESTAÇÃO.....	227
	1. "Nove Elegias": Linguagem do ano 2000.....	229
	a. A Segunda Elegia.....	230
	b. A Sexta Elegia.....	235
	c. Sétima Elegia.....	236
	d. Oitava Elegia.....	238
	e. Nona Elegia: O processo.....	239
	2. "Tambor Cósmico": universo lírico de César Leal.....	249
	a. A Morte e seu Gládio.....	251
	b. O Sígilo.....	253
	c. O Sígilo II.....	255
	d. Teorema II.....	258
	3. "Metalinguagem": o poético absoluto.....	261
	a. Variações Sobre Um Tema.....	263
	b. A máquina do mundo de Drummond.....	265
	c. Moto Perpétuo.....	266
	d. As Flores do Verde Pinho.....	267
	4. Conclusão.....	269
	Anotações.....	272
VI	CONCLUSÃO FINAL.....	273
VII	ENTREVISTA COM CÉSAR LEAL.....	275
VIII	ÍNDICE DOS POEMAS ANALISADOS.....	287
	BIBLIOGRAFIA.....	308

Sinopse

CÉSAR LEAL: SIMBOLISMO E LINGUAGEM

por

José Domício Coutinho

Instrutor: Professor Gregory Rabassa

César Leal situa-se entre os melhores poetas e críticos brasileiros da hora presente. Nos últimos anos seu nome vem se tornado cada vez mais famoso e respeitado, sobretudo entre as elites literárias dentro e fora do Brasil. Apesar dos numerosos artigos e alguns ensaios escritos sobre ele, não houve até hoje nenhum estudo sério e extenso sobre qualquer aspecto de sua obra. Em vista disso, nossa tese objetiva focalizar os elementos da grande poesia que encontramos nele e a técnica estrutural de seu fazer poético.

Para isso, salientamos dois aspectos importantes: a dicotomia "simbolismo e linguagem" e a busca de símbolos que melhor possam exprimir as inquietações da consciência moderna. Vemos então que sua poesia se caracteriza pelo mistério poético enquanto exprime os signos eternos perdidos no cosmo e nos recônditos da consciência humana.

Na Introdução expomos nosso objetivo, conceitos e definições associados com o símbolo, os dados bio-bibliográficos do poeta. Segue-se um comentário sobre César Leal, o crítico, e depois um elenco das opiniões que sobre ele emitiram os críticos especializados. A consciência estética, suas origens e influências, bem como as principais motivações da hora presente finalizam a introdução.

No corpo do estudo nos extendemos e limitamos aos quatro livros de poesia na ordem em que foram publicados: Invenções da Noite Menor, O Triunfo das Águas, Jornal do Verão, A Quinta Estação, cada qual constituindo um capítulo a parte. Em Invenções da Noite Menor, seu sonho poético se prenuncia com a constitutiva imagética de inspiração simbólico-surrealista. É o lirismo da primeira fase. Registramos em seguida um amadurecimento técnico e verbal em O Triunfo das Águas que se caracteriza pela plurisignação vasta e indefinida de certos vocábulos. Ali aparecem suas "colagens" originais e a grande constelação do Cisne em forma concreta, como sublimação das "aguas redentoras." Em Jornal do Verão aparecem as sete estrelas da "Ursa Maior," que espanta com seu calice atômico tomando a página toda, um enigma nas esferas. Nesse livro ainda aparece "Romance do Pantaju," mitificação de um cão da infância, o destemido Pantaju, que morreu envenenado e com ele se encontra perdido numa "estranha montanha." É o retorno ao primeiro lirismo.

Em A Quinta Estação, as "Nove Elegias" instauram os sinais gráficos da máquina de escrever como novos signos poéticos ou

"linossignos." Por fim descobrimos que "Tambor Cosmico," universo lírico de Cesar Leal, e "Metalinguagem," o poético absoluto, se assemelham na forma estrófica e nas imagens. Em ambos o som encantatório alude ao instante mítico da criação do cosmo e da linguagem. Aí procuramos seguir o desenvolvimento de certas preocupações metafísicas ou míticas, aparentemente inconscientes no início, mas que de alguma forma empenharam a presença de determinados arquétipos.

Salientamos que César Leal entretém certas imagens obviamente imantadas de estranhas correspondências em que a reincidência conclama um estado mental de alarma como "a morte e o seu gládio," "as vozes do siroco," pouco a pouco restaurando a tranquilidade, como em "as flores do verde pinho." A morte não aparece como uma alternativa mas um prolongamento natural de suas grandes antíteses - Amor e Vida.

No final, incluímos a "Entrevista" com Cesar Leal, em que nos fala de sua arte poética, suas origens, a concepção do cosmo e a presença do transcendente nos seus poemas. Um índice dos poemas analisados aparece como apêndice de nosso trabalho.

RECONHECIMENTO

Desejo antes de tudo expressar penhorada gratidão ao meu instrutor, Professor Gregory Rabassa, cujo conselho e sábia orientação, desde os primeiros dias, determinaram a conclusão feliz desta tese. Igualmente aos professores Richmond e Stern, pelas suas corajosas, lúcidas e oportunas observações.

Particularmente sou grato ao Professor César Leal, cujo gênio inspirou este trabalho e sobretudo pelo inestimável favor de me ter enviado quase todo o material de pesquisa. A minha esposa, Socorro, aos filhos Carlos e Joe, pelo total carinho, encorajamento e abnegação em assumir deveres que eu tive de temporariamente abandonar. A Marcus Antonio Prado fico-lhe muito grato pelo material que se dignou enviar. Ao Dr. Pessoa de Moraes que me indicou a escolha desta tese e forneceu os primeiros livros de César Leal, e sua abnegada esposa Mary, meu sentido reconhecimento.

ABREVIATURAS DOS TÍTULOS DAS
OBRAS DE CÉSAR LEAL

INM	Invenções da Noite Menor
OTA	O triunfo das Águas
JV	Jornal do Verão
UM	Ursa Maior
AQE	A Quinta Estação
RDP	Romance do Pantaju
NE	Nove Elegias
TC	Tambor Cósmico
MT	Metalinguagem
OCJ	Os Cavaleiros de Júpiter

I.

INTRODUÇÃO

1. Propósito e justificação da tese

Quem é César Leal e que importância tem na literatura brasileira presente, é uma pergunta que se faria logo no início desta tese.

Na realidade, aqui tratamos de um poeta relativamente desconhecido, visto que até hoje não escreveu nenhum poema que o fizesse famoso entre o grande público, como "O Acendedor de Lampiões" de Jorge de Lima, "As pombas" de Raimundo Correia ou o controvertido "A Pedra no Caminho" de Drummond.

Todavia tais fenômenos, não são condição da boa poesia ou sinal do verdadeiro gênio poético. César Leal tampouco faz parte das antologias que teriam ao menos o mérito de propagar seu nome.

Entretanto desde seu primeiro livro (INM, ganhou o premio "Vania Souto," 1957, nível nacional), foi acumulando triunfo sobre triunfo. O poema "O Triunfo das Aguas" (1968), com o aproveitamento dos espaços brancos, o cisne e outras formas concretistas, as colagens, e acima de tudo com a força psíquica que o informa, tem os elementos e requintes da grande poesia e foi acolhido com entusiasmo (ver notas em "A crítica sobre César Leal") pela crítica especializada.

Um ano depois, o poema "Ursa Maior" lhe trazia sucesso imediato entre as elites literárias, garantindo o "Grande Prêmio de Poesia" da Fundação Cultural de Brasília ao livro JV.

No livro AQE, César Leal, como poeta de vanguarda, apresenta uma criação realmente genial, introduzindo os sinais gráficos da máquina de escrever como signos poéticos no corpo do poema, verdadeiros "linossignos," na terminologia criada por Cassiano Ricardo.¹ O signo aí, desacompanhado da palavra, adquire sua máxima valorização, pondo ênfase, não na forma, mas na representação mental da imagem.

Essa dicotomia "símbolo e linguagem," impressiona o leitor e dá à expressão poética de César Leal uma força emotiva misteriosa e mítica. Desde os primeiros versos, "Poema da Noite Menor," "Canção ao Sul da Linguagem," "O Sonâmbulo," caminhamos numa floresta de símbolos e somos conduzidos emocionalmente a um mundo de imagens e sombras. Tal apreensão se prolonga nos sonetos, nas canções e sobretudo em OTA. Finalmente em "Tambor Cósmico" e "Metalinguagem" encontramos a verdadeira realização dessa dicotomia: linguagem e plurisignação, em que a imagem e seu símbolo se unem na tentativa de criar uma nova linguagem.

É possível que seu temperamento o tenha afastado de um certo grupo de elites, muitas vezes responsáveis pela promoção das nomeadas. Mas isso é só questão de tempo, ao que parece.

Desde muito seu nome vem crescendo constantemente, Em 1964, o Journal of InterAmerican Studies, da Universidade de Miami, publicava primeiro seu ensaio "Universalidade de Jorge de Lima." Nesse mesmo ano saia outro grande ensaio "Machado de Assis - Poeta." Esses dois trabalhos garantiam a César Leal um lugar de indisputável eminência entre os críticos brasileiros. O trabalho sobre Machado de Assis, sobretudo, é um dos mais intuitivos e eruditos já escritos sobre o poeta, enquanto que a "Universalidade de Jorge de Lima" revela uma inteligência superior e o domínio no terreno do fenômeno literário da cultura ocidental. Reconhecendo o valor desses ensaios a Academia Pernambucana de Letras lhe conferia o prêmio de crítica literária "Othon Bezerra de Mello" (1964).

Em 1970, com a obra Jornal do Verão, coletânea lírica que incluía seus poemas anteriores mais a revelação de "Ursa Maior" e "Romance do Pantaju," recebia o "Grande Prêmio de Poesia" da Fundação Cultural do Distrito Federal. À frente da mesa julgadora se encontrava o celebrado poeta Alphonsus de Guimarães.

Concomitantemente, a viagem aos Estados Unidos atesta o reconhecimento de seus raros talentos literários e de sua influência neste campo de atividades. A viagem foi promovida pelo "Council on Leaders and Specialists of the Experiment in International Living." O programa feito pelo Senhor Jerome F.

Margolius, comentava: "It is my understanding that Mr. Leal is one of the leading poet critics of Northeast Brazil and that he is an acknowledged leader in intellectual and artistic circles there. His influence as a poet is considerable as is his influence as a critic."²

Nos Estados Unidos conheceu e privou com várias personalidades literárias americanas, entre outros Philip Lamantia, poeta de San Francisco; Elizabeth Ray, Victor Anibal Aconti, Nova York; Chomsky em Boston.

Além de recitar seus poemas na Rádio "Voice of America" tornou-se o primeiro poeta de língua portuguesa a gravar para a famosa Biblioteca de Poesia da Universidade de Harvard.

Cassiano Ricardo, sem dúvida o mais renomado poeta brasileiro de então, assim discorria sobre o último livro publicado de César Leal: "A Quinta Estação é, creio, o mais belo dos poemas até hoje publicados aqui e no mundo sobre a sorte dos homens, roçando entre o profético e o poético absoluto!"³ Tal Afirmação do grande decano de nossas letras era uma espécie de consagração.

O que expusemos até aqui tem como objectivo evidenciar que estamos diante de um poeta realmente genial cujo sentido e valor da obra ainda nao foram devidamente analisados. Nossa tese procura exatamente focalizar os aspectos que forneceram a essa poesia uma das projeções mais significantes das letras brasileiras da atualidade. Temos em César Leal um poeta

culto, conhecedor exímio das teorias estéticas, de que é professor por longos anos, capaz como poucos de manejar aparelhos delicados da técnica estilística, um virtuoso da linguagem--o que não é apanágio dos modernistas--e dono de uma sensibilidade poética e de poder criador raríssimos entre nós, geralmente habituados a imitar os estrangeiros. Seus poemas notadamente OTA, "U.M!" e AQE, quebram essa tradição e nos revelam um novo dizer poético.

a. O título

O título que escolhemos--"César Leal, Simbolismo e Linguagem"--naturalmente indica o caminho que nos propusemos percorrer. Desde que se lê César Leal pela primeira vez, essa dicotomia e correlação são logo aparentes. Vai-se observando como determinados vocábulos se projetam no meio da linguagem querendo algo mais do que o sentido plano. Daí o propósito que tivemos de explorar essa tendência do poeta de falar em símbolos, e com esses, mais de uns que de outros.

Deste modo, vemos como "as águas," "noite," "sonho," "as pedras," "as sombras," "morte," se projetam da significação vocabular para evocar outras realidades. A recorrência convence logo que não eram elementos isolados na paisagem, mas partes integrantes de sua simbologia geral. Em OTA ele nos dá claramente os segredos de sua técnica, dos seus símbolos e das imagens que possuem vários níveis de significação.

Nos livros que se seguiram, é fácil ver como a expressão poética foi abandonando toda a tradição e leis de estilo para se acomodar a projeção de imagens feitas-símbolos produzindo a dicotomia presente.

b. Simbolismo e Linguagem de César Leal

Não nos vamos deter aqui no simbolismo histórico francês importado da América via Baudelaire e que vem claramente dominando desde então a estética moderna (Ver Massaud Moises, O Simbolismo, pp. 20-21).

Com efeito, César Leal se encontra e não poderia deixar de estar integrado nessa corrente. Diz ele: "Toda a poesia do século vinte deve ao simbolismo francês a deve muito" (Entrevista, perg. 2). Sem esforço, descobrimos nele traços de princípios identificáveis na arte poética de Poe, como aquele "certo toque de tristeza"; aquela "essencialidade absoluta," que em César Leal se torna "beleza absoluta" personificada na "Luz" ou Essência Divina (ver "Salmo" e "Alvora"; quanto a Poe, ver "The Poetic Principle," in Essays, New York, 1961).

Encontramos nele de Baudelaire o sentido da "correspondência" mítica das palavras e seu poder mágico como também aquele pessimismo característico que enfim é superado pela visão do homem triunfando sobre os males que o ameaçam com o cataclismo nuclear (ver o calice atômico--sétima estrela da Ursa; quanto a Baudelaire, ver sobretudo os poemas "L'Albatros,"

"Élèvement," e "Madrígal Triste").

De Verlaine, esse outro príncipe do simbolismo, encontramos em César Leal a "linguagem" transformada em "pedra," "Canto," "nuvem," "amor." De Rimbaud--o poeta vidente, as sinestesias, os transe alucinatórios ("O Sonâmbulo"). De Mallarmé, o mistério da poesia criado na evocação.

E no entanto, apesar dessas excursões abstratas, ele se mantém preso à realidade brasileira, às fabricas, aos hospitais, ao homem do campo e acomoda sua lira à paisagem madrastra em que vê nos bois a imagem universal do homem.

Seu simbolismo se torna então realista. Simbolismo com as cores da nacionalidade, sem deixar de ser universal. Chamá-íamos de simbolismo moderno, simplesmente.

Muito se caminhou desde a época em que falar de simbolismo era ver o corvo de Allan Poe dando picadas na janela do quarto, ou pelo menos nas orelhas de Baudelaire. Viriam daí as bases do verdadeiro simbolismo? Claro que não. Aquilo foi apenas uma tomada de consciência. O simbolismo como tal é mais antigo que o judaísmo e as pirâmides do Egito, perdendo-se nas origens do tempo e da linguagem (ver adiante conceitos de símbolo).

Toda a poesia de César Leal tende a vir de encontro a este instante primevo não só da criação sônica da palavra mas do seu despertar mesmo na área da consciência. Essa busca que começou com o primeiro poema de INM, encontra maior ênfase

em OTA, depois em "Ursa Maior" e "Tambor Cósmico" mas principalmente em "Metalinguagem." E aí que descobrimos seu simbolismo único e pessoal, a busca e criação de uma linguagem que consegue representar melhor a imagem psíquica dos signos eternos e neles as aspirações e inquietudes da consciência moderna. Este, todo o sentido de sua poesia.

c. Método da Análise

Buscaremos revelar o conteúdo dessa poesia através do símbolo, que é o seu maior artifício técnico nas diversas camadas da significação verbal. Aqui nos interessam igualmente as imagens, o mito, a alegoria, os arquétipos, e principalmente a metáfora nos vocábulos e nas cadeias associativas da sugestão que quase sempre acobertam a mensagem humana ou transcendente. Por isso procuramos demonstrar que esses poemas possuem o belo encanto da verdadeira poesia ao lado de profundas preocupações humanas e metafísicas que tomam parte no plano arquitetônico da mensagem poética. Deste modo veremos que esses poemas não são meros exercícios líricos, "passa-tempo de domingos e feriados," mas a expressão estética das angústias da consciência moderna ao mesmo tempo que introduz um novo dizer poético ainda não explorado pelas vanguardas. Compreendemos que o poema seja uma espécie de ritual simbólico em que o poeta procura realizar concomitantemente suas aspirações mais íntimas e extensivamente os anseios da humanidade.

Ao comentar o desdobramento do momento lírico e as correspondências nas várias camadas de significação, não poderíamos deixar de ser subjetivos. As associações livres são prerrogativas pessoais! O poeta mesmo não poderia desdenhar tal procedimento, admitindo como possível que o leitor ou crítico possua maior participação no tema que ele próprio. Registrando a emoção estética em alguma das camadas intencionais, o poeta deixará o sentido mítico seguir seu curso na mente de cada um. Tal nos parece mesmo o objectivo íntimo da poesia, proporcionar o encontro de novas imagens com os velhos fantasmas que habitam os corredores da consciência.

Em nossa análise não nos estenderemos a todos os poemas, mas de cada livro extraímos apenas um punhado cuja elevação e conteúdo os fizeram mais representativos. Achamos imprescindível estabelecer desde o começo o conceito universal do símbolo, partindo das origens gregas. Igualmente tentaremos traçar a filiação do poeta a certas correntes filosóficas, e estéticas que visivelmente tingiram o tecido interior da obra. Assim descobrimos a presença de Hegel por um lado; por outro, procuraremos situar César Leal dentro do simbolismo e surrealismo sem perder de vista sua posição de vanguarda entre as fontes modernas.

Por isso um paralelo com algumas figuras centrais do Modernismo era de todo indispensável. Indispensável também situa-lo de vez em quando no quadro da cultural ocidental,

quando a voz dos seus maiores expoentes encontram eco em alguns dos seus poemas. Utilizamos frequentemente expressões e vocábulos gregos, latinos e franceses que pertencem a linguagem culta e literária. A esses acrescentamos também os termos ingleses "slides," "establishment," "background" que por sua expressividade são geralmente preferidos ao vernáculo.

De resto, nossa análise é puramente técnica tendo em vista os propósitos que nos traçamos acima e que é o de revelar o binômio figurativo: simbolismo e linguagem, dentro de um universo poético ainda bem pouco explorado pela nossa crítica especializada.

2. Conceitos e definições

Como certos vocábulos num contexto literário possuam varias acepções, procuramos dar em seguida o elenco e definição de alguns por serem mais relevantes com o teor da tese.

a. Símbolo

A palavra símbolo conservou através dos tempos o sentido das raízes. No grego, "symbolou" significa marca, sinal, e o verbo "symballein," -lançar juntamente, comparar, colocar junto para identificar ou unir. Parece que havia entre os povos antigos o hábito de enviar os escravos em determinadas missões, dando-lhes a metade de uma moeda para que ao retornar

pudessem ser identificados com a outra metade. De tal modo, a expressão "colocar junto para identificar," "symbolleín," adqueria o simbolismo característico.⁴

Derivando daí, símbolo adqueriu as mais diversas conotações. Símbolo pode ter o mesmo sentido que

(1) imagens ou conjunto de imagens, "imagética."

(2) tropos ou figuras de linguagem, em que o que se diz estabelece uma relação com a coisa dita no sentido de aumentar ou diminuir-lhe o significado.

(3) O símbolo necessita de um veículo em que transporte a sua mensagem. Tal veículo poderia ser a imagem, a metáfora, o símile, o mito.

(4) Para Welleck e Warren, "The word should be used in this sense: as an object which refers to another object but which demands attention also in its own right, as a presentation."⁵ É o caso da Bandeira Nacional ou a Cruz de Malta nas caravelas portuguesas.

(5) Conforme esses autores ainda, a idéia contida no verbo grego "symballeín" ("colocar junto" para identificar), "suggests that the idea of analogy between sign and signified was originally present."⁶ Isso implica também que estivessem originalmente separadas e que o símbolo as uniu. O papel do símbolo, deste modo, é não somente unir mas evocar, fazendo presente e individualizada uma relação ausente.

(6) A mensagem simbólica, a força evocadora produzida

pela união das imagens pode provir de uma subtânea intuição sobre a relação dos objetos dessas imagens. Assim o velho Timbira, cego, reconhece através do cheiro das tintas e do crânio pelado que o filho tinha caído prisioneiro nas mãos de inimigos.

(7) Demais disso, verifica-se nas várias modalidades e aplicações do símbolo uma relação que se chama de sequencial no tempo "To post hoc," como no canto do galo e os primeiros albores matutinos. Aqui o símbolo (-um canto que anuncia o sol-) aparece apenas como sequencial no tempo e não causal. O galo não provoca o nascer do sol, mas seu canto se tornou o sinal que o sol já vem perto.

(8) Por virtude de uma associação íntima, um objeto torna presente o outro mesmo ausente. Como o quarto e os apertences de uma pessoa desaparecida provocam uma imediata imagem dessa pessoa. Às vezes, a relação é tão inseparável que o ausente segue o objeto presente como uma sombra deste mesmo, ou ainda o ausente se faz presente pela sua notória ausência. É o caso do pastor e seu rebanho de ovelhas perdidas numa montanha. A primeira pergunta seria, onde está o pastor?

(9) Conforme Frye - "a word, a phrase, or an image used with some kind of special reference (which is what a symbol is usually taken to mean) are all symbols when they are distinguishable elements in critical analysis. Even the letters a writer spells his words with form part of his symbolism."⁷

(10) Certas palavras, imagens, objeto e cores podem isolar-se na obra de um autor e tornar-se verdadeiros símbolos em trabalhos posteriores. "Os sapos" de Manuel Bandeira⁸ se tornaram símbolo de mofa contra os parnasianos. O tema foi apanhado com sucesso na Semana de Arte Moderna e depois por Cassiano Ricardo em "A cidade dos Sapos."⁹ Em César Leal, as águas, por exemplo, vão progressivamente simbolizar a fertilidade, o fluir contínuo, ou a imortalidade que aspira para si e sua obra.

Com as definições acima, conclui-se facilmente que o conceito de símbolo é vasto, múltiplo e indefinido. De fato, inúmeras interpretações foram dadas ao símbolo por autores famosos. Tindall citando Auden, em linguagem baudelaireana, nos diz que "A symbolic correspondence is never one to one, but always multiple, and different persons perceive different meanings."¹⁰ Aplicando esse princípio podemos imaginar a diversidade de sentido que terão as Táboas da Lei sucessivamente para os Judeus de ontem e de hoje, para os cristãos do primeiro século ou para um historiador budista. Acreditamos que a diversidade de ângulo e perspectiva mítica trará dimensões de apreensão diversas para cada um dos membros desses grupos acima. No mesmo contexto o autor fala dos sentidos da baleia "Moby Dick" para o capitão Ahab e os outros capitães de navio.¹¹

Tindal, que analisa o símbolo com uma multiplicidade de opiniões, trás ainda a de D. H. Lawrence que diz: "of course

he is a symbol of what? I doubt if even Melville knew exactly. That's the best of it."¹²

Poetas como Pound foram muitas vezes críticos do símbolo. Preferia ele a imagem. A confusão é só de palavras, conforme Karl Malkoff. Para este autor, Pound encara o símbolo como o que mais apropriadamente se pode chamar de sinal uma relação indefinida.¹³

César Leal mesmo, no seu ensaio sobre Dante, claramente repudia a interpretação múltipla indefinida que Croce subscreve as imagens da alegoria. Para ele, "símbolo, imagem, alegoria constituem limites fluidos de um mesmo território." Contudo atribui vários sentidos aos números da comédia.¹⁴

Para finalizar citemos T. S. Eliot que claramente tinha o símbolo em vista quando fala de alegorias na tour simbólica realizada por Dante: "Such images need not worry us, for it is really better, at the start, not to know or care what they mean. All we need know is that allegory means clear, visual images. They may gain intensity by having a meaning but, before we discover it, it is enough to be aware that the meaning is there, while the brilliant images work upon our sensibilities."¹⁵

Todos esses autores parecem concorrer com César Leal em um ponto, a eleição de um código poético que advoga o indefinido, a ambiguidade e mistério lírico como um dos recursos válidos da poesia moderna cuja expressão técnica se baseia no símbolo e seus componentes estilísticos como, imagem,

alegoria, mito, metáfora e arquétipo.

b. A Imagem

Tem o sentido de representação mental colhida de um objeto ou coisa através dos sentidos. Aquilo que perduraria na mente - lembrança ou evocação - se de repente perdéssemos todos os sentidos. De alguma forma, é o material dos sonhos, halucinações, delírio febril.

Esse conceito se torna as vezes complexo. Diz-nos M. H. Adams: "This term is one of the most common in modern criticism and one of the most ambiguous. Its application ranges all the way from the 'mental picture' which, it is claimed, are experienced by the reader of a poem, to the totality of the elements, which make up a poem." E cita Day Lewis dizendo que "an image is a picture made out of words," e que "a poem may itself be an image composed from a multiplicity of images."¹⁶

Poderíamos enumerar pelo menos três tipos de imagens, conforme o mesmo Adams.

(1) A "imageria" ou talvez melhor imagética é o nome dado ao conjunto de impressões deixadas pelos objetos e suas qualidades ou as relações estabelecidas entre esses, que apanhamos e que nos ficaram no palco da mente após a leitura de um poema ou de qualquer peça literária, diretamente ou através de uma figura de linguagem como a metáfora. Frye chama a imagem "A symbol in its aspect, as a formal unit of

art with a natural content" (Anatomy, p. 366).

(2) Num sentido mais estrito, imagem claramente refere-se a nitidez dos objetos e cenário em que aparecem, como, em "o Navio Negreiro," as imagens dos negros a dançar.

(3) Em terceiro lugar, alude-se às imagens contidas nas figuras de linguagem ou tropos.

Na prática é difícil perceber essas qualidades existindo uma sem as outras, mas é bom saber que a distinção existe, mesmo quando um autor as usa livremente. Em César Leal as imagens de claridade têm distinta aparência, e revelam um aspecto importante de seu psiquismo poético. Essas, como também as imagens das "águas," dos "sonhos," da "pedra," da "sombra" fazem parte de seu mistério pessoal com um mundo de conotações. Na análise individual dos poemas veremos de perto essas imagens e suas associações.

c. A métafora

Geralmente a métafora é considerada uma figura de linguagem, ou tropo, ou família de tropos, envolvendo dois ou até quatro elementos comparativos e cuja finalidade é "adorno," "viveza," "elucidação" ou "mistificação grata" da frase.¹⁷

Sua origem se perde na origem da linguagem querendo alguns baseados em evidência antropológica que toda a língua tivesse nascido da métafora. Para outros, a métafora simplesmente "marca o modo poético da visão,"¹⁸ ou intensidade emocional

da apreensão.

Chama-se a *métaphora* "decorativa" quando vem dar viveza à uma idéia "que poderia ser expressa de outro modo" (Beckson & Ganz, Literary Terms, p. 120). "When, however, a metaphor expresses a complex of thought and feeling that is so subtle or precise that it cannot be expressed in any other way, it is called functional, organic, or structural metaphor" (p. 120). O mesmo autor fala ainda de *métaphora* mista quando os termos são entre si disparatados e incongruentes e cita um exemplo de Milton: "Blind mouths! that scarce themselves know how to hold a sheep-hook" (p. 121).

A noção comum, porém, desde Aristóteles, é a de dar a alguma coisa o nome que pertence à outra. Neste caso, a "transfêrencia" evidencia sempre a similitude direta ou subtendida. Essa "transfêrencia" - de gênero para espécie, de espécie para gênero, ou de gênero para gênero - caracteriza outras figuras identificadas com a *métaphora*, como a "metonímia," a "sinedoque" ou "catacrese," mas principalmente o "símile."

Mais do que todos, o *símile* participa da natureza da *métaphora*. De fato é uma *métaphora* em distensão. A *transfêrencia* não é feita diretamente mas através de uma partícula comparativa "como," "assim como." O *símile* se distingue da comparação comum e une às vezes objetos de natureza desigual, por ex., "a vida é como um sonho." A comparação comum seria "a vida é tão curta como um sonho." César Leal tem um belo

exemplo de símile: "Partiu como o orvalho parte."¹⁹

Mas ninguém deu maior ênfase ao valor da metáfora do que o velho mestre Aristóteles: "A maior coisa mesmo é ser um mestre de metáfora. É algo que não se pode aprender dos outros e também um sinal de gênio, desde que uma boa metáfora implica uma percepção intuitiva de semelhança entre dissemelhantes."²⁰ Em outras palavras, segundo ele, a metáfora define o gênio poético. Acreditamos mesmo que com ela o poeta de um certo modo participa da onipotência, recriando o mundo com suas imagens.

Em César Leal distinguimos ainda uma outra modalidade de metáfora que chamamos "absoluta" em que os comparativos mesmo sendo de natureza heterogênia não são incongruentes, como "A noite é um losango, o sono vertical" ("O Sonâmbulo," p. 15).

É logo aparente desde os primeiros versos que César Leal desenvolve um tipo distinto de metáforas, característico de seu fazer poético, e que consiste no distanciamento entre objeto e imagem, em vez da analogia, que é o modo tradicional. Eis o que diz à pergunta na "Entrevista," falando sobre OTA: "Movo-me num mundo de símbolos, imagens, metáforas que já se encontram muito distantes dos velhos conceitos de metáforas de Aristoteles, Quintiliano. Para mim, a metáfora é uma fusão de diferentes campos semânticos criando sempre um produto novo de modo que eu em vez de fazer a metáfora por analogia, procuro fazer justamente um distanciamento entre a imagem e o conceito,

isto, aliás, é muito próprio de toda a poesia moderna principalmente a poesia de Paul Eluard, de Aragon, do próprio T. S. Eliot, nós vamos encontrar essa separação entre a imagem e o conceito, essa fusão de campos semânticos diferentes, criando uma nova realidade." Tais metáforas são as que no texto chamaremos de "absolutas" ou "heterogêneas."

Frye compendia resumidamente os vários sentidos da metáfora: "A relation between two symbols, which may be simple juxtaposition (literal metaphor), a rhetorical statement of likeness or similarity (descriptive metaphor), an analogy of proportion among four terms (formal metaphor), an identity of an individual with its class (concrete universal or archetypal metaphor), or statement of hypothetical identity (anagogic metaphor)" (Frye, Anatomy, p. 366).

Qualquer que seja o nome, a metáfora é o recurso distinto e indispensável da grande poesia e que em nosso poeta se torna naquele súbito clarão eletrizante, como se fosse um raio dentro de nossa mente.

d. O Mito

Como a alegoria também o mito não é isolado pela significação própria, nos poemas de César Leal, ainda que seja usado abundantemente como um artifício técnico, na criação dos motivos. Abordemos esse conceito que aliás nos intriga pela sua interação com o símbolo. No grego clássico,

significava qualquer história ou enredo quer fosse verdadeiro ou falso.²¹ Geralmente tinha por finalidade explicar coisas que não se explicam ou cuja origem se desconhecem, como a criação do mundo, a existência dos deuses. O mito pouco a pouco veio se tornando o terreno fértil em que esses povos lançavam seus receios, vinganças e frustrações, criando e perpetuando princípios que se tornavam oráculos e que não passavam de uma certa cristalização dessas crenças.²²

Deste modo, tudo indica que foram produzidos pelo instinto vital, a preservação física e moral que procura compensações nos castigos humanos e eternos. Tudo indica que o mito religioso teve aí sua origem. Diz Abram "A mythology is any religion in which we no longer believe." O mito pode simbolizar a esperança de um povo inteiro em milhares de gerações como a vinda do quinto império para os portugueses ou sonho de um Brasil, potência mundial, para os brasileiros. Frye apresenta uma teoria original, quando concilia os quatro gêneros literários - comédia, romance, tragédia e sátira com o ciclo das estações solares, primavera, verão, outono, inverno, respectivamente.²³

e. A Alegoria

Se bem que César Leal, como vimos, repudia o sentido unívoco da alegoria e esta não constitua uma insistência temática, ha de se ver como imagens alegóricas lhe tomam conta

do poema principalmente em OTA. O melhor conceito de alegoria é talvez o que transparece das imagens da comédia. De um certo modo ali tudo é alegoria, que enfim não passa de um símbolo continuado. Diz-nos Abram: "An allegory is a narrative in which the agents and action, and sometimes the setting as well, are contrived not only to make sense in themselves, but also to signify a second, correlated order of persons, things, concepts, or events."²⁴ Assim também conspicuamente as parábolas do Evangelho, as Viagens de Gulliver são de fato alegorias ou imagens simbólicas em progressão.

Disso se conclui que dois elementos parecem distinguir sobremaneira a alegoria: a continuidade e o paralelo de imagens, que se estabelecem entre o sentido literal e o simbólico. A mente como que segue vagando entre um e outro conceito que são "limites fuidos de um mesmo território" (César Leal) numa paisagem mítica ou real.

f. Arquétipo

Damos aqui primeiro o sentido que lhe deu Jung, de imagens primevas perdidas no jardim do inconsciente coletivo, que tem ainda enraizadas aquelas indefinidas sensações, sonhos, fantasias que devem ter dominado a mente dos primeiros homens.²⁵

Em criticismo literário o termo adquire semelhantes conotações e acontece quando um autor consegue cristalizar em algum termo, ou tema, um conjunto de associações trans-

figuradas em mito ou símbolo.²⁶

Em César Leal temos belíssimo exemplo na metamorfose das águas redentoras que voando se transformam em cisne branco - o símbolo mítico da incorruptibilidade, ou ainda quando invoca a imagem do "Pantaju" desaparecido. Aí temos o tema de reencontro depois da morte com os seres que nos são caros, ligando assim o ciclo da vida. Frye, com sua clareza, resume o sentido de arquétipo: "A symbol, usually an image, which recurs often enough in literature to be recognizable as an element of one's literary experience, as a whole" (Anatomy, p. 365).

3. Nota Biobibliográfica²⁷

Nasceu Francisco César Leal a 20 de março de 1924, em Saboeiro, Ceará. O pai foi fazendeiro abastado e criador de gado, como foram os de Lins do Rego, Jorge de Lima, João Cabral, Cassiano Ricardo e Drummond.

As grandes secas do nordeste acabaram por arruinar economicamente a família, especialmente a grande seca de 1932, de que registra aspectos em seus "Quatro Poemas Rurais," publicados no livro de estreia INM.

Depois de concluir os seus estudos primários na pequena cidade de Saboeiro, seguiu para Fortaleza, capital de seu estado,

onde conclui os estudos secundários no antigo Liceu do Ceará. Sua mãe, Francisca César Leal, faleceu quando ele tinha apenas 7 anos e o pai, poucos anos depois. Esses fatos estão relatados em seu poema "Romance do Pantaju," uma espécie de autobiografia de um cão de estimação que inicia a história e pede ao seu antigo dono que a termine, pois o cão morreu mordido por uma cobra cascavel, quando ele tinha apenas 8 anos.

Concluídos os estudos secundários, ingressou no Serviço Público Federal e foi trabalhar como técnico de laboratório em Belém do Pará. A seguir, foi transferido para Manaus, onde começou a publicar estudos de natureza literária nos periódicos locais. Atacado aos vinte e três anos pela tuberculose, foi procurar a cura em um sanatório em Minas Gerais. Durante a doença, começou a ler todos os livros que encontrava, especialmente a obra de Camões, Cervantes, Homero, Virgílio e Dante, seus autores preferidos. Não esquecia, porém, os modernos, inclusive os brasileiros. Após a cura de sua doença, depois de três anos de tratamento, já era apontado por alguns críticos como um poeta muito competente.

O seu primeiro poema foi escrito após um sonho, em que se viu dentro de uma biblioteca e, de repente, ao abrir um livro, observou a fotografia de um velho, cujo nome abaixo da foto, era justamente C. L., as iniciais do seu nome. Leu o longo poema do livro, mas ao acordar, lembrou-se apenas de

algumas estrofes e no escuro mesmo escreveu na parede do quarto os versos que recordava. Esses versos vieram constituir integralmente o poema "O Sonâmbulo," que ele enviou ao Jornal de Letras do Rio de Janeiro, que o publicou com destaque. A partir dessa época, foi se tornando amigo de grandes escritores como Manuel Bandeira, que lhe recomendou a leitura dos poetas modernos, sobretudo os brasileiros. Também sugeriu Baudelaire e os simbolistas, tendo em conta o próprio espírito de sua expressão poética.

Em 1950, tornou-se amigo do grande poeta Emilio Moura, de Belo Horizonte, poeta a quem Carlos Drummond de Andrade dedicou o seu livro José - "E agora José . . . "

Em 1951, fez parte do grupo da revista Vocação, fundada em Belo Horizonte por Fábio Lucas, crítico literário e professor universitário, que naquela época contava apenas vinte anos. Participavam da revista outros nomes: Affonso Ávila, Ruy Mourão e outros.

Em 1952, foi transferido para Pernambuco. Aí, apresentado aos leitores do Diário de Pernambuco, o mais antigo jornal da América Latina, por Mauro Mota, já conhecido em todo o país como o poeta das Elegias, tornou-se rapidamente um dos líderes de sua geração. Mas continuou a formar os seus amigos entre os da velha guarda, notadamente Ascenso Ferreira, sobre cuja poesia escreveu um estudo.

Recusando-se a participar de Antologias e publicando

seus poemas em tiragens limitadíssimas, não se tornou conhecido do grande público mas era considerado, já em 1954, como um dos maiores poetas brasileiros de sua geração, o que veio a ser confirmado ao publicar seu livro de estreia - Invenções da Noite Menor, apontado como um dos mais importantes lançamentos do ano, tendo ganho o "Prêmio Nacional de Poesia Vânia Souto Carvalho" (1957).

Em 1962, aparece "Romance do Pantaju." Mas o "estouro," como viu o crítico Oswaldino Marques, ex-professor da Universidade de Wisconsin, chegou com O Triunfo das Águas (1968), que lhe deu imediato renome nacional. Mais de quarenta artigos e estudos críticos foram publicados sobre esse livro. No ano seguinte, publicou o livro de ensaios Os Cavaleiros de Júpiter, tornando-se, indiscutivelmente um dos melhores críticos de Poesia do Brasil.

À essa altura, já formado em Filosofia e Jornalismo, era convidado para a Cadeira de Teoria da Literatura da Universidade Federal de Pernambuco, passando, também, a Editor da revista Estudos Universitários, órgão de divulgação do pensamento literário e científico dos professores da mesma Universidade.

Em 1970, o Governo dos Estados Unidos, ao tomar conhecimento, através de seus serviços culturais da obra de César Leal, convidou-o a visitar os Estados Unidos, para contactos com poetas, escritores e professores. Nos Estados

Unidos, conheceu numerosos poetas em San Francisco, Los Angeles, em que se fez amigo do professor Claude Hulet, Vanderbilt, Boston, New York. Após recitar seus poemas para a rádio "Voice of America," César Leal tornou-se o primeiro poeta de língua portuguesa a gravar seus poemas para a famosa Biblioteca de Poesia da Universidade de Harvard.

Ao retornar dos Estados Unidos, encontrou nas livrarias do Brasil seu livro Jonas do Verão, que acabava de ser editado. Esse livro, ainda em 1970, venceu o "Grande Prêmio Nacional de Poesia" da Fundação Cultural de Brasília, em júri presidido pelo grande poeta & ex-ministro da Educação, Abgar Renault e o poeta Alphonsus de Guimarães Filho.

Presentemente, César Leal é professor de Teoria da Literatura na Universidade de Pernambuco, sendo também o coordenador do Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística e assessor do Reitor para assuntos de Letras e Artes.

Consta que dois de seus livros, INM e OTA estão sendo traduzidos para o francês pelo poeta e jovem professor Olivier Luneau. Algumas dessas traduções já foram publicadas em suplementos literários de jornais brasileiros.²⁸

Entretanto à frente de "O Suplemento Literário," da revista de Estudos Universitários e sobretudo à frente dos jovens intelectuais de Pernambuco, talvez o mérito incalculável de César Leal é o de ter lançado toda uma geração de poetas - a chamada "Geração 65," considerada uma das mais fortes já surgidas no Brasil.

4. O Crítico César Leal

Voltemo-nos agora para esse outro aspecto da obra de César Leal. Bem que não constitua objeto formal de nossa tese, como se deve inferir do título, não poderíamos passar ao largo o importante papel que a crítica tomou nas suas atividades, quer como poeta, em que procura seguir um código estético muito elevado, quer como crítico propriamente dito, em que faz julgamento de valor obedecendo a esse mesmo código.

Que ele adira a um canon estético muito rigoroso, não ha dúvida e será objeto de nosso estudo quando tratarmos da análise dos poemas nos capítulos seguintes. Aqui versamos sobre o valor e reconhecimento que tem tido seu juízo crítico. Isto se descobre principalmente no uso de instrumentos técnicos e no juízo dos valores estéticos que expõe nos trabalhos dos autores analisados.

Ainda que vários comentários esparsos tenham aparecido sobre seus ensaios de teoria poética, a que modestamente chama de "estudos de poesia," não existe nenhum trabalho extenso ou completo cobrindo essa atividade. Aqui não nos cabe ser extensos; tentaremos ser completos dentro de nossos limites, tendo por base os ensaios e artigos publicados, além de uma entrevista pessoal que intitulamos "Entrevista com César Leal" (Recife, 1979).

Os ensaios foram os seguintes, na ordem em que apareceram:

(1) "Universalidade de Jorge de Lima," in Journal of Inter-American Studies (Miami: Miami University Press, 1964).

(2) "Machado de Assis - Poeta," in Estudos Universitários (Recife: Imprensa Universitária, 1966).

(3) "Dante e os Modernos" (Recife: Imprensa Universitária, 1966).

(4) "Camões: o Épico e o Lírico" (Recife: Imprensa Universitária, 1968).

(5) "Algumas Reflexões sobre a Poesia Lírica e Dramática de Gil Vicente" (Recife: Imprensa Universitária, 1968).

(6) Os Cavaleiros de Júpiter, Estudos de Poesia (Recife: Imprensa Universitária, 1969).

Além dos ensaios publicados até aqui, este último livro continha também os seguintes estudos ainda inéditos:

- "Corpo Verbal e Linossigno" (1964).
- "Ascenso Ferreira" (1966).
- "Carlos Pena Filho" (1961).
- "Emílio Moura" (1964).
- "Perspectiva Histórica da Crítica no Brasil" (1968).

César Leal publicou também três artigos críticos:

- "Contos de Lygia Fagundes Telles" (Recife: Diário de Pernambuco, 1972).

- "Reflexões sobre cinco poetas novos," in O Quíntuplo (Recife: 1973).
- "Francisco Brennand" in Visão da Terra (Rio: 1977).

Em nota-prefácio de Os Cavaleiros de Júpiter, César Leal dizia modestamente: "Se alguém desejar saber qual será o meu método crítico, acredito que não descobrirá nenhum. Meus ensaios não são tão elaborados quanto os meus poemas. São, como disse Coleridge de sua crítica, u'a miscelânea sem método." Essa afirmação não passava de uma forma de litotes para esconder a verdadeira consciência que tem do valor de sua obra, pois numa declaração que fez pouco depois dizia que:

Os dez ensaios reunidos no livro não formavam simples coletânea, mas um todo devidamente estruturado. Felizmente, ao organizar o sumário que compõe o texto, consegui dar ao volume um sentido de vida orgânico. Comecei com Dante, porque sendo ele o maior poeta da latinidade, o primeiro, como observou Eliot, a escrever um poema clássico em uma língua moderna, era ainda pela complexidade de sua poesia e pela influência que exerce entre os poetas contemporâneos, aquele que melhor atendia ao meu desejo de encontrar um ponto de apoio de onde pudesse partir para a análise de alguns poetas de nosso tempo. (Diário de Pe, Recife, 14/9/69)

A convicção de seu próprio valor como poeta e como crítico o faria manifestar-se depois nestes termos: "Bons críticos e poetas, têm dito que sou um grande poeta. Acredito que eles têm razão. Sou muito consciente de minhas forças para saber que não sou um poeta de expressão pobre, assim como não é pobre a minha expressão como crítico de poesia ("Entrevista," Recife, 1979).

Posto que não possuímos dados críticos sobre os lançamentos dos ensaios anteriores, quando foi do aparecimento de Os Cavaleiros de Júpiter, a crítica nacional não se fez esperar. No Recife, o Professor Newton Sucupira, Reitor da UFP assim se expressava: "Ele reúne às qualidades de poeta as de crítico de poesia, o que é bastante raro em uma só pessoa" (Diário de Pe, Recife, 14/9/68).

A apresentação do livro foi feita pelo Professor Leônidas Câmara, da Universidade Católica, que se referiu aos "Os Cavaleiros de Júpiter como livro que renova os métodos críticos na literatura de língua portuguesa." Afirmou ainda que obra como essa "teria de ser o resultado de conjugação de duas forças intelectuais: a do crítico armado de conhecimento de teoria literária e a do poeta moderno" (D.P.).

César Leal continuou a apregoar a necessidade de renovação de nossos métodos críticos. Ainda nesse ano, 1969, no Rio, após atender ao IV Encontro Nacional de Escritores, em Brasília, declarava:

Quando se verifica a eficácia dos modernos métodos críticos postos em prática nos Estados Unidos e na Europa, ve-se que aumenta a nossa responsabilidade na área de estudos, especialmente porque não possuímos uma tradição de pensamento crítico em nossa língua. E Entretanto, para que a nossa poesia possa tornar-se conhecida no estrangeiro, uma série de elementos deve ser mobilizada para o assalto a estrutura básica, que é a mesma estrutura da grande poesia que se faz dentro do contexto ocidental. (O Jornal, Rio, 22/6/69).

Esse trecho vem salientar mais uma vez as bases de suas preocupações e a visão global ao empreender a grande tarefa

de reformar nossos métodos críticos. Já no início de OCJ, em dístico, cita Machado de Assis: "Crítica é análise, a crítica que não analisa é a mais cômoda, mas não pode pretender a ser fecunda." Esta advertência do velho mestre resume perfeitamente toda a sua orientação como crítico literário. O livro OCJ substancia esse propósito. Aí, um olhar atento descobrirá logo uma ruptura contra uma velha tradição nossa: a retórica vazia, o subjetivismo vago, o clichê. Seu comedimento verbal, sua argumentação refletida, evidenciam as bases filosóficas estruturais, os instrumentos especializados e as convenções estéticas em que se orientam. Para isso segue as pegadas do exemplo número um de homem de letras, o próprio Machado, em quem ele vê

o nosso primeiro grande crítico, a primeira figura que se desenha nítida na perspectiva sob cujo plano me propus a desenhar uns poucos objetos. Se assim penso é porque ele atende, em seus estudos, ao meu entendimento daquilo a que se possa definir como 'crítica' - ou seja, em uma conceituação não acadêmica - toda ação dirigida para a busca, compreensão e análise de formas, estrutura e função das obras de arte literária. (OCJ, p. 210)

Para César Leal, a coisa mais importante é desvencilhar-se de nossas velhas convenções e procurar estabelecer o verdadeiro ideal do crítico, como ele via em Machado de Assis e mostra como já em 1865, ele falava de uma "ciência literária." Tal ciência não era senão a Literatur-Wissenschaft (Ciência da Literatura) que com tanto empenho os romancistas, críticos e eruditos alemães vêm procurando sistematizar nos últimos cinquenta anos (OCJ, p. 206).

Ao declarar as intuições críticas de Machado de Assis, César Leal deixa ver suas próprias intuições e o cânon estético que adota. No seu ver, as coisas não mudaram muito e pouco ouvido se deu às diretrizes de Machado. Continua ele: "Outra, entretanto, deve ser a marcha do crítico; . . . crítica é análise . . . etc." (OCJ, p. 207).

César Leal debruça-se sobre o texto literário para exaurir-lhe o conteúdo semântico e estrutural, catalogando os elementos diversos, as influências externas, as origens estranhas, traçando-lhe o roteiro seguido. Tudo lhe é comum. Versado nos melhores autores do ocidente, é fácil discernir a trajetória de conceitos e idéias, passando de um autor para outro, de um século para outro, até encontrar sua expressão máxima em autores modernos. Falando do verso branco, por ex., demonstra e põe em termos de igualdade um trecho de Machado de Assis, que "pelo estilo, estrutura do pensamento e associações que faz ao desaparecimento do verso branco, merece ser colocado em termos comparativos com um trecho do mais completo crítico de língua inglesa em nosso tempo, o poeta T. S. Eliot."²⁹ Aqui César Leal convence-nos que o nosso genial Machado andava muitas décadas além de seu tempo.

Logo em seguida nesse mesmo estudo traça outro paralelo, uma passagem referente ao "instinto da nacionalidade," em que o grande escritor novamente se antecipa ao famoso poeta-crítico americano.³⁰

Tudo isso vem demonstrar cabalmente uma intuição lúcida e habilidade extraordinária para o raciocínio crítico. Ele somente soube ver e discernir o parentesco conceitual entre esses autores de século e cultura tão distantes e tão diversas.

De outra forma, não é fácil a um autor brasileiro dedicar-se com êxito a essas atividades. Infelizmente não temos grandes tradições e pobres são os poucos modelos. Além do mais, existe aí um mito que é preciso erradicar. Eis como ele se lança sobre um deles:

Todos os brasileiros possuem certas veleidades literárias, mesmo inconscientes, e é isso que os torna péssimos expositores como cientistas, matemáticos e engenheiros. Quando escrevem, costumam encher sua prosa de um ranço poético que logo denuncia suas intenções literárias. Disso nasce a ideia de que literatura e seu estudo não exigem conhecimentos especiais, mas apenas um dom que quase todo brasileiro possui pela graça de Deus ou diabo - como diria Lorca. A literatura porém não é isso! (DP, s/d)

Com isto apregoa a necessidade de elevar o prestígio da literatura pela informação de sua verdadeira essência "como instituição social, não tanto como comunicação, mas como a história do espírito de um povo, porque é nela que a imagem do homem se conserva" (DP, s/d).

Estabelece que a função social da crítica será de preservar os ideais mais nobres e legítimos da sociedade extraíndo-os do contexto e cristalizando-os como páginas imortais (DP-s/d).

Sua habilidade de intuir e projetar conjaturas

histórico-literárias revelam-se várias vezes nos ensaios.

No início do século vai descobrir Nabuco fazendo conferências sobre Camões em Yale e Cornell, dos Estados Unidos, e conclui: "Considerando-se que o jovem Pound tinha 23 anos em 1908, época em que Nabuco pronunciou suas conferências na América, não teria sido sob o efeito das observações de Nabuco que ele um ano depois iria escrever o seu famoso ensaio sobre Camões?"³¹

Sem dúvida o seu melhor ensaio foi "Dante e os modernos." Aqui se evidenciam as virtudes que já apontamos: observação arguta, reflexão inteligente, familiaridade com os clássicos e proeza ao tratar os expoentes máximos das teorias estéticas. O acerto de sua exegese não aparece tanto na apreciação das alegorias, na crítica a Croce, nem nos paralelos com Baudelaire mas em certas apresentações como a de "Dom Quixote . . . que se fundamenta - conforme ele - na metafísica cristã do ser, realizando a epopéia do espírito que se eleva a Deus."³²

Note-se a expertise do crítico em um ponto em que põe em cheque a um gênio como T. S. Eliot, a quem refuta, em defesa de Dante "a impropriedade" na escolha das tres faces de Satanaz que conforme César, correspondem as três partes do mundo conhecido na época.³³ Eliot, que não identificou a correspondência das três faces, fazia restrições ao fato de Satanaz aparecer sofrendo tanto quanto os homens, quando de fato, deveria sofrer mais e noutro lugar peor.

Em "Universalidade de Jorge de Lima," apontava o plano

arquitetónico da obra desse poeta que se inspira na Divina Comédia. Foi deveras em Jorge de Lima e T. S. Eliot que aprendeu a amar a Dante. O que mais o impressionava no poeta alagoano era aquela "visão desdobrada" ou seja aquela intuição transcendente que iria caracterizar muitos dos seus poemas depois. Citaria então isso: "Os grandes poemas começam com nossa visão desdobrada. Aqui já não sofremos a contingência de escrevê-los e notamos que a mais alta significação da poesia quase nunca pode ascender da terra."³⁴

É em 1968 que surge "Camões, o Épico e o Lírico," seu último grande ensaio e que veio definitivamente confirmar essa vocação de crítico. Aí nos dá a mesma sobriedade e tranquilidade na reflexão. Tem confiança em si mesmo e não teme erguer-se contra divindades consagradas. Quem no Brasil ou em Portugal teria a coragem de dizer que o episódio de Inês de Castro não passa de "um pastiche," comparado com a III écloga de Garcilaso?³⁵

Seu atrevimento parece subir ao auge quando chama a Camões, nosso clássico por excelência, de poeta barroco?³⁶ No entanto o conceito de "barroco" é aqui revisado e redefinido para incluir o preciosismo de Shakespeare. Usando argumentos de Woelflin, consegue ressarcir o estilo e condenar as mentalidades que ostracizaram o barroco. Em consequência, "o barroco" representava uma atitude espiritual em oposição ao clássico... uma das manifestações espirituais da contra-

reforma."³⁷

Ainda tratando da III de Garcilaso, identifica no sussurro das abelhas uma tradição estilística que remonta ao chineses e indus, passando por Teócrito e os gregos e deles a Virgílio.³⁸

A procura do sentido oculto das imagens raras, das ambiguidades ou do núcleo expressivo de uma metáfora é o objeto da análise metódica e estrutural que faz sobre Ascenso Ferreira, um exemplo raríssimo em nossa crítica. Essa análise continua até ao fim do ensaio e evidencia a competência de César Leal no manejo de um equipamento técnico especial da crítica literária.

Na pesquisa de valores estilísticos, ele descobre em outro trecho que as aliterações e anáforas referentes as espécies de cana "não são mais do que uma valorização técnica de protótipos femininos, característicos do nordeste:

Cana caiana
cana roxa
cana fita
cada qual a mais bonita
Todas boas de chupar . . . 39

Esse estudo sobre Ascenso Ferreira é um bom exemplo de reflexão técnica que todo bom crítico deve ter. Apesar de resumido cremos que é esse o trabalho mais intuitivo já escrito sobre Ascenso Ferreira.

Teremos de salientar ainda dois postulados de César

Leal cuja frequência se tornaram verdadeiros temas: "literatura nacional como conceito superado" e o famoso "tema da ambiguidade."

a. Literatura Nacional, conceito superado.

"O conceito de literatura nacional se encontra em franca diluição," dizia César no Correio da Manhã, Rio, 1969.

Desde 1969, com efeito, quando da publicação de OCJ, que César Leal se tem pronunciado frequentemente sobre esse tema. Nesse mesmo ano, no Rio, onde fora promover o IV Congresso de Crítica, César Leal declarava novamente naquele jornal:

O conceito de literatura nacional se está diluindo, especialmente agora quando os meios de comunicação, as revistas, as traduções internacionalizam rapidamente as idéias, os métodos, as técnicas, desligando-os dos nomes de seus pretensos autores pela simultaneidade de manifestações nos mais diferentes países e nos contextos linguísticos mais diversos. Até mesmo o oriente está criando uma literatura dentro dos padrões fornecidos pelo Ocidente. Parece que está chegando o momento da 'Weltliteratur,' previsto por Goethe. . (Correio da Manhã, Rio, 1969)

A intenção de abolir o "nacional" da poesia já vinha de Mallarmé (Moisés, p. 39).

O anseio de uma literatura universal foi muitas vezes expresso por diversos autores de épocas e culturas diferentes. Entre outros estão Welleck e Warren que advogam uma "suppression of local and provincial sentiments, not easy to achieve."⁴⁰

Ainda em 1969, César declarava ao DP: "A literatura ocidental possui teoria que lhe assegura unidade de sentido e é ingênua a concepção de uma literatura nacional desvinculada

da grande tradição de Homero, Dante, Shakespeare e Goethe."⁴¹

Nessa conceitualização César alude várias vezes a obra de Curtius, European Literature and Latin Middle Ages,⁴² cuja influência tem sido indiscutível. Seria digno de nota relevar a força e sentido dessa convicção sobretudo no Brasil pós-modernista ainda poderosamente influenciado pelos corifeus de abstrusos movimentos, como pau-brasil, verde-amarelo, anta etc.⁴³

b. O tema da ambiguidade

O tema (e não só o estilo) da ambiguidade e do mistério poético adquire função importante na poesia e na crítica de César Leal, desde INM. Já então concluía assim um soneto:

Atiro-me sereno a grande altura
-como longinqua estrela em alto voo
que poema sem mistério é prosa pura.

(Soneto Acrobático-V, p. 41)

No seu ver, ambiguidade e mistério são ingredientes indispensáveis da poesia moderna. O expressar-se em símbolos e enigmas substitui a clareza positiva dos realistas e a linguagem dos sentimentos dos românticos. Deste modo segue a tradição dos mestres simbolistas (Valery, Mallarmé e mesmo T. S. Eliot) que ensinam fugir a claridade descritiva e formulação de conceitos e premissas para construir uma atmosfera envolvente como na música. Assim a poesia deve exprimir-se na linguagem dos sonhos, confusamente.

Esse tema seria de novo exposto nos primeiros versos
de Ursa Maior:

Partout dans le langage humain
la disparité du signe et de la fonction
est donc la règle.

(JDV - "U.M.," p. 13)

Alguns anos depois:

... tanto o mistério quanto a ambiguidade constituem partes integrantes da poesia moderna. A própria poesia moderna tornou-se famosa em todo o mundo por essa característica de expressar-se através de enigmas. Portanto não foram circunstâncias técnicas que me conduziram a esse tipo de expressão mas a própria natureza da poesia que já não se apoia no conceito de fantasia e no conceito de sonho. Fantasia que desde Rimbaud vem sendo chamada fantasia ditatorial ou ilimitada. Acredito que meu próprio temperamento poético encontrou guarida nessa 'teorização' de Baudelaire e de Rimbaud. Minha poesia é um amontoado de ambiguidades." (Entrevista, p. 6)

Claro que aqui não se cultiva o ambíguo, como ambíguo, mas o ambíguo enquanto carregado de significação múltipla, ou alegórica, como as imagens em Dante (Entrevista, p. 3). A imagem ambígua carrega pelo menos dois níveis de significação. William Empson, no livro Seven Types of Ambiguity, analisa os diversos tipos de ambiguidade e sua presença na literatura moderna. Em um ponto ele pergunta: "Is it all good poetry supposed to be ambiguous?" Isso só em si revela a posição que esse tema ocupa na estética de hoje.

A montagem do poema "U.M." é baseada em plurisignação e obscuridade de perspectiva. A visualização gráfica em si já é

um enigma. Possui sete estrelas que se poderiam chamar as sete faces da Ursa Maior. Por coincidência talvez, seria bom notar que o "Poema das 7 faces" de Drummond é marcado por densa ambiguidade. Fábio Lucas, referindo-se a "U.M." diz "A poesia de César Leal se caracteriza por uma extremada exploração do sentido equívoco da palavra, o que faz acrescer a sua mensagem um elemento de grande força: o mistério poético" (OTA).

Entretanto convém dizer desde já que esta técnica de César Leal não o leva nunca a excesso; o seu poema nunca veio a tornar-se o pastiche intragável que encontramos frequentemente na poesia moderna.

Temos demonstrado até aqui os talentos críticos de César Leal. Vimos o analisador perspicaz, possuidor de uma aparelhagem de muita precisão, visivelmente enriquecido com a familiaridade e experiência dos grandes mestres da crítica no Brasil e no mundo. No seu exercício soube traçar o caminho a ser percorrido, dando-nos ao mesmo tempo o ideal do crítico, como ele via em Machado de Assis e que em última análise consiste em degustar a obra de arte em sua totalidade dedicando a isso a visão, sensibilidade e experiência, sobretudo o tempo, que o leitor comum não tem, com o fim de educar-lhe o gosto, a imaginação para saborear melhor essa obra. A competência de César Leal não pode ser posta em dúvida desde as primeiras sentenças e se desenvolve desde então com uma certa característica que descobriria e apregoaria em Machado de Assis, de um argumento

tirado a Hegel: "Para que uma obra de arte nasça é preciso que em lugar de sentimentos passageiros intervenha a reflexão, e que, até no entusiasmo da emoção o poeta saiba conter-se" (OCJ, p. 118).

Esse comedimento ele conseguiu fazer a marca não só dos estudos críticos mas sobretudo dos seus poemas como veremos depois.

5. A crítica sobre César Leal

Apesar de até hoje não haver aparecido nenhum estudo sério ou extenso sobre César Leal, conforme já frisamos, numerosos são os pequenos ensaios e comentários de diversos autores espalhados em livros, jornais e revistas.

Sobre sua poesia escreveram Cassiano Ricardo, talvez o maior gênio poético de então; Oswaldino Marques, ex-professor de literatura na Universidade de Wisconsin; Fábio Lucas, que também lecionou nos Estados Unidos; Mauro Mota, membro da Academia Brasileira de Letras; João Batista de Melo Franco, escritor de renome; Leônidas Câmara, poeta e professor de estética na Universidade Católica de Pernambuco; Ormino Pires Filho, Doutor em Letras; Eduardo Portella, Ministro da Educação; Abgar Renault, ex-ministro da Educação e poeta de brilho;

e muitos outros. A seguir destacaremos alguns comentários desses e de outros críticos.

a. Cassiano Ricardo

César Leal é um poeta de gênio em suas invenções:

Mestre em teoria e problemática poética, tornou-se também um crítico de poesia que honra a cultura brasileira. Daí o motivo porque a sua aceitação plena do linossigno me causa justificado orgulho. A quinta estação é livro tão original quanto denso no pensamento lírico-cultural que o caracteriza vivamente. . . . A 'Quinta estação' é creio, o mais belo dos poemas até hoje publicados qui e no mundo sobre a sorte dos homens, roçando entre o profético e o poético absoluto, onde cabem todos os 'parênteses' repetidos, 'barras' como irônicos 'official duties' e pontos reticenciados em linhas que dão ao livro os signos e os sinais da espantosa linguagem que precede o fim de nosso milênio e prenuncia a dadivosa alvorada do ano 2000.

b. O Catedrático Leônidas Câmara

O Catedrático Leônidas Câmara, saudando e prefaciando o OTA ressaltava "A linguagem . . . que todos devem preservar. Linguagem que restaura uma tradição imemorial, transfundida e vivificada por todos os grades poetas, em todas as gerações e espaços culturais." Reconhecia ainda ser ela "condicionada a um flagrante sentimento do mundo, cosmopolita e carregada de imagens automáticas, surrealista, em muitos aspectos universalizante, moderna e tradicional ao mesmo tempo . . . poesia ponderada pela reflexão, medida, limitada aos cânones" (OTA, p. 9).

c. Ariano Suassuna

Ariano Suassuna, autor do famoso "Auto da Compadecida," crítico literário e professor de literatura acentua: "A imagem do enigma da vida": "Em César Leal, a grande poesia invade quase todos os versos! . . . que colocam diante de nós toda uma imagem do enigma da vida e dos limites do homem - que se choca com o sagrado, no mundo, através da porta de Deus e da porta do diabo; - São mais do que tudo belíssimos a 'Análise da Sombra,' Sutilíssimo 'Eterno' e a constelação de símbolos do Triunfo das águas, em seu conjunto. Estas são, para mim, as linhas mestras deste poeta. Que ele é um grande poeta, não tenho dúvida. Quem sabe onde ele ira parar com seu amor por Dante, Goethe e pelos clássicos portugueses, ingleses e espanhóis? (OTA).

d. Abgar Renault

Abgar Renault, poeta, crítico e ex-ministro da Educação: "A leitura de Invenções da Noite Menor me proporcionou um verdadeiro dia maior" (OTA).

e. Fábio Lucas

Ex-professor de literatura em Wisconsin e Diretor da Revista "Vocação."

A poesia de César Leal se caracteriza por uma extremada exploração do sentido equívoco da palavra, o que faz crescer a sua mensagem um elemento de grande força: o mistério poético. Mestre do Espanto, seus poemas se

dividem em representações infinitas, com o que vão ganhando surpreendentes riquezas a cada novo desdobramento. Daí a força emocional destas poesias, em que a sua delicada sensibilidade explora corredores cada vez mais intrincados, como se frente a um jogo de espelhos, estivesse sujeito a transmutações infinitas, guardando como constante invariável a dor do poeta e seus conflitos diante da envolvente variação das contigências humanas!

"Desastre visual":

O poema capital de OTA compreende vigoroso desafio experimentalista (...). Na bela experiência de César Leal encontramos, por vezes, certos truques de visualismo gráfico. Por exemplo: a cascata de letras formando a escrita na vertical. Diríamos até que há um desastre visual a página 17, quando a idéia de vôo é dada de cima para baixo, numa queda ao invés de ser fornecida de baixo para cima, que lembraria o movimento ascendente. Isso aliás em um trecho de verdadeira beleza.⁴⁴

f. Marcus Antônio Prado

Director técnico do "Suplemento Literário" e crítico de literatura, ressalta o "domínio da esfera expressiva."

César Leal possui o domínio da esfera expressiva: além de poeta é um grande crítico de Teoria da Literatura. Poeta originalíssimo, criador de uma poesia pancósmica, importante não apenas pelos aspectos técnicos de suas composições, mas principalmente pelo conteúdo humano e metafísico que aponta para áreas de significado cada vez mais complexas, tocando as estrelas e simultaneamente a Terra, onde os novos conteúdos criados pela cultura enriquecem incessantemente os campos da consciência e da experiência individual e social do homem. (OTA-NOTA)

g. Fausto Cunha

Fausto Cunha, ensaísta e crítico de O Estado de São Paulo, acentua "a busca da universalidade": "Retomada em conjunto, a obra poética de César Leal revela uma constante busca de universalidade, um vigilante suporte de informação cultural

e uma intenção contrapontística se bem que nele não haja a mera superposição de desenhos melódicos ou a horizontalidade cromática e sim uma consciência de verticalização, criadora" (JV-NOTA).

h. João Batista de Melo Franco

João Batista de Melo Franco focaliza a "semelhança com Drummond":

Não é o poeta um imaginário, nem rebusca a frase a procura de valores plásticos puros. É um drummondiano - não que exista a mínima projeção sobre o poeta de Claro Enigma - ou os outros traços comuns de articulação estrutural. Tem de Drummond aquela responsabilidade e aquela sobriedade que os colocam em um mesmo nível na valorização do vocábulo. E quando o poeta, num vigoroso recurso plástico, impõe uma linguagem espacial e gráfica, aplica antes o visual, creio que para não ferir as palavras, mantendo-as puras e livres de qualquer conotação na estrutura dos elementos criados.⁴⁵

i. Oswaldino Marques

Oswaldino Marques, ex-professor da Universidade de Wisconsin, alude ao "misterioso, o noturno": "A engenharia de O Triunfo das Águas revela o que há de mais representativo no fazer literário moderno. Estamos nas extremas dos Mallarmé, dos Pound, dos Eliot, dos Montale. (...) O trecho Amorabã é talvez a paisagem mais noturna da poesia brasileira. O poema Invenção da Roma não é um triunfo das águas mas do fogo: o fogo da imaginação criadora" (OTA-NOTA)

j. Gazeta do Povo

Temístocles Linhares, da Gazeta do Povo, de Curitiba, enaltece: " - Poeta, realmente, estranho esse que sabe conciliar a sua regionalidade com o cosmopolitismo, o tradicionalismo com a modernidade. . . . o poeta, no seu hermetismo, representa um desafio a crítica."⁴⁶

k. Diário de Pernambuco

Maria Lisá M. Barbosa, Diário de Pernambuco, desenvolve o conceito de "A Imagem na Poesia de César Leal": "A estrutura 'racionalista' da 'imagem' 'tradicional' separa-a radicalmente da 'imagem moderna' por seu 'irracionalismo' e sua 'origem fundada' no subconsciente. Em um mesmo poeta sucedem, em uma mesma fase, os dois tipos de imagens que aqui estudamos a 'tradicional e a visionária.' Esse fenomeno incomum está presente em César Leal, desde sua estréia em 1957."⁴⁷

l. Mauro Mota

Mauro Mota, da Academia Brasileira de Letras: "C. L. exprime a inquietude de seu espírito receptivo aos desesperos circundantes" (OTA-NOTA).

Poeta que, sendo fundamentalmente um artista, criador dos instrumentos de sua participação, neles não se confina. Mas antes os utiliza para exprimir a inquietude de seu espírito receptivo aos desesperos circundantes, como é exemplo o caso dos 'Quatro Peomas Rurais' e da 'Elegia a Fernando de Noronha.' Só com as 'Invenções da Noite Menor' ele se firma como uma ilha para resistir ao desgaste das águas convulsivas. (OTA-NOTA)

m. Nilo Pereira

Nilo Pereira, jornalista, crítico e ensaista do Jornal do Comércio e da Academia Pernambucana de Letras, menciona "mensagem misteriosa, cor bíblica": "Seus poemas leio-os e releio-os. O poeta nos transmite u'a mensagem misteriosa, de uma cor bíblica e um simbolismo abismal, tudo o que pode fazer de uma comunicação de tal natureza a essência mesma da poesia" (OCJ-NOTA).

n. Geraldo Falcão

Geraldo Falcão, ensaista de O Estado de S. Paulo, nos fala de "uma obra difícil": "A meu ver, o O Triunfo das Águas é um obra difícil, dessas que nao podem conquistar a admiração imediata pelo simples fato de que em nosso país - como já assinalou Antônio Cândido - não temos ainda uma literatura moderna especializada, sendo poucos os poetas que com César Leal se assemelham" (OCJ-NOTA).

o. Paulo Gustavo

Paulo Gustavo, do Diário de Pernambuco, alude a uma "narrativa do patético":

Translúcida e Kafkiana, a nona Elegia de César Leal, intitulada 'O processo' coincide com a perspectiva acima na medida em que alegoricamente critica o poder, flagrando, com detalhes significativos, as máscaras da violência e do terror. Para a consecução do processo lírico, o poeta lançou mão do que chamaríamos de uma narrativa do patético, onde um narrador onisciente se utiliza dum simbolismo específico que, quando se realiza na linguagem, recorre

a um meio que parece ser justamente o fim de sua crítica: o fechamento. Uma contradição? Não, ironia em sentido altamente poético.⁴⁸

p. Fernando Py

Fernando Py, ensaista da revista Civilização Brasileira, sugere um "misto de magia e exatidão, de sobriedade e estouro da linguagem":

Com sua arquitetura linguístico-verbal, seus versos inteiramente disseminados pelo espaço branco da página, seu enorme embasamento cultural que lhe serve de leito, e pelo qual fluem as águas-palavras do poema, incorporando versos de Dante, Tennyson, Garcia Lorca e outros, a sua construção, numa colagem bastante expressiva e criativa, o poema impunha-se como obra de extrema valia de um autor, aquela epoca ainda mal conhecido no sul do país.⁴⁹

q. Marcus Antônio Prado

Marcus Antonio Prado, que já citamos atrás, numa reportagem do Diário de Pernambuco, cujo título é: "Obra de César Leal é desafio. Grande Prêmio Brasília."

O poeta César Leal recebeu domingo último, o grande prêmio de poesia da Secretaria de Educação do Distrito Federal, no valor de seis mil cruzeiros novos (\$500.00 U.S.) em solenidade a que estiveram presentes escritores de todo o país. O poeta Aphonsus Guimarães Filho, um dos integrantes da Comissão julgadora, disse que o livro Jornal do Verão apresenta, além de uma linguagem especialmente poética, uma abertura de vanguarda altamente inovadora. Isso poderia ser provado, acentuou, no poema "Ursa Maior" cuja complexidade estrutural representa um desafio a crítica.⁵⁰

r. José Rodrigues De Paiva

José Rodrigues De Paiva, D.P., S/d. "A favor e contra as vanguardas":

A respeito das vanguardas, creio que a posição mais acertada é a do poeta e crítico César Leal: a favor, quando o movimento representa uma rebelião contra padrões recortados por instrumentos demasiadamente gastos, quando se configuram mudanças na estrutura da sociedade visando o bem comum, já que toda inovação em arte, como reconhecia Wordsworth significa mudanças sociais. Sou contra quando o movimento se constitui um fim em si mesmo.⁵¹

s. Paulo Pedrosa

Paulo Pedrosa, do Diário de Pernambuco: "Impressionado com o poder de análise - Os CDJ - sem dúvida um dos melhores textos de crítica literária aparecidas em nosso país."⁵²

. . . Encontro na poesia de Cesar Leal o toque sistemático da grande arte que não se mostra à primeira vista ao leitor, e mesmo ao poeta sem maiores iniciações literárias. . . . César Leal em AQE revela mesmo técnica poética de alto nível, mostrando-se senhor, como muito poucos no Brasil, de um domínio de diferentes ritmos que tornam a sua poesia bastante complexa para a compreensão de leigos ou poetas despreparados. . . sem falar na marcante originalidade de suas metáforas que fogem completamente ao lugar comum. . . . É que pouca gente percebe a feição superiormente criadora da própria crítica literária de César Leal. . . . possui um 'saber de experiência feito (Camões)' . . . isso porque associa duas coisas muito difíceis de virem juntas: uma cultura literária fora do comum e igualmente uma das maiores inteligências poéticas contemporâneas do Brasil.

t. Comissão Julgadora

Comissão Julgadora de "O Grande Premio de Poesia" da Fundação Cultural de Brasília, ao livro Jornal do Verão: "Obra altamente inovadora, que transporta correntes de tensão

portadoras de estranho dramatismo, associadas a forte consciência dos processos e métodos poéticos que o vincula a uma visão internacionalizante da melhor poesia de nosso tempo."⁵³

Aqui encerramos esta parte dos comentários sobre a obra de César Leal. São críticos de todo o país e de nomes conhecidos nas mais diversas esferas intelectuais. Sua unanimidade na apreciação dessa obra não deixa dúvida sobre seu valor e mérito verdadeiro.

6. Consciência estética de César Leal

a. Culto a Hegel

Quem lê as páginas de César Leal não poderá deixar de perceber entre tintas de pessimismo uma visão feliz e positiva do universo em que ele celebra o triunfo final do homem em busca da transcendência. Já aí quanto ele difere de um Bandeira, de um Drummond e mesmo de um Cabral de Melo Neto!

O filósofo Schopenhauer via o homem fadado a um destino de misérias. César, ao contrário, fá-lo triunfar sobre as forças cósmicas desencadeadas pelas próprias invenções. Comentando seu livro OTA, diz: "A promessa das águas . . . a esperança baseada numa certa dose de certeza, de que o homem poderá sobreviver a todas as ameaças das forças que ele desencadeou ao criar a civilização técnica" (OTA, p. 53).

Tal visão vem sugerir que nosso poeta se situa dentro de uma estrutura idealista que o coloca junto a Hegel. Sua atração por esse filósofo é talvez maior que se daria conta, manifestando-se nada menos que quinze vezes nos ensaios. Acreditamos também que a visão transcendente e a atmosfera espiritualista que informa os poemas (se bem que o espiritual e o transcendente nunca sejam diretamente abordados) terá também Hegel como uma de suas fontes (Entrevista, p. 8).

Em um passo, nos diz: "Creio que devo citar Hegel porque ele é a fonte de todas as teorias da expressão poética moderna, mesmo daqueles que se colocam em oposição a ele." A frase a que se refere, aparece num contexto em que se debate contra a poesia pura que o autor de Corpo Verbal, Mauro Gama, inspirado na Estética de Max Bense, parece defender. A citação de Hegel é a seguinte: "Não é a coisa em si mesma ou sua existência prática, senão a imagem e o discurso o que constitui o fim da poesia" (OJ-157).

A admiração de César Leal por Hegel vem principalmente do fato de que foi ele o primeiro filósofo a exaltar as excelências da arte simbólica. Em outro passo, num estudo sobre Jorge de Lima e referindo-se a Murilo Mendes, César Leal conclui: "A observação de Murilo Mendes corresponde ao sentido da proposição hegeliana de que levar a consciência os supremos interesses do espírito, tal seria a missão da arte." E lamenta-se que "os estudantes de hoje não dêem importância

a Hegel, sem dúvida o mais completo representante do pensamento filosófico moderno" (OCJ-132).

Por outro lado é bem sabido que a estética simbolista seria formulada depois por Baudelaire, que se inspirou em Põe e se tornaria o pai da poesia moderna.⁵⁴

Ao mesmo tempo, o simbolismo de César Leal parece nascer de uma visão transcendente. É sobretudo em "Salmo" e "Alvorada" que isto nos parece mais claro. Cremos que o poema nasce sempre de um extravasamento da consciência & de alguma forma revela os verdadeiros instintos de seu autor. Sua apreensão do mundo e dos valores do homem decorrerá visivelmente na sequência dos poemas. Impossível esconder-lhes a trajetória. Qual é o objeto do desejo e o que lhe pode matar a fome, seria uma pergunta adequada na interpretação de um poema e o que ele significa para a índole do seu autor. Em nosso poeta a mensagem que recebemos é que todas as coisas são obras do eterno e caminham em busca da luz: "pobres sombras transviadas/à procura de uma estrela" (Salmo, INM, p. 62). O mítico e o transcendente são aspectos dessa conscientização. A transfusão do infinito no simplesmente humano e perecível.

O simbolismo de César Leal tem assim raízes profundas e sua radiação é tão vasta quanto a multiplicidade do símbolo. Seu objetivo é conduzir a mensagem poética nos vários estagios da significação através de novos recursos linguísticos. Os vocábulos não são apenas imagens sônicas mas verdadeiros signos

com sua personalidade própria e sua dimensão conotativa que os prendem a misteriosas origens.

b. O modo surrealista

Concordemos com Rimbaud que um poeta é antes de tudo um vidente e não um simples executor de melodias estéticas. "Je dis qu'il faut être 'voyant,' se faire voyant."⁵⁵ Ao aderir a estética surrealista - seu primeiro poema, "O Sonâmbulo," é de visão surrealista - César Leal adota a linguagem dos sonhos, dos paradoxos, dos estados escuros da consciência (que é o inconsciente), ou das visões alucinatórias. Assim não só com o jogo de metáforas absolutas mas com a técnica de repetições sua intenção é quebrar as paredes da consciência normal e descobrir o sentido da linguagem dos símbolos amontoados no subconsciente. Acredita pois que a linguagem terá que ser misteriosa para ser mais efetiva. "No seio da linguagem por um astro / vesti-lo em brumas, quando despertado" (O Sonâmbulo, INM, p. 15).

Em "U.M." sua técnica foi de colocar junto um aglomerado de imagens díspares para obter o efeito de unidade escatológica, "Tudo é material para poetas / Tudo isso é tema para poemas" ("U.M.," p. 50).⁵⁶

Entretanto ligar as funções de um objeto noutra é exercício da mente criadora e a própria genese da linguagem, mesmo fora de uma concepção surrealista. "U.M." é portanto a

melhor síntese desta concepção, em que a harmonia do universo nasce exatamente do equilíbrio entre ordem e caos. Nesta concepção, homens, animais, astros, pedras, serpentes não funcionam como seres em si, mas aparecem transfigurados no símbolo que representam. São como elementos fluidos da paisagem, únicos em si, mas ao mesmo tempo "irmãos" dos outros elementos. "Tudo é tema para poemas." Assim tudo são formas do Absoluto e participam dos diversos atos da mesma Essência. O aglomerado de imagens díspares não é um conjunto caótico mas um pedaço do universo. Isso aparecerá melhor nas diversas fases das estrelas da Ursa.

A mesma concepção surrealista aparecerá depois em "Metalinguagem" e "Tambor Cósmico," se bem que adotando um estilo diferente. Aí o aglomerado reincide na repetição "ad infinitum," em que também se procura obter a música, as vozes e o clamor surdo das esferas. Podemos dizer que César Leal obtém em poesia o mesmo efeito que Picasso com suas formas e tintas.

Ora isso ele vai conseguir não pela analogia ou harmonia de objetos configurados mas pelo distanciamento das imagens, obtendo a metáfora heterogênia ou hétero-metáfora, de imagens desiguais, e como tais desparentadas entre si ("a noite e um losango / o sonho e vertical"), em que o choque do aparente paradoxo faz refletir sobre a natureza íntima dessas mesmas imagens e o berço comum em que o poeta as fez geminar.

7. A Hora brasileira presente

a. Perplexidade e hesitação

Não seria fácil definir a hora brasileira presente.

O sábio crítico Wilson Martins, em entrevista concedida na New York University, diz-nos que a hora presente é de "perplexidade e hesitação." Refere-se às múltiplas tendências originadas com e depois da Semana de Arte Moderna de 1922, em São Paulo.

De um certo modo, a força liberta com a Semana não teria logrado consolidar-se em um cânon estético de maiores proporções que o concretismo ou a chamada poesia praxis de Mário Chamie.

César nos diz: "No caso brasileiro, por exemplo, seria intolerável que a nossa poesia, até o ano 2000, não nos desse mais do que nos têm dado os concretistas ou neoconcretistas do Rio e de São Paulo" (OCJ, p. 152).

b. Desdobramento do Modernismo

O Modernismo na origem significou uma ruptura, uma revolta contra quase tudo que era ainda tradição. Cassiano Ricardo, corneteiro das vanguardas, conclamava: "Originalidade ou Morte!"⁵⁷

A ruptura era sobretudo contra os modelos românticos e parnasianos enquanto procuravam explorar o inexplorado na maior liberdade de expressão e de estrutura temática. Esse espírito os levou às criações mais abstrusas.

Vejam-se os diversos manifestos:

- Manifesto Pau-brasil (Oswald de Andrade) -
a poesia tinha que ser primitiva e indígena.
- Manifesto verde-amarelo - temas nacionais e
patrióticos. Os aderentes compuseram o grupo
"Anta," com Cassiano Ricardo, Menotti del
Pichia e outros.
- Manifesto Antropofagia - retorno à civilização
primitiva, uma modificação de Pau-brasil.⁵⁸

Com esses reclamos o Modernismo foi pouco a pouco se consolidando no regionalismo que também teve o seu manifesto-anunciado no Congresso Regionalista do Recife - (1926), organizado por Gilberto Freyre.⁵⁹

Segundo Afrânio Coutinho e outros autores, na prática, era isso que distinguia os modernistas:

- a. confusão dos gêneros literários
- b. livre associação de idéias, temas e emoções;
a desordem lógica
- c. expressões coloquiais e vulgares
- d. plena liberdade de intuição e fabricação
- e. conquista do verso livre
- f. incorporação do subsciente, a lição
surrealista
- g. a recriação de palavras novas, o novo
dialeto lírico, a descoberta da

individualidade vocabular (Guimarães Rosa, João Cabral).⁶⁰

Em geral, todos esses elementos foram apanhados e continuam vivos na literatura de hoje. Entretanto, sobretudo a partir de 1945, a chamada terceira geração do Modernismo (a primeira indo de 1922 a 1930; a segunda de 1930 a 1945) dá início a um movimento de recuperação da linguagem, ao trabalho sério do artesanato, ao estudo das teorias estéticas e a disciplina de método, técnica e composição.⁶¹

Especialmente no terreno da crítica florescem grandes figuras de talento que oportunamente vieram modelar a estética do Modernismo, como Afrânio Coutinho, Tristão de Atahyde, Andrade Murici, Wilson Martins, Antônio Cândido, Massaud Moisés, Oto Maria Carpeaux.

Além disso é notável a influência de críticos e poetas estrangeiros, com T. S. Eliot, Ezra Pound, K. Burke, N. Frye, I. A. Richards, Warren and Welleck, Tindall, para citar apenas os de língua inglesa.

As personalidades dessa fase que mais influenciaram César Leal foram sem dúvida Jorge de Lima, Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto e o português Antônio Pessoa, no terreno da poesia. No terreno da crítica, todos os acima aos quais gostaríamos de incluir também o nome de Curtius e os membros da escola simbolista francesa (Entrevista, p. 33).

c. Raízes simbolistas

Para entendermos melhor as dinâmicas do nosso Modernismo é preciso descobrir as raízes que vêm dos grandes mestres do simbolismo francês (Baudelaire, Mallarme, Valery, Rimbaud) e que no Brasil frutificaram principalmente nas pessoas de Cruz e Sousa e Alphonsus de Guimarães. Essa escola, que se distinguia do Parnasianismo, incompreendida na origem (final do século passado, início deste), foi pouco a pouco dominando a consciência dos estetas modernos. Sua força baseava-se na "fonte de fortes experiências emocionais e a revelação do mistério do mundo."⁶² Mas a adaptação da nova estética não correu tranquilamente, tendo-se em vista a grande onda de ridículo e oposição que seus próceres sofreram da escola parnasiana, a despeito dos seus valores e inegáveis talentos. Diz-nos Oto Maria Carpeaux enfaticamente: "O simbolismo, apesar de ter produzido um Cruz e Sousa e um Alphonsus de Guimarães, foi estrangulado."⁶³ A história os vingaria depois, condenando os parnasianos ao ostracismo em que se encontram até hoje.

Entretanto agora o simbolismo é uma estética redimida. Procurar o sentido evocador da palavra e transmiti-lo em linguagem plana se tornou o objetivo dos melhores poetas dessa fase. De fato o simbolismo representava um feixe de forças e possuía tudo o de que os modernistas precisavam para inaugurar a nova estética. A Semana de 22 foi portanto um "coroamento" e "aglutinação de forças," que aguardavam só o momento de

manifestar-se."⁶⁴

Apesar de seguindo as várias tendências e como que desnorteados, encontramos nos poemas mais representativos dos expoentes de 22 a 45 uma nota comum, que é o mistério poético, a alusão a um nível de linguagem diferente do que se fala. Um dos melhores exemplos seria "A Pedra no Caminho" de Drummond, que impressiona pelo enigma de sua apresentação. Em Cabral de Melo Neto, o vacábulo geralmente se perde na dimensão evocadora. Seu livro, A Educação pela Pedra, está cheio de sinalização dupla, referente a um dos tópicos centrais, o homem do nordeste e seu meio.

Bem que seus poemas venham datados de 1957, é bem de ver que César Leal se integra numa geração em que todas essas forças e tendências floresciam e frutificavam. Alguns como Alceu Amoroso Lima (Tristan De Atahyde) chamam essa fase de sincretista⁶⁵ e esse é talvez o melhor termo para definir a atitude e técnica de vários poetas. Se em César Leal, por exemplo, os sonetos foram concebidos em moldes neo-parnasianos, a técnica e as cores são neo-simbolistas, como ele próprio parece advertir.

d. Reclamos das Vanguardas

Quanto aos movimentos de vanguarda César Leal mantém uma atitude que vale a pena notar. Diz ele:

Meu ponto de vista em relação aos movimentos de vanguarda tem sido sempre o seguinte: a favor, quando o movimento representa uma rebelião contra padrões recortados por instrumentos demasiadamente gastos. . . . Sou contra,

quando o movimento se constitui num fim em si mesmo. No caso brasileiro, por exemplo, seria intolerável que a nossa poesia, até o ano 2000, não nos desse mais do que nos têm dado os concretistas do Rio e de São Paulo. Seria o mesmo que preferir o Pound da juventude de 1920, época em que se demitiu como poeta de vanguarda. (OCJ, p. 152)

e. Concretismo

Entretanto, em relação ao Concretismo, César, apoiando a opinião de que seja uma invenção dos irmãos paulistas, Campos, declara: "Não sou um poeta concretista mas reconheço, suas raízes nacionais muito mais densas do que as do modernismo. Já escrevi contra a Poesia Concreta para mostrar o perigo, antes apontado por Schlegel em 1799, a que pode ficar sujeito toda teorização extremamente vincada em suas posições. Tornar-se um mero 'aborto dialéctico.' . . . Não escrevo mais contra o concretismo porque lhe sou grato aos meus novos caminhos" (Entrevista, DP, 6/72).

Realmente em OTA, ele nos deixaria alguns excelentes modelos de poesia concreta, na forma da "constelação do Cisne" e em "U.M." Convém entretanto dizer que são modelos raros em sua obra e ele nunca se entregaria de todo ao concretismo. Por isso, ainda no mesmo ano dizia: "Minha poesia é de vanguarda mas não sou concretista, embora seja relevante a influência que venho sofrendo das mais modernas formas de expressão poética no Brasil e no mundo."⁶⁶

f. Poesia Praxis

A Poesia Praxis, famosa criação de Mário Chamie e que consiste no desdobramento fenomenológico das raízes dos vacábulo em ação, e que seria um dos últimos movimentos do Modernismo no Brasil, causando ~~certa~~ sensação pela sua originalidade, é de todo ausente na poesia e crítica de César Leal. O fato é que, ao contrário do concretismo, a tal poesia praxis não logrou nunca impressionar nem mesmo aos caçadores de novidades. Ao perguntarmos na "Entrevista" sobre o que achava da Poesia Praxis, César Leal enfaticamente respondeu: "Essa existe?"⁶⁷

g. Sinais gráficos e "linossigno"

Sinais gráficos aqui se referem à adoção de formas concretas usadas em "Nove Elegias" (AQE), em que aparecem os sinais da máquina de escrever aproveitados como signos verbais, verdadeiros sinais de linha, ou linossignos, como sugeria Cassiano Ricardo. César Mesmo reclama a paternidade desses sinais, tendo declarado na "Entrevista" que fora inspirado nos versos do poeta de Nova York, Victor Anibal Aconti, que o recebeu no seu apartamento no "Village." De qualquer maneira, o aproveitamento desses sinais é uma criação original de valor simbólico. César Leal consegue enovelar a mensagem poética através desses signos que entram no corpo verbal como "linossignos," uma nova estrutura do verso e do poema. A palavra se intermite e oculta (como nas reticências

ou na seriação de vírgulas, pontos, barras etc.), cedendo lugar ao signo (sinal gráfico), que lhe carrega a idéia / mensagem ocultamente e em um segundo plano (VER, pp. 178-179).

Quanto ao neologismo "linossigno" de Cassiano Ricardo, César Leal depois de considerar "termo quase etimologicamente correto," repudia como "psicologicamente inadequado, porque sugere ao espírito uma espécie de prostituição da poesia ou de crime contra o poema pela associação com outro termo de valores fonéticos quase equivalentes: 'lenocínio'" (OCJ, p. 154). Tal asserção nos parece destituída da competência que geralmente informa seu juízo crítico. Na verdade, uma mera aproximação mórfica e sonora entre vocábulos não basta para desfazer o mérito de uma descoberta realmente engenhosa que é o linossigno de Cassiano Ricardo. Ele mesmo na Quinta Estação acabaria por abraçar inequivocamente o neologismo, celebrando-o na "Sexta Elegia," para júbilo de Cassiano.⁶⁸

8. Três confrontos

Em seguida fazemos um breve confronto de César Leal com três poetas do nordeste, que decididamente influenciaram sua poesia.

a. Jorge de Lima

Coube a Jorge de Lima, seguindo uma corrente espiritualista fazer experiências quase metapsíquicas desdobrando a mente dentro de parâmetros transcendentais. Com ele, obtivemos os primeiros exercícios estruturais de uma metalinguagem que procura registrar o consórcio da realidade exterior com o mundo da consciência. Em Invenção de Orfeu, escrito em certo automatismo psíquico, cremos que não se trata de uma experiência mística mas de um desdobramento da consciência diante de realidades transcendentais. Aqui se apanham alguns momentos da história teo-mítica do homem, incluindo corredores escuros do subconsciente moderno. César aprenderia bem esse processo. Nele essas imagens não aparecem isoladas, mas se entrelaçam no emprestamento mútuo de cores, sons, qualidades, atributos. As correspondências verbais equivalem a correspondências psíquicas. E o que se encontra, por ex., em "O Sonâmbulo," "Imagens da Meia Noite" e "Amorabã." Depois nos revelaria isso que a nosso ver vale por um auto-retrato: "Nele (Jorge de Lima), o poema não nasce como uma 'construção' . . . mas como 'criação' do espírito, o trabalho de um homem que não perdeu a fé nos valores transcendentais. Os grandes poemas começam com a nossa visão desdobrada. Aqui já não sofremos a contingência de escrevê-los e notamos que a mais alta significação da poesia quase nunca pode ascender da terra" (OCJ, p. 130).

Tal conceituação haveria de ser o manancial que inspiraria depois um "Sutilíssimo Eterno," um "Salmo" e sobretudo "Alvorada." Entretanto estou convencido de que é sobretudo na linguagem mitológica no início de "O Triunfo das Águas," que a presença de Jorge de Lima se faz sentir. Aí o eterno, o transcendente, o misterioso vem impregnar as realidades do homem envolto em vicissitudes. Em Jorge de Lima aprenderia ainda o grande amor a Dante e consagraria seus dois melhores ensaios a esses dois poetas.

b. Ascenso Ferreira

Poderíamos citar entre as mais fortes influências a do pernambucano Ascenso Ferreira. Ascenso não podia oferecer um estilo burilado, rico de elementos retóricos e expressivos das estéticas modernas. A sua riqueza consistia mais em ser um poeta simples e autêntico, capaz como poucos de captar a beleza local, a cor humana, o aspecto sensual e rude da terra numa linguagem nova e a um tempo cheia de inflexões primitivas, como se acabassem de nascer da alma do povo.

César deixou-se impressionar por ele e dedicou-lhe um ensaio. Ao delinear os elementos estruturais de sua poesia, salienta primeiro - "sua consciência artística muito vigorosa, uma identificação realista com a natureza e a vida, pouco tendo de comum com as tendências românticas que mais influenciaram - e influenciam ainda - a expressão poética brasileira de fase

moderna" (OCJ, p. 161).

Certa influência ascenseana pode-se verificar palpavelmente em "Invenções da Noite Menor," especialmente em "Poemas Rurais," e nos temas do nordeste, em que a paixão da terra - o saudoso "locus amoenus" - os frutos tropicais, os cortadores de cana, os homens-gados, tudo isso faz evocar a esperteza ascenseana nos melhores momentos. Cremos que é sobretudo em "Romance do Pantaju," que se revela a mais acentuada presença de Ascenso. Narração tipo cordel, de todo incaracterística do César de outros momentos. O "Romance," que não apareceu em "Invenções da Noite Menor" apesar de escrito em 1954, nem em "O Triunfo da Águas," deve ter tido para o poeta valor sobretudo sentimental, narrando a fidelidade e bravura de um velho e magro cão, amigo de infância, o destemido "Pantaju."

c. João Cabral de Melo Neto

Mais que nenhum outro, ha que se salientar a presença de João Cabral na poesia de César Leal. De um modo geral cremos quase impossível aos poetas nordestinos de hoje escaparem de todo à sua influência. Realismo, Simbolismo, Surrealismo, Modernismo, tudo numa palavra nele se junta para nos dar uma das melhores sínteses dos instrumentos expressivos da linguagem poética de hoje ao mesmo tempo que se constitui numa das personalidades mais fortes de todos os tempos. É realmente o nosso melhor modelo de tradição e originalidade,

convencido de que as possibilidades descortinadas pelos modernistas não tinham ainda sido exauridas. O topos "cana" continuou sendo o tema favorito - já apanhada sucessivamente por Lima, Bandeira, Ascenso - e inspirando belas metáforas. Um ponto de correspondência se nota em "O Triunfo das Águas," sobretudo em "Canaviais do Nordeste," em que a sugestão dos canaviais é tomada por ambos os poetas. Joao Cabral, por sua vez, seguindo Ascenso Ferreira, compara os canaviais a um "oceano" enquanto que para César o canavial é um "canto."

Vejamos os tres poetas da terra em um breve confronto.

Primeiro Ascenso

Meu Deus! Já deixamos
a praia tao longe . . .
No entanto, avistamos,
bem perto, outro mar . . .
Danou-se! Se move,
se arqueia, faz onda . . .
Que nada! E um partido
Já bom de cortar . . .

("Trem de Alagoas," Cana
Caiana, p. 139)

Agora Joao Cabral:

É anônimo o canavial,
sem feições, como a campina;
é como um mar sem navios
papel em branco de escrita

.....

É solta sua simetria:
como a das ondas na areia
ou as ondas da multidão
lutando na praça cheia.

("Paisagens com Figuras")

Por fim, César Leal:

Nutrida palha cortante
como um fio de navalha
o canavial e um canto
um canto feito de palha

("O Triunfo da Águas")

Seria de todo válido observar uma diferença essencial entre esses poetas. Enquanto em João Cabral o mar de cana é um símile, em Ascenso e César constitui uma puríssima metáfora. Em César além do mais notemos a metamorfose surrealista na sublimação do canavial que se transforma em canto. Consequentemente uma imagem superior pela qualidade mística que encerra.

Ainda como o maior representante da chamada geração de 45, João Cabral acertava o passo dos seus contemporâneos no sentido de salvaguardar as conquistas dos modernistas sem entretanto seguir-lhes as pisadas. Com essa visão e, como nos parece, influenciados diretamente pela estética de Ezra Pound, pela tipografia esquisita de e. e. cummings e além de tudo pelo Concretismo Suíço (a poem is a graphic thing), os concretistas brasileiros, sem nada dever a João Cabral, assentaram que o modo de ser do poema deve ser uma forma "ocularmente" gráfica, como alias já queria uma receita surrealista comum, "fair voir" (Breton), "donner a voir" (Eluard).

César Leal apanharia essa tendência da quarta fase do Modernismo brasileiro e com isso conseguiria produzir algumas das suas mais engenhosas invenções em OTA e AQE,

como veremos.

Assim parece-nos termos dado um conspecto completo e geral da tese, seu objetivo, os conceitos, orientação, método e um breve panorama da hora brasileira presente com as influências mais determinantes no estilo e persona poética de César Leal. A seguir, damos início a apresentação e análise dos poemas, divididos em quatro capítulos que são os livros de nosso poeta, seguindo o método e orientação que salientamos acima.

ANOTAÇÕES

¹ No seu livro, AQE, César Leal introduz-pela primeira vez os sinais gráficos da máquina de escrever. Cassiano Ricardo o saúda com entusiasmo e orgulho, vendo neles a concretização de "linossigno," esse neologismo criado por ele como substituto ao termo "verso." César Leal a princípio repudiara o termo (ver OCJ, p. 154) acabou adotando-o formalmente na "Sexta Elegia" (AQE, p. 13).

² Jerome F. Margolius, Program Officer, "Council on Leaders and Specialists," "Program for Mr. Francisco César Leal, Poet and Poetry Critic, Recife, Brazil," Washington, D.C., June 14, 1970.

³ Cassiano Ricardo, "O Profético e o Poético-Absoluto," Diário de Pernambuco, 23 de nov., 1972, 3º Caderno, Reportagem, p. 2, cls. 1/4.

⁴ Alfred Garwin Engstrom, "Symbol," Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics, 1974 ed.

⁵ René Wellek and Austin Warren, Theory of Literature, 3rd ed. (New York: Harcourt, 1970), p. 189. Dizem ainda esses autores: "An 'image' may be invoked once as a metaphor, but if it persistently recurs, both as presentation and representation, it becomes a symbol, may even become part of a symbolic (or mythic) system" (Ibid., p. 189).

⁶ Wellek and Warren, p. 188.

⁷ Northrop Frye, Anatomy of Criticism: Four Essays (Princeton: Princeton University Press, 3rd printing, 1973), p. 71.

⁸ Manuel Bandeira, Estrela da Vida Inteira (Rio: José Olympio ed., 1966), p. 51.

⁹ Cassiano Ricardo, Vamos Caçar Papagaios, in Poesia Completas (Rio: José Olympio ed., 1957), p. 59.

¹⁰ W. Y. Tindall, The Literary Symbol (Bloomington: Indiana University Press, 1974), p. 21.

¹¹ Tindall, p. 21.

¹² Tindall, p. 22.

¹³ Karl Malkoff, "Critical Handbook of American Poetry, since 1940," in Crowell's Handbook of Contemporary American Poetry (New York: Crowell, 1973), p. 37.

¹⁴ César Leal, Os Cavaleiros de Júpiter (Recife: Univ. Fed. de Pernambuco, 1969), p. 25.

¹⁵ T. S. Eliot, "Dante," in Selected Essays (London: Faber and Faber, 3rd ed., 1951), p. 242.

¹⁶ M. H. Abrams, A Glossary of Literary Terms (New York: Holt, Rinehart and Winston Inc., 1971), p. 76.

¹⁷ Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics, 1974 ed., p. 490.

¹⁸ Encyclopedia, p. 490.

¹⁹ Leal, "Fuga," Invenções da Noite Menor (Recife: Ed. Argo, 1957), p. 49.

²⁰ Aristoteles, Poética, Greek & English (Cambridge: Harvard University Press, 1973).

²¹ Abrams, p. 102.

²² Abrams, ver todo o texto referente ao "Myth," p. 102.

²³ Frye, Anatomy, pp. 158-239.

²⁴ Abrams, p. 4.

²⁵ Carl G. Jung, Man and his Symbols (New York: Doubleday & Co. Inc., 1964), p. 47.

²⁶ Wellek and Warren, p. 189.

²⁷ Todas as informações contidas nesta nota foram fornecidas diretamente pelo prof. César Leal, por escrito e em palestra, com exceção de umas poucas notas que obtivemos principalmente através de dois de seus amigos, o Dr. Pessoa de Moraes e o jornalista Marcus Antônio do Prado.

²⁸ O poeta e crítico francês Olivier Luneau traduziu para o francês os seguintes poemas: "Poema da Noite Menor" (Poème de la Nuit Mineure), "O Sonâmbulo" (Le Sonambule), "Imagens da Meia Noite" (Images de Minuit), Diário de Pernambuco, 6 de janeiro de 1980, p. D-6.

²⁹ Leal, Os Cavaleiros, p. 208.

³⁰ Leal, p. 209.

³¹ Leal, p. 211.

³² Leal, p. 23.

³³ Leal, p. 29.

³⁴ Leal, p. 130.

³⁵ Leal, p. 73.

³⁶ Leal, p. 80.

³⁷ Leal, p. 81.

³⁸ Leal, p. 43.

³⁹ Leal, p. 45.

⁴⁰ Wellek and Warren, p. 50.

⁴¹ Leal, "Entrevista" ao Diário de Pernambuco, 11 de nov. de 1969.

⁴² Leal, p. 213.

43 Wilson Martins, The Modernist Idea: A Critical Survey of Brazilian Writing in the Twentieth Century (New York: New York University Press, 1970), trad. de Jack E. Tomlins, pp. 90-97.

44 Fábio Lucas, "Água e Rochedo," "Suplemento Literário: O Estado de S. Paulo," 26 de outubro de 1968.

45 João Batista de Melo Franco, "O Triunfo das Águas" (Recife: artigo datilografado, inédito, 1968), folha 2.

46 Temístocles Linhares, "Estado atual da poesia brasileira," Gazeta do Povo, 2º Caderno, 22 de outubro de 1972, p. 21.

47 Maria Lisá Barbosa, "A Imagem na Poesia de César Leal," Diário de Pernambuco, janeiro de 1980.

48 Paulo Gustavo, Diário de Pernambuco, setembro de 1979.

49 Fernando Py, Diário de Pernambuco, 20 de janeiro de 1980.

50 Marcus Antônio de Prado, Diário de Pernambuco, 15 de setembro de 1970.

51 José Rodrigues de Paiva, "A Poesia Contemporânea e seus Componentes Gráficos" (Recife: Dissertação ao Mestrado em Letras da UFDP, s/d) folha 2.

52 Paulo Pedrosa, Diário de Pernambuco, 22 de março de 1973.

53 Comissão Julgadora de "O Grande Prêmio de Poesia da Fundação Cultural de Brasília, ao livro Jornal do Verão," Jornal de Letras, Rio, 1970.

54 A. G. Engstrom, ver todo o artigo sobre o símbolo, pp. 836-838.

55 Rimbaud, "Choix de Lettres," Oeuvres (Paris: Ed. Garnier Frères, 1960), p. 346.

56 Frye, pp. 121-122.

- 57 Wilson Martins, The Modernist, p. 315.
- 58 Afrânio Coutinho, Introdução a Literatura no Brasil (Rio: Ed. Livraria S. José, 1966), p. 275.
- 59 Coutinho, pp. 272-273. Diz ainda esse autor: "As idéias difundidas por esse movimento repercutiram na poesia de Jorge de Lima e Ascenço Ferreira, no romance de José Lins do Rego e José Americo de Almeida, na pintura de Cícero Dias, M. Bandeira e Luís Jardim, e em diversas outras manifestações" (p. 273).
- 60 Coutinho, pp. 279-294.
- 61 Coutinho, pp. 277-279.
- 62 Coutinho, p. 214.
- 63 Oto Maria Carpeaux, "Uma Crítica do Simbolismo" (in O Jornal, Rio de Janeiro, 24 de maio de 1953), "Como toda a poesia moderna tem no Simbolismo o seu ponto de partida." Citado por Coutinho, p. 219.
- 64 Coutinho, p. 219.
- 65 Coutinho, p. 252.
- 66 Leal, "Reportagem," "Notas" de Marcus Antônio do Prado, ao Diário de Pernambuco, Recife, 8 de junho de 1972.
- 67 Ver notas de Manuel Bandeira, Apresentação da Poesia Brasileira: Antologia dos Poetas Brasileiros (Rio: Tecnoprint Gráfica S. A. 1967), pp. 178-179.
- 68 "O concretismo eliminou a frase e, "ipso facto," o verso, diz Cassiano: "O linossigno, como o entendo, é um elemento tão diverso que chega a ser (sem nenhum trocadilho) o reverso do verso. Um outro universo. Uma linha de palavras em que não se contam sílabas nem se obedece a acentos tônicos e cesuras preestabelecidas. As sílabas adquirem uma estruturação que nada tem que ver com a da versificação, bastando lembrar a valorização de cada uma delas pela fonética ou de muitas, em conjunto, para um resultado semântico, permutacional, migratório;

umas sílabas decorrentes de outras ou combinadas entre si no mesmo linossigno." Ver toda a nota 17 e mais as notas 18, 19 até 23 em que o poeta define e elabora o conceito de "linossigno." Os Sobreviventes (Rio: Jose Olympio Ed., 1971) pp. 260-263.

II.

INVENÇÕES DA NOITE MENOR (1957)

1. As Origens simbólicas: lirismo da primeira fase

Invenções da Noite Menor é o primeiro livro de César Leal e foi publicado no Recife em 1957. São trinta e três poemas compostos de tercetos, quadras, oitavas, nonas, décimas, de sonetos decassilábicos e alexandrinos. A divisão poderia ser vista como um quinteto lírico:

- (1) Primeiras Canções - que são os quatro poemas noturnos e que inspiraram o título. Essa designação "primeiras canções" como tal não aparece, mas se conclui depois quando nos deparamos com as "Segundas Canções."
- (2) Os poemas Rurais (Quatro).
- (3) Sonetos da Inocência e da Experiência (Dezesseis).
- (4) Segundas Canções (Três).
- (5) Mensagem Israelita (Seis).

Estes poemas escritos entre os vinte e quatro e vinte e nove anos de idade e em diversas partes do Brasil - Fortaleza, capital do estado natal, Manaus, Belo Horizonte,

Recife onde se radicou permanentemente. Distingue-os desde o início a projeção metafísica e a visão mágica do momento intemporal no simplesmente finito. O título Invenções da Noite Menor já de início impressiona pela dimensão evocadora. A invocação a noite nasce de uma apreensão simbolista que se distancia e contorna o real numa técnica surrealista, as principais motivações estéticas nesta fase.

Procuramos captar desde esse início a configuração da linguagem lírica com respeito à suas raízes estéticas mais determinantes. É o lirismo puro e simples como espontaneamente brotou nessa primeira fase, evoluindo depois na poesia experimentalista contemporânea e o desdobramento de seus recursos técnicos de vanguarda.

Todavia, digamos de passagem, a revelação mental do sentido oculto do poema é de pouca monta para um poeta como César Leal, que postula a ambiguidade como um dos componentes mais efetivos da poesia moderna (em um dos poemas ele chega a ensaiar uma teoria). Essa ambiguidade nada tem a ver com o penumbrismo da "belle époque," intimismo simbolista e crepuscular, cultivado como foi até por Bandeira nos primeiros livros (Paisagem Noturna, Versos Escritos N'Água).¹

Vê-se o poema como o selo de uma percepção rara entre um confronto de análogos alheio à visão comum. O poema em sua pureza participa do Absoluto e é uma porta aberta para as prioridades metafísicas. Estamos convencidos que é aí que se

deve buscar o sentido imensurável e oculto da poesia.

1. Poema da Noite Menor

DESÇA a noite suavemente
ao encontro das auroras
movendo remos de sono.

Venha a linguagem das pedras
sangre o peito dos rochedos
à lança dos furacões.

Bandeiras de vento ondulem
na terra oculta dos sonhos
as trevas supulsem luas.

Nuvens caídas repuxem
meu corpo de luz suspenso
pelas cordas do arco-íris.

Nos labirintos da morte
- a espessura do silêncio
e a rota desconhecida.

(INM, p. 11)

Esse primeiro poema é de per si revelador do forte poético de César Leal. A metáfora "desça a noite" que enfim é uma metonímia - a noite pelas sombras da noite - não passa de uma imagem comum. Porém o verso seguinte, "ao encontro das auroras," não é. De fato constitui uma imagem fresca e valente pela sua força antitética, evocadora pela dimensão conceitual que se projeta no verso seguinte - "movendo remos de sono," onde está presente a ideia de um barco, que entretanto não se define.

Aqui não se trata evidentemente de uma noite qualquer mas de um dealbar de alvoradas, o grande sonho humano em busca

da eterna manhã. Ou poderia prognosticar o início de sua glória literária, como ser a aurora mística em que se virá liberto e triunfante sobre os escolhos da vida.

Os elementos escolhidos como instrumentos da adversidade - "remos," "sangrar," "rochedos," "lança," "furacões," "trevas," "cordas," "labirintos," "morte," "rota desconhecida" - coordenam-se dentro da estrutura melódico-visual e predisponhem a mente a receber os influxos simbólicos.

Por outro lado, um olhar rápido basta para nos convencer de que o poema tem suas raízes ainda bem fundadas em certas tradições clássicas que tinham superado já então - anteriormente a 1952 - a corrosão trazida pela vanguarda modernista da famosa Semana de 22. Os versos acima são livres, mas dentro de uma ortodoxia métrica convencional do modo como já tinha sido adotado pelo próprio Bandeira ("Cantiga," "Rondo dos Cavalinhos")² e João Cabral de Melo Neto ("Morte e Vida Severina," "Pregão Turístico do Recife").³

O termo "verso livre" é na verdade impróprio, visto que nunca é verdadeiramente livre para quem "quer trabalhar seriamente" (T. S. Eliot). O redondilho vem trabalhado com elegância dentro de uma concepção poética que ligada às melhores tradições da língua entretanto adota com mestria as novas técnicas instauradas pelo modernismo. Assim vemos os decassílabos, eneassílabos e alexandrinos em avanço solto e alternados sem a cega obediência aos preceitos da métrica.

Sua preocupação principal é fixar as linhas do discurso poético num movimento de retorno sobre si mesmas, baseado apenas nas sucessões livres das imagens, em alinhamento quase caótico. Não há sequência lógica entre as estrofes. O ritmo é o grande artífice e foi se estabelecendo desde este princípio como um dos elementos mais ricos de suas composições sonoras.

O redondilho maior é a cadência predileta nesta fase e nunca o abandonará de todo, nem mesmo em "Ursa Maior" e nas estrofes livres de A Quinta Estação. Seu heptassílabo vem geralmente alinhado em algum dos esquemas de alternância fundamental como aparece na primeira estrofe

DESÇA a noite suavemente
ao encontro das auroras
movendo remos de sono

Aí temos no primeiro verso a variação 1-3-5-7 que no segundo se transforma em 3-7. No terceiro encontramos 2-4-7. Depois aparece simplesmente o convencional 1-4-7 como em

Venha a linguagem das pedras

As imagens sinestésicas e metáforas heterogêneas são de gosto neo-simbolista e um traço estilístico predominante nesses primeiros poemas. Encontramos isso em "linguagem das pedras," "peito dos rochedos," "lança dos furacões," "corpo de luz," "corda do arco-íris," "labirintos da morte," "espessura do silêncio." As três primeiras, "linguagem das

pedras," "peito dos rochedos," "lança dos furacões" aprestam-se mais que as outras à orientação surrealista que vai predominar-depois.

Note-se mormente ainda o completo despojamento dos epítetos passionais. Em todo o poema aparecem apenas quatro adjetivos, e assim mesmo com função predicativa, "oculto, caídas, suspenso e desconhecida." Resta apenas "suavemente" o único qualificativo romântico que aparece.

Olhemos mais uma vez este poema em sua configuração melódico-visual. Que temos aí? Quem quer que seja esteticamente sensível não poderá deixar de ouvir aqui um drama lírico intenso, muito raro em nossas letras. Para se ter melhor apreensão da imageria procure-se ver a noite não caminhando após de cada crepúsculo mas indo de encontro ao sol pelo lado escuro da terra. A metáfora "movendo remos de sono" parece prolongar através dos mares e continentes essa contemplação.

Remos de sono . . .

São remos quebradiços como sombras. Assim, a pobre condição humana, a sub-cultura oposta as tecnologias futuras. Noutros planos, a fragilidade dos instrumentos com que temos de ir em busca da felicidade, remando o barco da vida.

A linguagem das pedras . . .

Uma linguagem nova, que o poeta, guardião zeloso do

idioma, primeiro percebe e transmite. Exprime também a linguagem ôntica dos elementos. A pedra, inorgânica e passiva, representa o mundo interior das coisas que não atingiram ainda determinadas camadas nos estágios evolutivos da consciência. Mas é de certo uma linguagem distinta. Expressão dos "ontos" futuros que tomarão parte de nossas preocupações do dia-a-dia. Isso não significa só as novas descobertas da ciência e da técnica em civilizações futuras. Há uma mensagem no comportamento de cada elemento, que é preciso isolar e entender. A esta altura, parece nos sugerir: Por que não seriam as pedras entes resignados a viver sem fala? Tal pergunta poderia tocar dimensões que transcendem as raias puramente especulativas. O topos "pedra" se inaugura com destaque em diferentes episódios da tradição literária. O poeta mesmo evocará Dario

Dichoso el arbor que es apenas sensitivo
y mas la piedra dura porque esa ya no siente⁴

Nessas associações haverá outros conotativos a que se fará menção depois. Todavia o que fica dito é suficiente para substanciar a projeção múltipla e vaga do símbolo pedra.

Sangre o peito dos rochedos
a lança dos furacões

Estas metáforas, catacreses simultaneistas no plano semântico, no plano sematológico persuadem-nos a identificar

outras realidades, outras forças que atuam sob influência de poderes controláveis ou não pelo homem moderno, cuja sorte depende dessas mesmas forças absolutas. Relembra sua incapacidade muitas vezes de romper sozinho com determinadas estruturas do "establishment."

Rochedos . . .

são representações da têmpera dos que se lançam ao desafio a despeito da desigualdade das forças ou inutilidade da luta. Em outro nível é o reclamo de sensibilidade e condição humana. Tal engajamento é mais metafísico que social. Toda a vez que o poeta reflete os problemas do homem, quer em si mesmos quer nas forças que os controlam, é sempre sob uma visão transcendente ou teo-escatológica. Difere de um Drummond, por ex., que pode ruminar as misérias humanas, sem saber porém aonde se destina nem porque esta sofrendo.

Lança dos furacões . . .

Esta metáfora é conotativa de uma consciência social carregada de protestos. Apoiando-se ao verso anterior, deflagra uma vigorosa ironia, é de fato um apodo, às ditaduras absolutas.

Bandeiras de vento ondulem

É vasto o campo associativo. "Bandeiras de vento . . . " se podem atribuir a convicções postergadas, contudo preservadas

para reconhecimento futuro. A força moral dos grandes caracteres esperarão no silêncio a hora certa em que o "vento," mensageiro sem palavra, venha quebrar as correntes de prisões políticas ou quaisquer prisões. "Bandeiras" seriam a senha da libertação.

Na terra oculta dos sonhos

Jazigo de sombras, em que as pedras serão derrubadas ao soar da trombeta. Poderia ser o limbo que se abre, na hora marcada da libertação. O adjetivo "oculto" envolve a grande incógnita dos destinos humanos.

As trevas sepultem luas

Sepultamento em trevas dos falsos caracteres. Quer dizer as duplicidades morais, aqui simbolizadas nas variadas fases desse planeta, que recebem assim o amortalhamento condigno - "trevas." Poderíamos incluir aqui os inconstantes, pusilânimes, consuetudinários com a mesma sorte que tiveram na Comédia, em que Dante lhes reservou, o primeiro céu, a lua. A intenção do verso acima é positivamente lançá-los no olvido.

Nuvens caídas repoven
meu corpo de luz suspenso
pelas cordas do arco-iris.

As nuvens podem simbolizar mensageiros celestes. As cordas do arco-iris, os espíritos bem-aventurados que formam a

coroa do sol, ou a "Rosa de abelhas" no Paraíso de Dante.

Corpo de luz

Aspiração celeste. Desejo de bem-aventurança. Vem traír aquela corrente subterranea de instintos transcendentés que em última análise se resolvem na pacificação da alma pelo fogo.

Nos labirintos da morte
- a espessura do silêncio
e a rota desconhecida.

O enigma do cavaleiro Morte ao pé do poema. "Thanatos," sua labiríntica espessura jamais devassada, como uma armadilha exposta, ou como uma fruta amarga. Nesse encontro, "Thanatos" que é filho da noite e irmão do sono, é o mais imprevisível dos fenômenos. A frieza de seu eterno enigma esmaga as consciências mais lúcidas no desafio que apresenta esse roteiro desconhecido.

2. Canção ao sul da linguagem

O título deste segundo poema inquieta desde logo pela sua imageria simbólica. Caracteriza-o a descontinuidade semântica que faz dele um cenário cubista. Realmente encontramos um acervo de objetos estruturados fora de uma continuidade lógica, mas dentro do padrão daquelas "camadas intencionais" de que fala Ingarden. Além disso, este poema por causa de

sua projeção e linguagem merece uma nota distinta entre os outros desta primeira parte de "Invenções da Noite Menor."

Redondilha maior em décimas, a última estrofe tem quatorze versos, parece ter sido um dos seus primeiros experimentos líricos. Em alternância variada (modelo 1-3-7 no primeiro; 2-4-7, no segundo; 1-4-7 no quinto verso). Esse alinhamento cambiante não é só o começo de sua fuga à métrica (a qual nunca fugirá de todo. O heptassílabo virá incrustar-se de vez em quando nos seus melhores versos modernos) mas faz parte do empenho geral de registrar os estágios da consciência moderna em suas variantes e intranquilas apreensões. Disso fazem parte as associações insólitas, imagens de natureza desigual como nestes versos e nos seguintes de (INM, pp. 12-13).

onde translúcidos anjos
quebradiços montam guarda

ou

e nossos dedos amargos
mudam-se em garfos de cal

e ainda

quando algo ao mar se acrescenta
- mar noturno em sua origem -
dele o sal que nos habita
busca no amor novas órbitas
de temporária albumina
e eternas metamorfoses

que obtém um vigor cada vez mais expressivo na sua

carreira poética. De feito, desde o início nos dá como em livro aberto o inventário quase lógico das situações humanas do dia a dia. Os fatos, as reincidências, as associações congêneres ou paradoxais.

A essa montagem de fenômenos psíquicos ele chama de "Canção ao Sul da Linguagem." Assim o poema se torna uma espécie de canto ao meio. Na primeira estrofe, o momento lírico nos conduz a um panorama schopenhaueriano da existência. Projeta em "slides" surrealistas um cenário que contrasta geralmente com a visão otimista que tem do mundo

QUANDO os dias e semanas
nos trazem sempre a rotina:
- labores, cinemas gordos
enchendo os magros domingos;
quando um nutrido cigarro
se torna lívida cinza
e nossos dedos amargos
mudam-se em garfos de cal
fincados dentro da terra
como agulhas ou espinhos

Esta atmosfera trágica celebra uma certa área da paisagem humana do nordeste, que se vinha cada vez mais celebrando desde Graciliano Ramos e que conseguia em José Lins do Rego e João Cabral de Melo Neto suas melhores cores. A despeito disso, o tropo existencialista se aplica igualmente a qualquer cidadão do globo na perspectiva do filósofo alemão que via a humanidade inteira fadada a incessantes ruínas e misérias. As metáforas automáticas aqui funcionam como chamadas

punitivas com que o poeta lança maldição contra certo "ethos"
local

quando fluidas mãos erguidas
como chamas ou estrelas
buscam luz, anestesiadas,
em sonâmbulos espelhos;
quando recordamos ventres
de mulheres olvidadas
- ausentes ou estendidas
no seu exílio de sono
onde translúcidos anjos
quebradiços, montam guarda

Neste ambiente sonâmbulo, os objetos apresentados em
qualquer ordem perambulam deslizados de sua própria natureza.
O artista assim obtém melhor efeito no intuito de estigmatizar
certas imagens que encerram o núcleo simbólico mais significativo.
Destaquemos os quatro primeiros versos para que possamos
identificar melhor o seu conteúdo formal.

quando fluidas mãos erguidas
como chamas ou estrelas
buscam luz, anestesiadas,
em sonâmbulos espelhos

Mas se isso é fluido e se passa num "exílio de sono,"
então nada impede que outras fantasmagorias se repitam. Assim
o sujeito paciente e maldito da cena lírica, que são as
"mulheres olvidadas," recebe dos lábios do poeta uma espécie
de consolação mística

Onde translúcidos anjos
quebradiços, montam guarda

Tal consolação se revela em parte os sentimentos humanos do autor, em parte ele o faz para olvidar-se da pressão acumulada pela própria angústia em face dessas vicissitudes humanas. Vê-se então que o quadro de fundo do poema origina-se em concepções sociológicas que espelham a consciência dessas trágicas realidades:

Quando sonhamos famintos
no fundo escura das fábricas
e sirenes nos preservam
de bombardeio ou naufrágio;
quando a espuma desfalece
por circunstâncias ou ventos
e os hospitais nos acolhem
- leitos de eter, gaze e linhos -
para a luz que nos acende
ou trevas que nos apagam

Esses elementos acumulados e juxta-postos são expressivos de sua empatia pelos problemas do homem e representam os reclamos vivos de protesto contra certos desmandos sociais. Assim, "leitos de éter, gaze e linhos" tem toda a força de um protesto. As antíteses "luz e trevas" vem conferir uma cobertura metafísica às realidades que se apresentam a condição humana: o berço e o túmulo.

quando armas apocalíticas
libertam ódios em chamas
devorantes sobre cousas
mais que bocas devorantes;
quando algo ao mar se acrescenta
- mar noturno em sua origem -
dele o sal que nos habita
busca no amor novas órbitas
de temporária albumina
e eternas metamorfoses

Condena deste modo os monstros nucleares nas mãos do homem civilizado. Uma postura de consciência que depois se reverteria quando em um dos raros poemas concretos daria testemunho de seu patriotismo advogando para o Brasil a posse da Bomba H. Demais, são considerações sombrias sobre as origens da vida. A estrutura orgânica composta dos elementos água e sal é condicionada a estranhas e incessantes metamorfoses. O elo, a causa é o que ele chama "amor" em dimensão transcendental.

O poeta é o "eu" narrador e ao mesmo tempo se identifica com o sujeito trágico da narração, consciente de seu desempenho nos lances dramáticos. Nesta enfase, as imagens e signos se transmitem e emigram levando as precariedades e angústias para um limbo

quando é removida angustia
do coração da linguagem
emigrando como vozes
de prantos atormentados,
e gira em torno do limbo
que oculta nossas mensagens
transportadas em vogais
submersas, invisíveis
- símbolos indecifráveis
pesando em nós como números

É um limbo metafísico e mítico em algum ponto neutro das apreensões em que o homem moderno se debate. Neste impasse ele mais que ninguém sente a incapacidade da linguagem de exprimir o conteúdo dos signos eternos gravados em nossa mente, que são essas "mensagens / transportadas em vogais / submersas,

invisíveis."

Mas por que ver e chorar? Por que cantar o mistério?
 Por que dar num poema o ritmo e síntese da vida? É sempre
 certo que as imagens extraídas da emoção desenvolvem na alma
 uma espécie de alívio catártico em que se vê liberto das
 próprias prognosticações. E neste palco de fenômenos
 halucinatorios - "os símbolos indecifrados / pesando em sua
 mente como números" - em que o abstrato e o concreto se
 substituem e confundem no mesmo cenário lírico

quando tudo isso acontece
 não procuro substâncias
 o mais belo tem legendas
 lúcidas, definitivas:
 - posto que meu coração
 seja usina de palavras
 mais luminosa e potente
 que os obesos dicionários:
 meu engenho nada explica,
 não responde nem indaga
 quem decifra esta mensagem
 vivida no ponto extremo
 de raízes que se ocultam
 nas águas deste poema.

Esse topos tão romântico - "coração" - não vem nunca
 associado a "Psique," mas de ordinário é a sede em que se
 desenvolvem os fenômenos da mente - "coração . . . usina de
 palavras."

"Canção ao Sul da Linguagem" desde o título é um
 artifício de evocadoras conotações. Aqui encontramos na
 linguagem um meio de penetrarmos nos corredores do subconsciente.
 O poeta é a consciência do mundo e fala de seus temores e horrores,

das angustias e prognosticações usando uma linguagem que se impõe pelo conteúdo dimensional: "símbolos indecifrados / pesando em nós como números."

Os últimos versos descrevem a função do poema e de um certo modo da técnica estilística de deixar oculto o conteúdo lírico e a intenção do autor. "Meu engenho nada explica, / não responde nem indaga / quem decifra esta mensagem / vivida no ponto extremo / de raízes que se ocultam / nas águas deste poema."

Fecha as portas as clariades temáticas. Não as nega. Apenas se recusa a decifrar a "mensagem . . . de raízes ocultas . . . nas águas do poema." Com esses versos despretenciosos Cesar Leal nos dá com rara habilidade o segredo e artifício de sua arte e do simbolismo que adota.

3. O sonambulo

O poema "O Sonambulo" é concebido numa fase surrealista, ainda que o surrealismo de fato nunca tenha deixado de marcar sua presença em todos os outros livros posteriores a Invenções de Noite Menor. A principal característica desse poema é a presença das metáforas absolutas, ou seja um tipo de metáforas presentes em toda a poesia moderna, principalmente a de T. S. Eliot e outros herdeiros do simbolismo.

OS mistérios do céu refletidos nas vagas
 devolvem ao mar os nimbos na luz dissolvidos
 a noite é um losango, o sono é vertical,
 a morte é luz de um sonho adormecido.
 No seio da linguagem por um astro
 - vesti-lo em brumas quando despertado,
 ter sempre um "ar" de vivo, se dormindo
 de morto sempre um "ar" quando acordado.
 As sombras do ciclone são árvores oblíquas,
 vozes adormecidas dentro de mim carrego,
 na terra não há curvas nem vulcões nem abismos:
 - o círculo do horizonte é infinito e cego.

(INM, p. 15)

Eis aqui um poema quebrado - verso longo, ritmo inumerável, muito ao gosto dos modernistas. Alinhado na arrumação gráfica de uma só estrofe, abre-se com uma quadra alexandrina de cesura variável, rimando em bd. Intercala-se em seguida uma quadra em decassílabos heróicos, também rimando em bd. Fecha o poema outra quadra alexandrina, porém, desta vez, espanhola (treze sílabas).

Ao que tudo indica, essa mesclagem de padrões faz parte da receita surrealista. Os grupos metafóricos ("a noite é um losango," "o sono é vertical"), compostos de elementos heterogêneos entram em cena revestidos de uma intrigante conotação. Lembremo-nos de que o sonâmbulo é um indivíduo caminhado em dois mundos, dois níveis de percepção e sensibilidade, de dimensões claramente distintas, como o signo das figuras geométricas querem insinuar. Pensa-se nas linhas do losango, paralelas mas de posição e tamanho desiguais. E no entretanto, uma força externa, que parece lhe vem de uma visão, uma certa

luz interior, mantem o sonambulo em perfeito equilíbrio no duplo estágio, do mesmo modo que aparece no poema.

Acreditamos que essa acoplagem surrealista tem ainda como objetivo a intenção e esforço do poeta em criar no campo da estética uma nova dinâmica que venha quebrar as muralhas em que civilizações anteriores, cujas receitas teóricas vigoram ainda no presente, conseguiram manter o subconsciênte enjaulado em eternas sombras. Esta atitude mental que não é nunca expressa, nem mesmo em seus livros teóricos, surge como um rio-subterrâneo, intermitentemente. Ele, colocando-se nesta perspectiva, apreende novos objetos, novas relações, novas dimensões, novas cores do ambiente. Vê primeiro intuições, simplesmente fenomênicas, percebidas ou não pela sensibilidade comum. Dá-se o que Rimbaud já dizia: "Le poète se fait voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous le sens."⁵

Observemos agora as imagens em detalhe

"OS mistérios do céu refletidos nas vagas . . . os nimbos dissolvidos na luz . . . morte-luz de um sonho adormecido . . . "

Tais imagens sonâmbulas, contraditórias em natureza, aparecem aí não para satisfazer a um capricho de retórica mas nascem de uma orientação básica de formar uma linguagem que seja inteiramente descompromissada com os parâmetros dos valores cognoscitivos atuais. Isto inclui desprezo das construções refletidas e dos encadeamentos estilísticos tradicionais. Ao contrário, imanta-se o subconsciente na pesquisa de uma ordem

perdida ou jamais descoberta em todo o território da arte.

No seio da linguagem por um astro

Vale dizer que a mais alta significação da poesia vai além dos sentidos e terá de preservar a linguagem misteriosa dos astros.

Quando ele diz "Vestí-lo em brumas quando despertado" significa que o poeta ao escrever procurou livre e deliberadamente ocultar sua verdadeira intenção expressiva, criando a ambiguidade e ampliando as conotações nas diversas áreas do significado. Tal propósito parece-nos presente em todas as fases de sua evolução. Mais tarde em "Soneto Acrobático V" nos daria a teoria de que "poema sem mistério é prosa pura." A mesma intenção transpareceu em "Canção ao sul da Linguagem," como em:

quem decifra esta mensagem
vívda no ponto extremo
de raízes que se ocultam
nas águas deste poema

Como entendemos,⁶ tudo isso parece nascer da orientação geral dos simbolistas franceses e seus seguidores modernos.

- vestí-lo em brumas quando despertado

significa que para o poeta a contemplação mística do objeto de

arte, que se realiza além daquelas barreiras da consciência normal, condição de toda a grande poesia, baseia-se na mente inconsciente e na capacidade de ver mesmo de olhos fechados, como o sonâmbulo

ter sempre um "ar" de vivo, se dormindo
de morto sempre um "ar" quando acordado

Aqui valem as inversões de sentido em forma de quiasmo. Outrossim, o permanente estado de alerta em que o vate-vidente se apercebe intuitivamente de tudo. Neste processo vai-se um passo adiante do realismo visual e das leis da perspectiva.

As sombras do ciclone são árvores oblíquas

Quer simbolizar nossos filhos, nossos descendentes.
Ciclone traz ainda a imagem do tempo em sua incessante voragem no espaço e nas esferas. "Tempus edax rerum," diziam os romanos.

São árvores oblíquas

A geração dos novos não segue nunca em linha reta a tradição dos velhos. Os jovens as mais das vezes representam um desvio das verdades fundamentais que orientaram os verdadeiros fundadores da civilização moderna. Por outro lado, poderia lembrar alguns dos mortos mais notórios que deixaram atrás de si uma história de erros e aberrações. Seriam os Stalin, os A. Hitler, os Franco, Mussolini e Salazar.

Vozes adormecidas dentro de mim carrego

Significa:

1. Seus poemas futuros, poemas de palavras ainda não figuradas ou escritas.
2. O ciclo das gerações em que os pais carregam dentro de si as vozes não apenas suas, como no primeiro exemplo, mas as vozes de seus próprios filhos ainda nao nascidos.
3. A captação de vozes, como por antena, da angústia universal, da solidão mesmo entre as ruas das grandes cidades, vozes e sussurros de amor, brados de medo, clamor ou desespero, a dieta psíquica do homem moderno.

na terra não ha curvas nem vulcões nem abismos

Aquí o simultaneismo cubista produz certa amorfia abstrata numa experiência de antiempatia. O que nos faz lembrar certo dito de Baudelaire: "este mundo é pequeno e limitado, hoje, ontem, amanhã e sempre."

- o círculo do horizonte é infinito e cego

Através da imensa caminhada de paradoxos e dilemas, ele, o poeta oculto, na pessoa do homem moderno, está abismado com sua própria descoberta de que é um vidente que não vê. Tal desfecho não pode deixar de ser tido como uma grande realização

técnica, tendo-se em conta a atmosfera criada dentro desse poema que tem por título "O Sonâmbulo."

4. Imagens da meia noite

"Imagens da Meia Noite" é o último poema da primeira parte de Invenções de Noite Menor. Nele quis acentuar a atmosfera surrealista através dos paradoxos sensoriais. Isso codifica e amplia a linha seguida até aqui. Nesse ambiente ele se permite uma enorme liberdade de invenção. César escolheu como forma uma décima com oito alexandrinos franceses (acentos na 3ª-6ª-9ª e 12ª) seguida de dois hendecassílabos e um hemistíquio solto de seis sílabas. A segunda parte é uma nona com mistura de alexandrinos (primeiro verso), decassílabo (segundo verso) e hendecassílabos, todos os outros.

Com isso se vê logo de início sua receita mental. As imagens da meia noite continuam impregnando o "pathos" das situações humanas. O poeta dá-se a sonhar acordado e a ilusão dos sentidos propicia o "modus superrealis." Tudo isso lhe vem num desdobramento de situações desligadas que ele faz tangenciadas e pertinentes entre si.

ENTRE as sombras e o sono a linguagem do sonho
 os martelos de fogo explodindo na treva
 a palavra queimada na angústia onírica
 o poema esquecido no sonho encontrado
 as estrelas de gelo afogadas no polo
 rubras luas acesas na córnea dos lagos
 as serpentes de sal enroscadas nos olhos
 nas raízes do mar a espuma crescendo
 as ondas na praia lançando corais
 os lírios de espuma sangrando na areia
 entre as sombras e o sono.

o carrossel faminto das horas no limbo
 o fruto pulsando no ventre da flor
 a dor como lótus brotando da carne
 a luz que ha nas algas perdida no lodo
 o sol cavalgando cordeiros de luz
 sobre os nimbos erguidos no outro hemisfério
 os mistérios da morte abertos no sonho
 nas paredes do vento as chamas dançando
 - o mundo à procura das praias da aurora.

(INM, p. 16)

Os alexandrinos em alternância básica proporcionam a cadência musical dos primeiros versos. Observemos ainda positiva intensidade de cores tonais expressa nas combinações das vogais de palavras acentuadas dos dois primeiros versos, no célebre esquema de Rimbaud.

Procuremos ouvir o som aliterativo nasal seguidamente

en - om - on - in - on

que desperta na mente a impressão dos rumores indistintos que se ouvem em certas noites. A epanadiplose (entre as sombras e o sono . . . entre as sombras e o sono) expande a melodia encantatória da primeira estrofe. Os paradoxos verbais nos tomam quase por assalto e nos aproximam de um sonho dantesco

os martelos de fogo explodindo na treva
a palavra queimada na angústia onírica

O experimentalismo desses versos constrói uma visão
apocalíptica que se estende do primeiro ao ultimo verso. A
fantasmagoria parece mais a mais se associar quando se diz

as estrelas de gelo afogadas no polo
rubras luas acesas na córnea dos lagos
as serpentes de sal enreoscadas nos olhos

Neste ambiente, vale novamente o "pathos" trágico que
o poeta como um visionário desligado da terra distingue ante
seus olhos e na sua habilidade vai transformando em obra de
arte. Tudo isso assim disposto vem lançar no subconsciente
invisíveis impressões dispostas a atuar ao lado dos fenomenos
que se descrevem. Tal visão não é necessariamente pessimista
mas faz parte do cenário rotineiro dos dias do homem. Todavia
no início já da segunda estrofe a paisagem se transforma
pouco a pouco e temos

o fruto pulsando no ventre da flor

As metáforas sinestésicas dão nova metamorfose ao ambiente
em nível biológico criando a esperança representada pelo fruto.

a dor como lótus brotando da carne
a luz que há nas algas perdidas no lodo
o sol cavalgando cordeiros de luz

Tudo isso demonstra a feição diante da vida e destinos humanos. Este "sol cavalgando cordeiros de luz" quer simbolizar o próprio poeta triunfando sobre as delinquências terrenas, o poderio dos elementos significado pela carne donde agora brota o lótus."

São imagens felizes. Olhando acima dos hemisférios ele vê

os mistérios da morte abertos no sonho

Como a dizer: tudo agora acaba. Tudo tem aqui o seu término, seu sentido lógico e se explica na eterna expectativa:

- o mundo à procura das praias da aurora

Como tudo isso é diferente do que nos tinha deixado Baudelaire no seu "L'Albatros!"

Le Poète est semblable au prince des nuées
Que hante la tempête et se rit de l'archer;
Exilé sur le sol au milieu des huées,
Ses ailes de géant l'empêchent de marcher.⁶

A carga negativa desses versos evidencia-se em paralelo chocante com os de César Leal cujo mundo depois das horas trágicas sempre sorri a expectativa das auroras. Em vez de "Exilé sur le sol au milieu des huées," em vez de "ailes de géant" que o "empêchent de marcher," temos o seu "sol cavalgando cordeiros de luz" e "os mistérios da morte abertos num sonho."

As imagens de felicidade se sucediam desde a primeira
estrofe, em que nos faz evocar as ondas brincando nas areias
da praia

as ondas na praia lançando corais

e por fim

- o mundo à procura das praias de aurora

5. Quatro poemas rurais

A paisagem rural - visão do "locus amoenus" - está bem
presente na segunda parte de Invenções da Noite Menor, que se
intitula "Quatro Poemas Rurais." O primeiro desses é "Ruínas
de Belmonte," que evoca a saudade dos campos, o topos bucólico
de "Meus Oito Anos." Essa nostalgia, "terra dos Inhamuns,"
banhada pelo Jaguaribe, que como todos os rios do sertão é
um esconjurado das secas - essa nostalgia do solo natal não
o tornará um sentimental mas um homem aberto às realidades
da terra.

Os poemas vem alinhados em redondilha maior, acento
múltiplo e como sempre rimando em bd.

.....
Banha o vale o Jaguaribe
a correr chuvas de inverno
mas se o sol lhe come as águas
seu leite se torna inferno

de areias límpas e quentes
 como são sempre as areias
 dos ribeirões do Ceará
 se a seca lhe bebe as cheias

(INM, p. 19)

Mais tarde, já em plena floração do verso livre, evocará
 de novo o mesmo rio e em redondilha maior sem rima celebrará
 "Os Dois Semestres do Jaguaribe." Tal recordação o acometeria
 com orgulho apesar da maldição que açoita o rio de julho a
 dezembro. Também aí dominará a mesma visão da terra e seus
 componentes agrários,

Corre entre campos antigos
 entre moquens, molungus,
 alvas rocas de algodão,
 gado açoreano e zebu

(OTA, p. 41)

Pela forma paisagística evocadora que apresenta.
 E é de fato esse conteúdo um dos melhores aspectos
 de "Elegia às Vacas de Belmonte," o segundo poema. Ouvimos
 como que o repicar do sino despertando esses espectros do
 passado, em que o "mugir dos novilhos, junto ao curral de
 pedras" e evocado no som metálico dos sinos. O poeta se liga
 à paisagem sutilmente através de um símile e rememora um
 "ossuário de nervos," que "é hoje uma máquina de cal."

ESTE repicar de sino
 desdobra em outro sentido:
 - recorda um curral de pedras,
 areia e barro cosido.

.....

- acorda o sino estes bichos
cujas máquinas de cal
formam hoje ossuários limpos
de nervos, junto ao curral)

(INM, p. 20)

A reminiscência vem notavelmente intensificada pela
aliteração - desdobra . . . recorda . . . acorda . . . O fluxo da
consciência já vinha antecipando-se na prolepse da
penúltima quadra

(Se um fruto espelha um lago,
ver o lago é ver o fruto,
assim como um traje preto
lembra a tristeza do luto

"As Ruínas do Açude" vem finalizar o topos "Olim."
Espectros inconscientes perambulam ainda sua imaginação, e
"acordam tempos bissextos / morados juntos a um açude."

Novamente um *símile* vem efetuar a união do sujeito
lírico a paisagem

Como a dor foge no tempo
a angústia de nossas mágoas
lembro as vazantes de arroz
seguindo o fugir das águas

(INM, p. 22)

e na estrofe seguinte a maior imitação, quase cópia, do nosso
melhor poema da infância, "Os Meus Oito Anos" de C. de Abreu.

Ja não existe a barragem
 ao pé do canavial
 nem sombra de laranjeiras
 sufocando o capinzal

A sombra consciente da visão evocadora continua
 perambulando na paisagem e vai dos objetos as pessoas, quando
 relembra com sabor erótico o "ethos" de certa classe local, que
 em circunstâncias diferentes tanto impressionaria Bandeira no
 seu primeiro alumbramento

Nem jovens negras despidas
 sobre pendões de caiana
 amando, como novilhas,
 aos cortadores de cana

A paisagem dos campos, tão significativa agora nunca o
 abandonará de todo. Mais tarde expressará sua indignação pelo
 "pathos" trágico do "homo ruris," seu irmão sanguíneo, em
 "Homens e Bois."

Como um cruzador regressa
 ao porto e vai descansar
 das muitas fadigas juntas
 regressam os bois ao curral
 a mugir na cerração
 do pó que as patas levantam
 do lombo-azul do verão.
 Marcham sempre organizados
 - como em marcha um batalhão -
 sao tristes, magros e tristes
 os magros bois do sertão.
 Alguns morrem mesmo bois,
 pescoço atado ao cambão,
 outros morrem a morte de homens,
 sangue a correr pelo chão.
 Esse o destino dos dois
 (homem ou boi, nao importa o nome)
 ambos morrem para matar
 (dos canhões e homem) a fome.

Notemos os versos pesados de tom grave, as imagens concretas e sólidas - cruzador, porto, fadigas, patas de radar, curral - para figurar o conteúdo passional que se inicia exatamente com o ritmo dos bois cansados ao voltar dos campos ou o arrastar dos canhões. Note-se ainda a linguagem plana que sucede o tropo simbólico e as metáforas heterogêneas de outros momentos. O poeta se mostra preso a paisagem na empatia que se exprime com a aglomeração na epanadiplose (triste . . . triste . . .)

são tristes, magros e tristes
os magros bois do sertão

O objeto da mimese e o triste fado do homem do campo, cujo "pathos" o identifica com a sorte dos bois. Assim o poeta se libera através da própria indignação contra o sistema vigente, ao associar-se ao sacrifício, como executor e como vítima. Os objetos são representados de modo a conter imagens vivas que intensificam seu drama íntimo. "Sangue," "canhões," "fome" não são meras sugestões. "Homens e bois" caracteriza de maneira frizante a vida dos campos e de um certo modo a vida de todo homem. Ao incluir o termo "canhões" o poeta nos assegura que esta falando também do homem universal, constante vítima das guerras. Essa metonímia vem dramatizar um dos mais primitivos impulsos do homem, o instinto de sangue e vingança.

6. Os Sonetos

Com mais retórica que em qualquer outra parte, os sonetos representam a forma que o liga mais positivamente à tradição, não só pelo apuro da linguagem, métrica e rima, inescondível influência parnaso-simbolista que no Brasil nunca desapareceu de todo, mas também pelo fogo das metáforas atrevidas, o uso insólito de análogos comparativos. O mito e as mitologias revelam a vasta cultural helênica, romana e cristã do poeta apaixonado pela tradição clássica e inclinado a seguir certo exemplo camoniano de quem nos oferece duas imitações quase perfeitas ("Soneto ao Mar Violento" e "Soneto a uma Portuguesa").

As imagens mais frequentes se referem aos mistérios da vida e além-túmulo, por isso a presença de "sonho," "sono," "sombras," "noite," "limbo," "trevas," "fogo" e "luz," "céu" e "Estrelas," os fenômenos climatéricos, as estações solares, constelações e abismos dominam a paisagem. Sobretudo a imagem de morte domina todas as outras. So em "Soneto Esdruxulo II" a imagem aparece direta ou figurativamente oito vezes. O soneto se abre com "DORME lúcida forma" . . . e acaba com "nosso jazigo."

"Abismo" e tudo que lhe diz respeito é outra associação bem comum. Em "Soneta Neo Simbolista" o termo aparece sucessivamente como "tempo dissolvido," "luz das altitudes

virgens," "abismo azul," "altitudes mortas."

Ao todo, são dezesseis esses sonetos e estão divididos em "Sonetos da Inocência" e "Sonetos da Experiência." Tal classificação não realiza o que o título poderia sugerir nem chega ao significado que emprestava Blake. Contudo não pode passar despercebida a sugestão metafísica e depois erótica dos primeiros enquanto que os segundos são de acentuados estímulos transcendentais. Gostaria porém de aplicar aqui a mesma insinuação que Harold Bloom fizera aos leitores de Blake: "It is suggested that the reader experiment, as Blake did, to find what different tensions and resonances are produced by different juxtapositions."⁷ Tal sugestão tem valor sobretudo se considerarmos a técnica simbólico-surrealista, que mais ainda se torna o cânon estético nesta fase.

Das redondilhas aos sonetos houve de certo um grande aperfeiçoamento estilístico. Arranjados cuidadosamente em decassílabos soltos com rima, os sonetos variam entre heróicos, sáficos e misturados. Essa variação está longe de ser mera indisciplina rítmica para satisfazer aos reclamos dos modernistas. Trata-se antes de liberar os fluxos emotivos nos vários estágios vacilantes da consciência. A mobilidade do ritmo marca a evasão da stasis.

a. Soneto Medieval

ASCENDO aos céus, levando na subida
o sonho que me traz de volta ao mundo.
Mas - o céus! - nem a Terra tem medida:
- terra ou céu, para mim todo e profundo.

Olhos fitos na fuga dos solstícios
em vão procurão a luz no absoluto:
sobre a retina o sol pousa de luto
bebo no voo o sonho dos antípodas.

A morte acende o fogo em minhas plumas,
me atira a solidão, comigo fica
neutra - além das estrelas - e nas brumas,

asa estendida, exclamo: - O céus profundos!
- Se o espaço que cobris jamais se explica
que dizer do mistério de outros mundos?

(INM, p. 26)

Alguns elementos da paisagem simbólica nos lançam de cheio na alma do poema. Ai estão as imagens de maior intensidade - "céus, subida, sonho, terra, solstício, luz, sol, luto, voo, antípodas" Com seus ligamentos lógicos servem de coordenadas no corpo verbal. A função da mimese é alertar a mente do leitor para o drama que se desenrola.

Mas - o céus! - nem a terra tem medida
- terra ou céu, para mim, tudo e profundo

O "eu narrador identifica-se com a vítima, sujeito passivo do enredo. A apóstrofe - o céus! - aqui e no fim do poema serve como que de válvula que liberta os sentimentos cumpridos. A busca da luz entre a fuga dos solstícios quer

acentuar essa angústia de espírito. A morte é o agente físico e símbolo do mal. Seu instrumento, o fogo; seu método a violência. O último terceto reproduz a inquietação expressa desde a primeira quadra e inverte as palavras-chaves do segundo e quarto verso - mundo e profundo. "Profundo" tem positivamente a conotação de abismo, que é um arquétipo comum em sua imagética plurivalente.

O tema em conjunto faz lembrar um soneto de Oscar Wilde que termina com a ansiedade metafísica:

Se a luz pode enganar
Por que não o pode a vida?

b. Soneto Neo-Simbolista

"Soneto Neo-Simbolista" também aparece em Ursa Maior. O título já indica sua declarada adesão a um simbolismo novo. São as cores também com que encobre seus insaciáveis desejos de eternidade. O último verso dos tercetos rimam por assonância com os versos primeiro e terceiro da primeira estrofe, acentuando e fechando o ciclo emocional. As imagens de claridade traçam o roteiro que o ligam às "formas das origens."

TODA a terra agoniza! Enrubescido
o ceu se amplia, sob a luz da aurora,
e pesa sobre o tempo dissolvido
o sono leve em que me sonho agora.

E no silêncio a forma das origens
rompe a flor que me prende a solidão
e desce a luz das altitudes virgens
por entre raios mortos na amplidão

No abismo azul - em louca disparada -
quebro a aldrava dos céus. Desesperada
fita-me a via-látea se me fito

na ogiva de cristal de suas portas
por onde tombam altitudes mortas
e entram os olhos de meu sonho aflito.

(INM, p. 27)

Os arquétipos se identificam notoriamente na via-látea
com quem trava um duelo, posto em relevo pela antanáclase,
"fita me . . . se me fito."

c. Soneto Esdruxulo II

Em "Soneto Esdruxulo II," o momento lírico procura
decididamente a celebração das formas que dizem respeito as
origens do universo. A adjetivação aqui mais que em qualquer
outra parte faz trair suas raízes do primeiro simbolismo e
culto da forma.

DORME lúcida forma em tua urna
como se a hora lívida imigrasse
para pintar na fronte a cor noturna
que em gelo se transfere à toda a face.

Face rugada ou lisa, oval, redonda,
"morta" - dirás - talvez flor arrastada
sobre o vórtice azul de ártica onda,
ou tinta, nos cartórios arquivada.

Pintá-la não me agrada à antiga cor
de orvalho e sono ou voo de vagalume,
quero-a de aurora, a generosa flor
que para o céu ascende em claro lume.

- Corola dessa rosa: o disco antigo
que há de manchar com luz nosso jazigo.

(INM, p. 28)

Aqui se registra a presença de uma certa face, de um "tertium quid" existencial de beleza que tem as características da "flor," da "aurora" e de um certo "claro lume." O sentimento erótico se transforma em rosa além do túmulo e simbolicamente adorna o "jazigo" comum. A parêlha em vez do terceto no final do soneto quer significar o abrigo de dois que o poeta escolheu para si e sua amada.

Os gregos acreditavam que tudo que é perfeito caminha em círculos. Em César Leal podemos encontrar frequentemente a última linha dos sonetos casando-se com o primeiro verso da quadra inicial. Aqui, por exemplo, temos "jazigo" e "urna," que são do mesmo conteúdo simbólico e semântico.

d. Soneto Esdruxulo III

De novo um passeio sonâmbulo nas zonas do consciência. O espectro mental vagueia em paisagens ocultas. O poeta não consegue identificar os contornos de outra face. Os estímulos eróticos iniciais reaparecem no último terceto.

NAS ilhas de teu busto, como outrora
meus sonhos, quando em nos amor havia
hoje a vivê-los em robusta aurora
que do nutrido Atlântico se erguia

para ofertar o dia aberto em fronde
toda azul, a chocar-se em asas de ave,
que uma tristeza vinda de não sei onde
sonâmbula pousava em um gesto grave

na litorânea face em que se abriga
o rubro dessa aurora antecipada
no tédio abandonado em praia antiga

junto e esculpídos morros em neblinas
coloridos orvalhos e ravinas
e ondas soltas ao sol, frente a enseada.

(INM, p. 29)

e. Soneto Narrativo

"Soneto Narrativo" é um clássico nas formas e nas imagens. O sujeito da mimese é Helena de Troia. A montagem mitológica em marcha heróica projeta os valores associativos desses signos com certos fenômenos da consciência que a história grega faz avivar. Isso se traduz sobretudo na segunda quadra

LEVA-TE o mar, Helena, e vais a medo
por entre fluidas algas e correntes,
olhos marinhos fitam-te em segredo,
acendem tua dor sanguíneos dentes.

Golpes de velhos peixes reluzentes
cadaverizam gestos num penedo,
recuam horizontes, sóis nascentes,
teus gritos se hermetizam num rochedo.

Fugiste, Helena, as prometidas câs!
Teus cílios no verão, eram(Sic) de vê-los
envoltos pela ebórea luz das trans-

lúcidas estrelas. E agora, em mágoa,
nas praias sonho teus gregos cabelos
dispersos em agústia pelas águas.

(INM, p. 30)

Vemos aí os heróis gregos e troianos travando embate na forma de velhos peixes enquanto o sujeito lírico assiste consciente de sua própria invalidez. A projeção simbólica, o mergulho na história, o tratamento pessoal que dá à Helena a

quem se declara romanticamente vem tudo associado a um drama pessoal, que o "enjambement" dos tercetos ainda mais evidencia.

f. Soneto ao Mar Violento

E sua melhor imitação do soneto clássico. As inflexões camoneanas se acham não só no tema do mar, mas também no fôlego épico do estilo elevado, em certa inclinação mitológica e no vigor expressivo dos decassílabos heróicos.

LAVANDO em alvas ondas negras quilhas
oferta ao céu um olhar sombrio-oblongo
e fita o anoitecer de vastas ilhas
nas orlas de seu corpo e mole e longo.

Desafiando o poder das divas filhas
das ondas, onda a ondas contrapondo,
violento, se arremessa as alvas trilhas
soprando, asas erguidas, voz em gongo.

E explodem seus abismos. Ferve a espuma.
Se enrola e desenrola. A luz desmaia.
Retorna o dia ao sol, a vento e bruma
como um leão ferido alcança a praia:

- resfolegando conchas e corais
recua, contemplando os litorais.

(INM, p. 34)

Logo na primeira estrofe aparece o topos central dos Lusíadas em forma antitética de puro gosto renascentista,

Lavando em alvas ondas negras quilhas

a que se acrescenta a rima interna por assonância - fita - com o primeiro e terceiro verso e a repetição copulativa - "e mole

e longo."

Na segunda estrofe, as aliterações acumuladas

Desafiando
das ondas, onda a ondas contrapondo
soprando.....gongo

dão uma imitação quase perfeita do som surdo e do movimento
reiterativo das ondas. Vejamos um paralelo em Camões:

Estava-se co as ondas ondeando;
..... 8
às ondas torna as ondas que tomou

Atente-se como parte de jogo onomatopeico - a
paronomásia "se enrola e desenrola" intensificando o dinamismo
épico bravio da terceira quadra a mais legitimamente comoneana

E explodem seus abismos. Ferve a espuma.
Se enrola e desenrola. A luz desmaia.
Retorna o dia ao sol, a vento e bruma,
como um leão ferido alcança a praia

As frases curtas, as metáforas enérgicas, a explosão
de elementos heterogêneos, espuma, sol, vento, bruma, levam este
episódio a um clima de agitação que vem magnificamente
expresso no símile do leão ferido a rugir na praia. A copla
final em vez do terceto tem por fim enfatizar o movimento
retroativo das ondas - que também se exprime no verbo
onomatopeico "resfolegar" - como uma pausa no andamento da
borrasca. Também o símile em vez da metáfora vem imprimir
maior magestade ao espetáculo, prolongando a ação do mar que

se distende.

Em todos os versos, as ondas de som metálico conduzido surrepticiamente pelas dentais d + t elaborando as fricções do espetáculo. A paisagem clássica-mitológica se completa com a referência às nereidas, "divas filhas das ondas."

Este último soneto conclui uma das melhores fases de César Leal. Como foi dito acima, historicamente vemos neles a corda umbelical que o prende as tradições clássicas (a que voltariam também alguns corifeus da arte moderna como Bandeira e Drummond, entre outros). Estilisticamente temos aí alguns dos melhores modelos da poesia contemporânea.

O tema do amor foi apanhado com virgílica dignidade e faz parte dessas alternativas. Na verdade o arquétipo central dos sonetos poderia ser visto como um duelo mítico entre "Eros e Thanatos", as grandes antíteses da vida, Amor e Ódio, Céu e Inferno, Morte e Vida. Os dez primeiros (Sonetos da Inocência) dividem claramente esta ambivalência. De fato esses poemas não são eróticos ou metafísicos mas um mixto dessa consciëntização ambivalente.

7. Salmo

Muito se poderia dizer sobre as imagens de claridade. Em toda a sua obra, principalmente em alguns poemas de (INM),

certos vestígios de herança baudelaireana se fazem presente. Poderíamos tentar agora valorizar ainda mais a extensão desse conceito. Começemos por verificar que seus diversos arquétipos de ordinário fogem à percepção ótica comum e ultrapassam meras sugestões poéticas. Cremos mesmo que foi sua familiaridade com Baudelaire e Dante que lhe fez apanhar essas transparências. Em certo ponto, chego a convencer-me de que as imagens em César Leal representam resíduos daquele "Lume Vivo," que tanto impressionou a Dante. Tal participação estaria de acordo com a linguagem dos místicos, como João da Cruz. Ele mesmo faria alarde e sem rodeios assim abrirá um dos seus sonetos

AFIRMAVAM eles que nao havia bussula capaz
de conduzir-me em voo as formas luminosas

(Poesia, Sempre Poesia,
INM, p. 42)

Baudelaire, metafóricamente, chamaria a isso, "une pure et divine liqueur."⁹ Temos a impressão de que a maioria dos poemas de (INM) trazem essa verossimilhança. Mas toda a força do argumento poderia ser construído à base de dois dentre eles,

Salmo

SENHOR, somos umas pobres sombras transviadas
à procura de uma estrela que nos guie aos sôlios de Vosso Reino.

Acendei em nosso pensamento a Vossa Luz
 e encontraremos no amor o segredo de Vossa Onipotência.
 A vosso ver perfeito estão presentes os males que nos ameaçam:
 não permitais, Senhor, que os céus desabem sobre nossas cabeças
 já que ao lado dos maus ha flores e abelhas, passaros
 e, sobre a relva, cordeiros e orvalho.

Oh abbondante grazia ond, io presunsi ficcar lo viso per la
 luce etterna
 concedei maior beleza às nossas intuições
 e em nossos corações preservaremos
 o quanto de Vosso Amor sobre a terra ha descido.

E certo, Senhor, que a luz de Vosso paraíso
 jamais ardeu tão puro dentro de nossas almas;
 e certo que ha mais beleza num instante de sofrimento
 (do que em toda a existencia de um lírio)
 mas se a dor os corações contrista, perdoai-nos, Senhor,
 para que possamos gozar em nossos lares
 da paz que gozam no Vosso infinito os universos tremulantes
 e altíssimos.

(INM, p. 62)

Eis aí um poema distinto, alheio a toada simplesmente
 modernista e certas convenções para ser um poema simplesmente
 puro. Na verdade é mais que um poema, é uma prece, uma especie
 de salmo bíblico, como o nome indica." Salmo "além disso é o
 penúltimo poema de sua "Mensagem Israelita" que se abre com
 "Ode quase bíblica" nesta última parte de (INM).

A retórica do poema consiste no ornato da linguagem
 messiânica que identificava os profetas do Antigo Testamento.
 Reconhecimento da fragilidade humana em face de seu criador.
 Anseio de luz, de sabedoria, de vida eterna, de união beatífica.
 Este poema não representa um desvio senão o ponto final de uma
 ascensão que se evidenciava desde os primeiros versos do livro.

Aí não se podem esconder suas aspirações metafísicas. Já no pórtico se encontram os efeitos de luz e sombras, como uma gravura da Renascença. Depois da apóstrofe inicial "Senhor," acentua-se o contraste entre "pobres sombras transviadas," e "uma estrela." Segue-se a invocação "Acendei em nosso pensamento a Vossa Luz!" A esta altura não poderia passar despercebida, a quem possui um ouvido atento a essas modulações do verso, certa coloração fonética. Escutemos os quatro primeiros

S(en)hor, s(om) os, (um)as pobres s(om)bras tr(an)sviadas
 à procura de (um)a estrela
 Ac(en)dei (em) nosso p(en)sam(en)to a Vossa Luz
 e (en)c(on)trar(em)os no amor o segredo de V. (On)ipot(ên)cia.

Inicialmente um tal aglomerado de sons idênticos teria de imprimir nos sentidos um estado de emoção que ressentisse o o vigor reitarativo desses grupos nasais. As nasais por causa do efeito próprio de prolongar o som pela vibração que produzem aprestam-se para um imitação quase perfeita de um gemido e portanto do canto e da prece também. Aqui temos uma multidão rezando. O grupo (en) distingue-se dos demais, não só por ser mais raro, mas igualmente porque se identificar com a palavra-chave (Senhor)logo de início, na interpelação (Acendei) e no epíteto do fim do período (Onipotência). Bem que seja certo que nada disso esteve presente ao poeta não deixa de ser uma evidência de grande reflexao técnica.

Depois de uma modulação sombria "os males que nos ameaçam, céus desabem sobre nossas cabeças" (veja-se a aliteração b-b-b), surge o florescimento da paisagem: "flores," "abelhas," "pássaros," "relva," "cordeiros" e "ovelhas." O "eu" lírico multiplica-se no "nós" narrador.

Será o segundo movimento que vai dar entrada a interpelação direta à divindade na exclamação de Dante nas últimas linhas do Paraíso

Oh abbondante gràzia ond, io presunsi ficcar lo
viso per la luce etterna

Dante admirava-se de ter ousado fixar os olhos no esplendor da Luz Eterna enquanto cegara para tudo mais. Aqui César em cândido atrevimento vai declarar ao Senhor des Exércitos

E' certo, Senhor, que a luz de Vosso Paraíso
jamais ardeu tão pura dentro de nossas almas

A apoteose deste momento é criada pela linguagem que vem de uma contemplação mística, com certeza os versos mais belos que porventura tenha escrito

E' certo, que ha mais beleza num instante de sofrimento
do que em toda a existência de um lírio

Neste passo, assistimos a celebração de um arrebatamento espiritual em formas puras e linguagem transcendente. Fala-se de feito da beleza do sofrimento e compara-se a um lírio, o que só se entende numa linguagem mística. Ele é como que apreendido

por forças mágicas que o conduzem aos espaços claros de Dante, Baudelaire e Jorge de Lima. A apanáfora . . . E' certo . . .

e' certo acrescenta maior ênfase a formulação desses conceitos.

Aqui não se trata de metáforas puras, nascidas de mera associação semântica mas de uma visão contemplativa - verbalizada em conceitos cristãos.

8. Alvorada

Este poema, o último do livro (INM) é da mesma configuração psico-estética de "Salmo," mas de uma execução artística e de uma energia expressiva muito superior. O momento irrompe de uma contemplação quase mística em que um certo romantismo (exaltação de uma cena ideal) mistura-se com um neo-simbolismo em paisagem surrealista e moderna. Poderíamos além disso falar de suprema liberdade de verso se não estivéssimos lembrados de T. S. Eliot.

SENTADOS na linha do Equinócio
os anjos cantam hinos à passagem do solstício.
Noite menor, ventos umedecidos na luz
acordam sonhos na tua espessura nostálgica e silenciosa.
Sinto que te contorces nas mãos dos sonhos emigrados;
os frutos bebem teu silêncio, bebem os lírios
o cântico dos passaros que amanhecem.
No teu seio de névoa e cal desabrocham as flores da vigília.
Pétalas e corolas, trêmulas, como sombras de espuma,
se movimentam em teus dedos lívidos.
Viajo à sombra de tuas palpebras, cavalgando nas nuvens o
meu cordeiro de sonhos;
o que me sonhei encontro na tua espessura:
com os seios úmidos de orvalho, caminhas despida no teu bosque
de brumas.

As palavras se ordenam à tua passagem
e estou tão só . . . puro como a luz noturna
da chama que acende o lume das auroras!

(INM, p. 63)

O fluxo emotivo parece ascender de uma visão sublimada no stratum dos objetos representados: equinócio, anjos, ventos humedecidos na luz, sonhos, lírios, cântico dos pássaros, seio de névoa, lume das auroras. Estas imagens distribuídas no meio do poema começam a funcionar como arquétipos qual se seu papel fosse impregnar a atmosfera com suas irradiações luminosas.

A personificação da Alvorada abre nesse momento margem ao monólogo em que o poeta se mostra intimamente atraído pelas formas femininas que se vão formando na aurora. Aos poucos o "pathos" erótico se delineia e temos

. . . espessura nostálgica . . .
. . . seio de nevoa e cal . . .
. . . seios úmidos de orvalho . . .
. . . essa forma a caminhar despida . . .

O clímax se atinge quando ele exclama

viajo à sombra de tuas pálpebras, cavalgando nas nuvens
o meu cordeiro de sonhos,
o que me sonhei encontro na tua espessura

É este sem dúvida o instante mais vibrante, de que irrompe a maior força do poema. Se não por outro motivo, pelo menos por ser aqui o instante em que o sujeito lírico se identifica com o objeto da contemplação estética. Essa metamorfose já se iniciara

com o verso

Sinto que te contorces nas maos dos sonhos emigrados

e se completa no verso final.

e estou tão só . . . puro como a luz noturna
da chama que acende o lume das auroras

Acreditamos que a identificação com o objeto da arte seja o supremo anelo do artista e índice de perfeição de uma obra, assim como na mística o terceiro e mais alto estágio de perfeição é a via unitiva na visão beatífica. Estamos persuadidos de que César Leal buscava essa identidade na arte quando escrevia

o que me sonhei encontro na tua espessura

Que nos conste, nem Jorge de Lima, Baudelaire, ou mesmo Dante pretenderam ter chegado a esse estágio. Trata-se evidentemente de um poema único que merece destaque na poesia brasileira e mundial. A força motivadora pode-se encontrar exatamente nos dois últimos versos em que sua identificação com a luz simboliza suas aspirações eternas. E a grande pacificação da alma pela catarse lírica e evasão dos impulsos transcendentais através de objetos de natureza pura por essência. Cremos que se poderia talvez aplicar a isso a teoria de Burke e chamar a esta metamorfose de "pleasure by identification."¹⁰

A intuição da metamorfose é reconhecível em vários vocábulos, já em nível semântico ou evocativo dessa metáfora: Equinócio (como final à mutação progressiva de duas realidades opostas), noite e dia, solstício, emigração de sonhos, amanhecer, desabrochar, movimentar, viajar, cavalar etc. Estes vocábulos como entidades distintas, mas trabalhando surrepticiamente como fios secretos, imprimem movimentação e dinamismo que se desenvolvem na transformação passional do sujeito.

Quanto ao poeta mesmo, impregnado nesse enleamento, inconsciente da própria absorção nas imagens criadas, não é mais do que um instrumento passivo, retratando "os universos tremeluzentes e altíssimos," como Dante, transumanado para poder ouvir a música das esferas.

Não é só aí que César encontrava ressonâncias para seus poemas. Em Baudelaire, que foi um seguidor de Dante, descobriu modelo para outras facetas de sua lírica. De outro modo, tal é sua admiração pelo simbolista francês que o faz comparar a Dante. Assim escrevia no seu "Cavaleiros de Júpiter":

A primeira obra autenticamente moderna cujo plano arquitetônico se assemelha ao da Divina Comédia, é "Les Fleurs du Mal," de Baudelaire. Não intentem ver nessa observação um desejo de aproximar um poeta menor como Baudelaire da posição em que se encontra situado Dante. A comparação já quase chega a ser antiga. Baudelaire, num dos poemas das "Fleurs du Mal," = "Elevation" - também revela a influência que sobre ele exerceu a Divina Comédia. Atira-se aos céus alegremente, arrastado no vôo por voluptuosa força que o conduz aos "espaços claros," que ele metafóricamente chama de "puro e divino licor."

...

Se em Baudelaire não há uma perfeita identidade com a visão de Dante no plano da construção interior é evidente que o mesmo não ocorre em relação aos grandes poetas do século XX, cujo mestre de todos é Dante.¹¹

Seguindo esses princípios entendemos porque César Leal se capacitasse a executar uma obra-prima nesse poema "Alvorada" cuja arquitetura interna e realização verbal precipitam-nos nas esferas da transcendência. Sob esse aspecto se constitui um poeta único no Brasil. Mau grado tradições de Murilo Mendes e Jorge de Lima.

A essa altura, permitimo-nos confrontá-lo com outro mestre da poesia moderna, Carlos Drummond de Andrade.

Em seu poema - "A Noite dissolve os homes," vemos isso:

Aurora,
entretanto eu te diviso, ainda tímida,
inexperiente das luzes que vais acender
e dos bens que repartirás com todos os homens.
Sob o úmido véu de raivas, queixas e humilhações,
advinho-te que sobes, vapor róseo, expulsando a treva noturna.
O triste mundo fascista se decompõe ao contato de teus dedos,
teus dedos frios, que ainda se não modelaram
mas que avançam na escuridão com um sinal verde e peremptório.
Minha fadiga encontrará em ti o seu termo,
minha carne estremece na certeza de tua vinda.
O suor é um óleo suave, as mãos dos sobreviventes se enlaçam
os corpos hirtos adquirem uma fluidez,
uma inocência, um perdão simples e macio . . .
Havemos de amanhecer. O mundo
se tinge com as tintas de antemanhã
e o sangue que escorre é doce, de tão necessário
para colorir tuas pálidas faces, aurora.

(Sentimento do Mundo)¹²

Eis aí um verso raro em Drummond. Sua tradicional técnica do grotesco, poética à la D. Casmurro, poderíamos chamar, desaparece para ceder à uma certa retórica de utopia romântica tendenciosa, apesar da inclinação simbolista presente na prosopopéia dos primeiros versos, estão aí os tradicionais - vapor róseo, pálidas faces - não há dúvidas de que estamos diante de uma composição de grande execução artística. Entretanto colocada junto a "Alvorada," o contraste de visão salta aos olhos. A aurora de Drummond modela-se num prisma senão pragmático - imediatista do mundo, pois uma certa aura otimista se insinua de acentos decididamente ambíguos e só aparentemente espiritualistas (luzes que vais acender, bens que repartirás . . .), a utopia social de um antifacismo de base integralista (teus dedos . . . que avançam na escuridão como um sinal verde e peremptório) domina a estrutura do poema, que aliás pode ser visto como um hino a doutrina implantada no Brasil por Plínio Salgado, O Cavaleiro Invisível, desafiando o Cavaleiro da Esperança, Luís Carlos Prestes.¹³

O que falta aí é a "visão desdobrada," a contemplação unitiva das essências divinas que transparece em "Alvorada" e que transborda em Dante assim como faltou a Baudelaire.

9. Conclusão

Invenções da Noite Menor tem sido amplamente celebrado pela crítica especializada. Mauro Mota encontra nele "uma obra de arte de fundamental beleza." César mesmo se lamenta de que maior importância se tem dado a esse livro do que aos outros, esquecido talvez de que a fama deste repousa em valores facilmente reconhecíveis como o lirismo espontâneo identificado na frescura das imagens, vigor da forma e das metáforas.

Acrescentaríamos que suas preocupações mais íntimas escondem a necessidade comum do absoluto em que se ilumina para tratar os problemas fundamentais do homem. Então o simbolismo empregado representa um dos raros momentos em que a poesia brasileira se liberta do meamolismo sentimental e põe seu lirismo numa linguagem pura, sóbria e refletida a serviço de temas verdadeiramente humanos. Vimos como ele se vincula a esses grandes problemas expressos nas antíteses da vida.

Com Invenções da Noite Menor se inaugura uma estética baseada na visão mágica que o símbolo projeta na linguagem. Os poemas são ligados entre si talvez inconscientemente por um quadro de dimensões evocadoras que dão outra vida as imagens. Esse quadro representa a consciência - consciente ou inconsciente - do poeta, e as imagens, as suas preocupações. As palavras criadas nascem como ecos e signos de visões do momento intemporal calados no fundo da mente.

O grande segredo de César Leal é talvez de ter sido fiel às essas visões, contemplando-as tranquilamente no silêncio, chamando-as pelo nome e retratando-as com o zelo e primor de artista. Seu maior mérito é sem dúvida a criação de uma linguagem evocadora que imprime aos signos eternos uma expressão nova. O poeta é a consciência do cosmos vaticinando males e ameaças ao lado dos valores existenciais e eternos como a paz, a justiça, o amor, possuídos na tranquilidade.

ANOTAÇÕES

¹ Bandeira, Estrela da Vida Inteira (Rio: José Olympio Ed., 1966), pp. 8-11.

² Bandeira, pp. 137-140.

³ João Cabral de Melo Neto, Morte e Vida Severina in Poesias Completas (Rio: Editora Sabiá), p. 203. "Pregão Turístico do Recife": Paisagens Com Figuras, in Poesia Completas, p. 245.

⁴ Rubén Darío, "Lo Fatal": Cantos de Vida y esperanza, Los Cisnes y Outros Poemas in Antologia (Mexico: Univers. Nacional autonoma, 1967), p. 63.

⁵ Rimbaud, p. 36.

⁶ Charles Baudelaire, Les Fleurs du Mal (Paris: Gallimard, 1972), p. 36.

⁷ Harold Bloom, Commentary: The Poetry and Prose of William Blake (New York: Doubleday and Co. Inc., 1970), p. 714.

⁸ Luís de Camões, Os Lusíadas (Porto: Porto Ed. Ltd., s/d), p. 180.

⁹ Baudelaire, p. 37.

¹⁰ Kenneth Burke, The Philosophy of Literary Form: Studies in Symbolic Action, 3rd ed. (Berkeley: University of California Press, 1973), p. 45.

¹¹ César Leal, OCJ, p. 20. Adotando opinião, segundo ele, comum, de que o sentido interior da obra de Baudelaire, sintetizado no poema "Elevation," o arrasta de encontro à Luz, que é a Essência Divina como final do Paraíso de Dante.

¹² Carlos Drummond de Andrade, Sentimento do Mundo
in Obra Completa 2^o ed. (Rio: Aguilar, 1967), p. 112.

¹³ Wilson Martins, The Modernist Idea, pp. 262-265.

III.

O TRIUNFO DAS ÁGUAS

1. Florescimento do Símbolo

§1. Quando as águas florescem no verão

9 Chego a mim por mim sem medo
e busco minha órbita cheia
meu selo incorruptível
minha irredimível areia

chego a mim como aves chegam
sobre os recifes do atol
onde um sol subterrâneo
recama a luz de outro sol

10 chegarei tão de repente
como o golpe de uma bala
como ao sono chega o sonho
como chega ao sonho a fala

e chegando ao meu chegar
o meu sair será lento
que se o tempo é irredimível
sou redimível no tempo

20 e quero quando atingir-
me penetrar como um corte
depois dormir como a dor
nas águas neutras da morte

são águas plenas de intemporalidade
marcando em verde o vastíssimo campo
onde mudáveis
ora rolam sobre o metal de antigas montanhas
ora cinzentas azuis e novamente
verdes e cinzentas
voam sob a cúpula dos céus

entre lâminas de sóis
30 cruzantes em diferentes dimensões
cortam o espaço e fundem-se
em chama amplíssima e única
tão alta quanto os fornos da Ursa

o lampadário do Setestrêlo
ou essas inusitadas equações
que o homem arma e Deus desarma
com sua eternidade clara e sem descanso

40 as intranquilas águas
o verde
o líquido esmalte
os ventos sobre as nuvens do estio
con dita smeraldine

ambigui moti tessonno

un lino
a maldição dos rublos e dos dólares
das consonantes e das vogais
50 a ameaça dos moventes oceanos
suspensos no abismo

ó viajoras águas! ave marinha
de asas verdes
sepultas nas arcas do nevoeiro
vinde aos ressequidos campos
ó névoa de turíbulos
enfurecido espanto
g i g a n t e s c o CISNE de alvíssimas
plumas
60 v
o
a
n
d
o lento além da
L (uminosa e
U (niversal luz do
Z (odíaco

e tu vento marinho?
quando os campos recebem teu assalto
qual entre os homens que os cultivam
ousaria indagar-te

"onde estão agora
as águas que semelhante a um pântano
estancaram no olhar patético dos guerreiros
naquele instante em que um cinturão de sangue
alargava sua faixa escarlate
70 em torno da jagunte fortaleza?"

sobre elas

d lan quam vei fueill et flor parer
e dels albres et illi ramel . . .

s

ç

a

irrompante luz
com mil vulcânicas e punitivas chamas
com o cântico de mil demônios
a voz de todos os profetas
a corrosão dos ácidos solares
com a fôrça de milhões de martelos

d

Water and fire succeed
e The town, the pasture and the weed
Water and fire deride
s The sacrifice that we denied.

ç

a e espanque o cimento das fortalezas
o bronze o ouro as torres
das altas catedrais

Water and fire shall rot
d The marred foundations we forgot
e Of sanctuary and choir
s This is the death of water and f:

ç

a como um gongo

80 celeste

sobre o morto do último minuto
e em seu coração silencioso
acenda a luz da vida
a eternidade clara da Vida

quanta dor sobre

estas águas

as deslizantes e sonoras águas
que correm a Terra inteira em lágrimas
em ondas em lágrimas em ventos

90 em translúcidas neblinas

onde crescem as plantações de arroz
e o verde das hortas agrícolas

ó tranquilas águas

sôbre tua nudez voam as levíssimas gaivotas

1º - a direção do vôo

2º - a inclinação das asas

3 - a queda em semicírculo no Ocidente

do ocenao

100 nu,

(OTA, pp. 15-19)

Este segundo livro representa sob vários aspectos um florescimento da lírica e um passo definitivo na orientação estética. A estrutura estilística se torna complexa e muito mais ambígua. Consequentemente nossa exegese não pretende descer a "selva selvaggia" da alma do poeta no momento em que elaborou o poema. Como disse o professor Wolfgang Kayser:

"Toda a obra de arte nasce em profundidades incógnitas e desenvolve-se com a ajuda de forças de que o poeta nem sempre tem consciência."¹

Servir-nos-emos por vezes das anotações que o poeta mesmo fêz no posfácio de "O Triunfo das Águas" e em "Os Cavaleiros de Júpiter." E não obstante, ainda com o professor Kayser, suspeito que "os poetas sejam os melhores interpretes das suas obras."² Diz-ainda Kayser citando Goethe a respeito do caminho tomado pelos poetas modernos: "Quanto mais incompreensível for uma produção poética, tanto melhor..."³ Conforme já vimos, o proprio César advoga a ambiguidade como uma das características essenciais do poema em nosso tempo. Por sinal, o credo dos simbolistas pode ser resumido assim:

"Ser diferente, obscuro, precioso, nefelibata, mas nunca

escrever como os outros . . . " Eles criaram assim o misticismo do estilo.

Tais conceitos, parece-nos, haverão de ter sido o leitmotiv de "O Triunfo das Águas," em seu conspecto geral. Todavia, a estrutura íntima desses arquétipos em seu conjunto faz sugerir a mais variada polarização. Se observarmos, por ex., as linhas gerais que nos introduzem ao primeiro parágrafo - "Quando as águas florescem no Verão" - temos a impressão de que o plano arquitetônico se funda em bases fenomenológicas. Aqui se trata realmente de um drama de consciência em que desfilam como num palco certos fenômenos da mente em luta de vivência com os elementos em derredor. O caráter desses elementos encobre situações anuviadas que só fazem focar de level no objeto a que se referem. Nem de longe pretendem descrever-lhes a essência.

César Leal partence à categoria dos poetas cujo cenário não pode ser entendido como um quadro em si mas como um acervo de elementos do mundo físico que melhor se apresta ao desenho de seu próprio estado de consciência. As imagens assim concebidas terão valor só enquanto derem forma e vida a esses fantasmas da consciência. Como a ordem a seguir, portanto, não é a do mundo exterior, a lógica desses objetos não existe entre si, mas de si para com os fantasmas que representam. Simbolizados assim, essas águas não serão univocamente as águas do rio, mas ambigualmente simbolizarão as dores, as lágrimas,

o tempo a fluir, a fertilidade na criação do mundo, a purificação batismal, a redenção operada em "sanguis et acqua" pelo coração alanceado do Nazareno. O poeta mesmo alude a esses vários sentidos e aduz a epígrafe de Dante:

"L'aqua che vedi, non surge di vena
che ristori vapor che gel converta,
come fiume ch'acquista e perde lena;
ma esce di fontana salda e certa,
che tanto dal voler di Dio riprende,
quant'ella versa da due parti aperta."

(OTA, p. 13)

Como adjudicar sentido unívoco e plano a um composto tão complexo? Assim abordamos uma paisagem marcada pela complexidade de seu conceito vasto e indefinido. Qual dessas sugestões a mais legítima? Cremos que nem mesmo o poeta poderia responder. Para nós é melhor seguir o que já ouvimos, "to be aware that the meaning is there, while the brilliant images work upon our sensibilities" (T. S. Eliot).

"O Triunfo das Águas" compõe-se de cinco parágrafos, cujo primeiro é o "Quando as águas florescem no verão."

Chego a mim por mim sem medo
e busco minha órbita cheia
meu selo incorruptível
minha irredimível areia

chego a mim como aves chegam
sobre os recifes do atol
onde um sol subterrâneo
recama a luz de outro sol

10 chegarei tão de repente
 como o golpe de uma bala
 como ao sono chega o sonho
 como chega ao sonho a fala

 e chegando ao meu chegar
 o meu sair será lento
 que se o tempo é irredimível
 sou redimível no tempo

 e quero quando atingir-
 me penetrar como um corte
 depois dormir como a dor
 nas águas neutras da morte

Vê-se logo de saída, e como emergindo das sombras, os elementos chamados para a psicofania de secretos desígnios. O poeta declara-se num encontro consigo mesmo e por qualquer motivo lembramos Dante perdido na "selva oscura," que o levaria ao inferno. Aqui, o autor, em contrapartida, é levado "às águas neutras da morte."

Já na primeira estrofe deparamos um "eu" dramático envolvido em peripécias fenomênicas. Recordamos que a emancipação do "eu" é um topos predileto dos simbolistas, conforme o prof. Kayser. A sua repetição numerosa nas cinco primeiras estrofes atende à necessidade do sujeito de projetar-se nas diversas camadas. O caráter desse "eu" é lepido e dinâmico. O tom narrativo. O quinteto em redondilha maior, com rimas em bd, exceto na quarta estrofe onde aparece a assonância temática - lento tempo. A aspiração metafísica se realiza no encontro mítico. "Chegar a si, por si, sem medo" não é uma afirmação pretenciosa nem se pode tomar ao pé da letra. É antes uma metamorfose lírica

que o leva a identificar-se com o incorruptível e intemporal.
 "Órbita cheia," "selo incorruptível," "irredimível areia"
 correspondem a essa aspiração.

A próxima metamorfose vem na estrofe seguinte em que o sujeito se identifica com "aves," e em que a alusão a "sol subterrâneo" e a "Luz de outro sol" reitera o reclamo de uma visão mais pura, de uma luz ultra terrena. O que se quer é a pacificação da alma em posse da luz suprema. A reiteração do "i," que vinha na aglomeração "mim," "mim," desde a primeira estrofe enfatiza esse estado de consciência. A metáfora de "aves" junto às imagens de "sol" pode ainda simbolizar o vôo da alma para posse da tranquilidade.

Na terceira estrofe atenda-se a violência desse "golpe"; mas creio que a palavra timoneira do símbolo é "fala" que tem como conotativo a aglomeração aliterativa - (son)o, (son)ho, (son)ro, que a precede. No corpo da ação o "eu" lírico continúa apregoando seus feitos. Na quarta estrofe, "redenção" e "intemporalidade" trazem a sugestão de T. S. Eliot nos "Four Quartets":

If all time is eternally present
 All time is unredeemable

A quinta estrofe nos transmite outros ecos e associações. Ouçamos a rima interna que aparece a partir do segundo redondilho.

.....c(or)te
 .(d)..(d)(or)mir.....d(or)..
m(or)te

A aliteração . . . or . . . or . . . or estribilhando sílaba evocadora de "terror" e "horror." Além desse detalhe, reparemos noutro artifício. Se a morte pode ser metaforizada em "rio neutro," a dor pode bem ser o "barco" que nos leva a essas águas. As imagens como que se pertencem e rimam pelo sentido, dentro e fora do poema.

Vejamos mais uma vez os dois últimos redondilhos

.....dormir..... dor
 ...aguas neutras ... morte

Poderíamos armar uma equação: "dormir"está para dor, assim como "águas neutras"está para morte. Além disso, "dor" está morfologicamente presente em (dor)mir. "Dormir"está metaforicamente em "morte"! "a morte é um sonho." A imagem "morte" (thanatos) encontra-se simbolicamente em "águas neutras." Por fim, "dor" é um elemento físico no conceito clínico de "morte." Associação semântica.

É óbvio que tudo isso evidencia um poder vigoroso de reflexão. Mesmo que essas imagens tivessem sido deliberadamente associadas, gostaríamos de lembrar de novo a citação do início: "Toda a obra de arte nasce de profundas incógnitas e desenvolve-se com a ajuda de forças de que o poeta nem sempre tem consciência."

A partir do verso vinte e um, começa a segunda parte do poema. Os versos são heterométricos, brancos e variados. A esta altura o sujeito lírico passa a ser as águas, cujo triunfo já se enunciava desde o título. A volta métrica reforçará o segundo movimento que também se acentua na metáfora do primeiro parágrafo - "Quando as águas florescem no verão," uma imagem surrealista. O tom é positivo. Nesse passo as águas simbolizam o tempo contínuo no correr incessante. O poeta aduz alguns dos elementos mais presentes e atuantes nas dinâmicas do universo - "campos," "metais," "montanhas," "cores," "sóis," "constelações," "homem," "Deus."

A altura do verso quarenta, a utilização dos espaços claros começa a produzir efeitos cinético-visuais, que alcançarão o clímax a altura verso sessenta por diante. As iluminações da "Nascita d'Aurora" de Ugaretti acompanham este movimento

Con dita smeraldine
ambigui moti
un lino tessonno

Note-se a alteração da metáfora de Homero - "A aurora com os dedos cor de rosa."

Subitamente o pensamento se interrompe em distinta invectiva, libertadora de preocupações político-econômicas e escatológicas do cosmos.

a maldição dos rublos e dos dólares
das consoantes e das vogais
a ameaça dos moventes oceanos
suspensos no abismo

O ápice emocional e simbólico do poema se alcança a partir do verso cinquenta e dois. O "eu" lírico retoma a eloquência inicial e interpela as águas em sucessivas apóstrofes, pedindo-lhes a vinda. E assim chegamos a um stasis emocional.

ó viajoras águas! ave marinha
de asas verdes
sepultas nas arcas do nevoeiro
vinde aos ressequidos campos
ó nevoa de turíbulos
enfurecido espanto
g i g a n t e s c o CISNE de alvíssimas
plumas
60 v
o
a
n
d
o lento além da
L (uminosa e
U (niversal luz do
Z (odíaco

Cremos que este seja o momento ideal do poema, o topos sublime. As imagens visuais, dinâmicas e concretas se concentram na simbolização do cisne - que é o sujeito heróico na apoteose. Estes versos são por ventura uma das criações mais engenhosas de toda a nossa poesia concreta.

As águas do dilúvio, ameaçadoras, operando o furor divino, triunfando sobre a vida. O poeta evoca-as

ave marinha

sepulta nas arcas do nevoeiro!

e elas se transformam primeiro em névoa de turíbulos, depois em gigantesco CISNE, de alvíssimas plumas. Em dimensão concretista, ele é símbolo da incorrutibilidade, triunfo sobre a morte. Os deuses gregos tinham por vezes transformado seus heróis em cisnes, para que escapassem deste modo às corrupções da carne. Cigno, um filho de Netuno, o Poseidon grego, tendo sido trucidado por Aquiles, foi pelo pai transformado em cisne quando o herói procurava seu corpo para arrastá-lo pelo campo de batalha, em ostentação de triunfo, assim como faria com Heitor.

Aqui lembramos o "Leda e o Cisne," numa das obras clássicas do simbolismo inglês. O cisne de Darfo em "Blason" é definitivamente "olímpico cisne de nieve" com a "asa de un ánfora griega" e o mesmo que

ascendió hasta la cima rosada
de las dulces colinas de Leda⁵

se bem que haja referência direta aos cisnes da Catália, do Capitólio, e do príncipe Lohengrin na ópera de Wagner. Esse poeta continuaria depois a interrogar os cisnes e seu significado simbólico e saúda-os como se fossem os mesmos de Ovídio, Quevedo e Garcilaso.

César declara no seu posfácio que "O cisne é a grande nebulosa 6960 cuja forma procura reproduzir gráficamente.

Estabelece uma relacao subjetiva entre o homem condenado a viver na pequena Terra (L'aiuola che ci fa tanto feroce, Dante, Paradiso, XXII, 151) e as forcas cosmicas incomensuraveis que podem atuar tambem sobre os destinos humanos" (OTA, p. 52).

Encontramos no pequeno trabalho de Jose R. de Paiva uma observacao que vai bem citar. Diz ele:

"Cesar Leal usa, com certa frequencia, recursos graficos que o aproximam de experiencias concretistas, ao grafar as palavras desca, voando e tentaculos quase verticalmente de cima para baixo. Fabio Lucas, comentando o poema, diz que ha um desastre visual a pagina 17, quando a ideia de voo e dada de cima para baixo, numa queda, ao inves de ser fornecida de baixo para cima, que lembraria o movimento ascendente. Entretanto, observando-se melhor o trecho que diz gigantesco CISNE de alvissimas plumas / voando lento alem da Luminosa e Universal luz do Zodiaco, grafado como esta no livro, com seus recursos visuais, diriamos que o trecho escapa ao desastre a que alude Fabio Lucas, pois a disposicao tipografica, das palavras, da, nao so a exata ideia de um cisne em pleno voo, mas tambem a do desenho da Constelacao de Cisne vista ao telescopio. E isto, era, alias, o pensamento do proprio Cesar Leal, que, na Carta-Posfacio de O Triunfo das Aguas, escreve: A grafia de tentaculos (verso 229) tem por objetivo acentuar o simbolismo de certas areas do significado."6

Outro critico, Joao Batista de Melo, faz um estudo interessante sobre "O Triunfo das Aguas" e diz a respeito do Cisne: "As palavras sao autonomas, e, ao mesmo tempo, funcionais, na estrutura do verso. Assim e que o verso §65, paragrafo 1, contendo as duas palavras "lento e alem," abranda, consideravelmente os cinco versos anteriores e que configuram o conjunto plastico-visual da Constelacao do Cisne. A descida de vogais como um passaro metalico . . . Ao buscar em Hoelderlin a sugestao

para a sequência plástica de seus versos os fêz, sem dúvida, alimentando-se nas raízes simbólicas da palavra Cisne . . . Som áureo, joven sol, hino vespertino, toda a força elementar que indica uma visão universal da matéria ou, de outro modo, a síntese vigorosamente grega de Hipócrates. O sol e consequentemente o ouro eram simbolizados na alquemia pelo Cisne."⁷

O terceiro e último movimento do poema começa ao verso 61 com a invocação ao vento. O sujeito lírico assim volta à tona indagando pelas águas, agora objeto da narração, na terceira pessoa. Outra metamorfose halucinatória domina a paisagem surrealista. As águas - viajoras -, agora de chofre estancam como "um pântano," "no olhar patético dos guerreiros." "Pântano" correspondendo ao "olhar patético dos guerreiros" é uma metáfora vigorosa de grande efeito técnico. Significa não só os espasmos aos golpes do embate que em seguida se traduz em "um cinturão de sangue / alargava sua faixa escalarte" mas o estarecimento da consciência moderna em face dos desastres nucleares, a desordem cósmica que se aproxima na estância seguinte, com a bomba apocalíptica

sobre elas

d lan quam vei fueill et flor parer
e dels albres illi ramel . . .⁸
s
ç
a
irrompante luz

O mesmo João Batista de Melo Franco observa neste parágrafo um "fenômeno, também plástico-visual - com os versos 'desca . . . ' seguidos por palavras cujas tônicas vão apoiadas pela consoante n, causando ao leitor o efeito de um impacto pela rigidez das pausas."⁹

As proparoxítonas - "volcânicas," "cânticos," "demônios," - ao lado das paroxítonas - "irrompante," "espanque," "cimento," "bronze" e "gongo," - têm essa visualização. No alto as colagens de T. S. Eliot, preenchem os espaços claros, no meio da catástrofe, - "water and fire . . . water and fire . . . , " como relâmpagos, simbolizando a morte de água e fogo: O "desça . . . desça . . . desça . . . " em espiral concretista, o fim do mundo. Mas logo ao verso 80 vem a luz! A esperança da vida e da eternidade. Em um "flash" final repassam-se os conceitos de tristeza - "a dor sobre" as "águas deslizantes e sonoras," que "correm a terra inteira" em "lágrimas" - que fecundam, depois, os trabalhos do homem do campo, em que ele celebra os produtos agrícolas, como uma derradeira oblação. Outros pássaros, as "gaivotas," tomam a paisagem e as águas invocadas pelo epíteto de "tranquilas" estão agora "nuas" para esse vôo triunfal.

Mais uma vez Joao Batista: "Ainda o verso \$100 parágrafo 1, monossilábico, constituído da palavra nu, é de uma inusitada pureza de tessitura. Sua posição ao final da estrofe parece acompanhar, em ritmo lento, o planar do pássaro, cuja

solidão e luminosidade são refletidas pela palavra nudez no verso 95 do mesmo parágrafo."¹⁰

2. Romance-Romance

O segundo poema de "O Triunfo das Águas" representa uma mudança de ritmo, de eloquência e projeção temática. Divide-se em três partes, que são três movimentos de conteúdo emocional diferente. O primeiro tema intitula-se "As três Portas de Sanmem"

Nasceu alto em Bayan Kara
e como quem do céu vem
chega ao Golfo de Bojai
pelas portas de Sanmém

prende na seca pupila
toda a luz que o espaço tem
desde o sol e abre as portas
na passagem de Sanmém

110 que as tres portas ali ficam
assim como fica quem
pára em meio do percurso
são as portas de Sanmém

a força que move as águas
vive nas pedras também
que aos milhões foram lançadas
sobre o Dragão em Sanmém

as águas formaram limpos
espelhos que agora têm
molduras de pedra, as pedras
são ferrolhos em Sanmém

entre as portas três ilhotas
 ilhotas que as vê bem
 quem mira de uma das portas
 a passagem de Sanmém

ao centro se vê a porta
 de Deus que poderes tem
 para fechar num relâmpago
 a passagem de Sanmém

130 à esquerda se vê a porta
 do homem que tem também
 poder de imitar a Deus
 nas três portas de Sanmém

à direita se vê a porta
 do Diabo que tenta alguém
 a dizer: "é bruxaria
 fechar as portas em Sanmém"

cesse pois de Paulo Afonso
 a glória que já não tem
 maior feito foi fechar
 140 as Três Portas de Sanmém.

(OTA, pp. 19-20)

As três portas de Sanmém vem acentuar definitivamente uma característica do poeta, sua predileção pelo redondilho maior, de certo um dos ritmos mais típicos na poesia galego-portuguesa. Quase todo ortodoxo em tradicional cadência silábica em alguns dos esquemas fundamentais - 1-3-5-7; 1-3-7; 2-4-7; 2-7. O redondilho maior é assim o seu meio ritmico mais expressivo e favorito para representar emoções brandas, narrativas evocadoras. Isso já vinha aparente desde "Invenções da Noite Menor," em que exceções feitas aos sonetos, e alguns versos longos variados, todos são em redondilha maior.

O vocábulo Sanmém quer dizer, em chinês, três portas. Este poema caracteriza-se pela ambiguidade. Do claro-escuro erguem-se fantasmas que não deixam de impressionar pela sua insistência melódica que ritma em alguns vocábulos. Pode ser que o poeta esteja contando uma história que só ele conhece. Esta pequena encenação dramática desafia a imaginação dos leitores e dos críticos. Primeiro o aparecimento de alguém, um herói, que nasceu em Bayan Kara, vem com uma missão cuja finalidade não se positiva claramente e realiza o tremendo feito de abrir "as portas de Sanmém." Depois aparece um dragão que é atingido por um "milhão de pedras." Repare-se na distinção das três portas, de Deus, do homem e do diabo. O conflito histórico entre o bem e o mal apenas se inaugura. Em sua nota-posfácio César Leal diz-nos apenas o sentido do vocábulo Sanmém deixandonos o anuviado conceito para a imaginação.

A segunda parte do parágrafo intitula-se "Canaviais do Nordeste." Iniciam o poema os versos de Lorca.

Verde que te quiero verde
Grandes estrellas de escarcha
vienen con el pez de sombra
que abre el camino del alba

(OTA, p. 21)

A sugestão do topos "verde" tem raízes mais antigas nas aetras ibérico-portuguesas, ascendendo, entre nós, a Castro

Alves, Gonçalves Dias, Alencar, Garret, Camões e Bernadim
 Ribeiro. Ao poeta não lhe falta motivo para espiritualizar
 essa imagem em mito. O ouro vegetal representa amplamente em
 mais de uma fase a cultura e tradição nordestinas a que o poeta
 está biológica e psiquicamente ligado

nutrida palha cortante
 como um fio de canavalha
 o canavial é um canto
 um canto feito de palha

150 verde filho de outro verde
 ancestral já transformado
 em usinas casas grandes
 ouro fazendas de gado

Estes versos, quer pela fluência melódica, quer pela
 força evocadora desse topos, quer pela metamorfose lírica
 merecem destaque entre os poemas modernos. Sabe-se que a cana
 representava para o nordeste o que o café era para o Brasil
 interior. Cassiano Ricardo, que depois tanto admiraria o nosso
 poeta, tinha operado já antes a metamorfose do café, em que
 via a sua "noite líquida e cheirosa," como "resumo de todas
 as coisas que já vira na fazenda."

"aqueles olhos de veludo da cabocla maliciosa a olhar pra mim
 como dois grandes pingos de café
 que me caíam dentro da alma
 e me deixaram pensativo assim. . . "11

É uma grande encenação lírica, sem dúvida, que honra
 nossas letras e nosso principal produto. Contudo, como já

frizamos antes, a metáfora de César é superior por espiritual e mística; a transformação do canavial em canto.

A conscientização do valor do produto, leva-a a proferir sucessivas transformações de ordem elevada, personificando-o em "ancestral," depois em "usinas, casas grandes, ouro, fazendas de gado." É o triunfo material da cana. O conotativo inicial "palha cortante / . . . navalha" tem ampla sugestão simbólica além de literal. Ela corta facilmente a pele dos que se lhe aproximam, como também a monocultura desse produto cança e mata a terra. Portanto aqui a polarização conceitual é ampla. Por outro lado, a ampliação lírica da paisagem ressuscita o valor histórico desse vegetal que segue o sujeito dramático até quase o fim do poema. As metáforas hiperbólicas revivam certos aspectos do caráter nordestino, simbolizado nessa topografia. As aliteraões prolongam essa vivência que vem acentuada por uma onda acústica - palha, navalha, palha, e pela iteração - canto, canto -, que em conjunto, de um certo modo imitam o movimento ondular do canavial.

As anáforas em função metonímica

verde . . . verde
verde . . . verde

intensificando a presença do sujeito evocado hiperbolicamente como paciente na metamorfose da estrutura social do nordeste.

Este tema é apanhado dentro da tradição que se prende a Gilberto Freyre, José Américo, João Cabral, mas principalmente a José Lins do Rego, no famoso ciclo da cana de assúcar.

César mesmo quer associar o - "verde filho de outro verde" ao - "Rio-verde, Rio-verde" de Lorca, criada assim a assonância "Rio-filho," onde encontra "um certa identificação de valores rítmicos e sonoros."

À estética moldural do poema se prende outro recurso estilístico: a ausência de pontuação e o assíndeto em todos os versos dando mais coesão e plasticidade às imagens. Igualmente uma elevação metafísica se impõe projetando o sujeito dramático numa contemplação quase mítica da química vegetal.

Os olhos dos camponeses
 miram-te os alvos pendões
 coroas de alcoóis secretos
 secretas revoluções

160 miram-te nos duros nós
 no dormido mel dos gomos
 na parte mais concentrada
 pólo oposto ao dos pendões

como explicar o mistério
 da química vegetal
 que faz doce o mesmo solo
 onde a vida é tão amarga

não sao paisagens humanas
 sao áreas colonizadas
 sepultas dunas de açúcar
 terras ao homem fechadas

(OTA, p. 21)

"Pendões," "revoluções," "pendoês," com a força iterativa têm por objeto conceitualizar não tanto o vigor vegetal mas deflagrar suas preocupações sociais. A antanáclase (. . . secretos . . . secretas) reforça esta apreensão. Veja-se também o paradoxo irônico em forma de quiasmo: "doce . . . solo / vida . . . amarga." Procura-se também tocar a sensibilidade de cada um ao identificar as paisagens humanas às dunas de assúcar, enterradas, enquanto o homem caminha à minga de pão.

De repente, uma deflagração de imagens surrealistas, quebradas no conteúdo semântico, enchavadas no título "Ferrugem no Latifúndio":

170 roem-lhe nervos e intestinos
 um relâmpago total
 uma ferrugem funesta
 qual se fora ele um metal

Aqui "roer," "relâmpago," "ferrugem," "metal" são elementos tributados ao homem. Recebida a constituição de "metal-ferro," outras imagens se lhe seguem no mesmo contínuo semântico e lhe atribuem as mesclagens de "aço," "ferrolho," "martelo," "trator," "ventre de nave." No final se faz a valorização do homem na seriação de atributos básicos.

pois que sendo metal-ferro
 se menos usa mais gasta
 o aço azulado e firme
 que ao próprio ferro se basta

seja ferrolho ou martelo
 seja um tanque ou uma chave
 dura boca de trator
 180 ou ventre azul de uma nave

tudo exige uso constante
 um contínuo exercitar-se
 olho alberto na ferrugem
 que quer sempre acomodar-se

1º - ao dorso do ferro
 2º - ao timbre crioulo
 3º - ao seu campo interno
 até roer-lhe o miolo

A seguir, o penúltimo movimento do poema atinge nova
 área "Teoria setorial do crescimento urbano," em que vigorosas
 imagens em técnica whitmaniana plasmam sua fé humanitária à
 maneira também do que tinha feito Joao Cabral, cuja ironia
 parece imitar

indagando aos corretores
 190 de imóveis pedra e cimento
 quais as áreas onde o ouro
 brilha nos apartamentos
 fez alguém uma teoria
 do setor do crescimento
 urbano

a cidade humana
 cresce em luz e pavimentos
 ocupando áreas externas
 nos quadrantes da cidade
 setores limpos e verdes
 200 onde a limpa sociedade
 se organiza e faz fortuna
 bebendo nos clubes caros
 guiando seus contrabandos
 de capota e assentos raros

(OTA, pp. 22-24)

Toda essa temática já tinha sido formulada nos romances

do famoso ciclo da cana de assúcar, mas essas chagas de
 nossa sociedade são aqui como espiritualizadas em notas de
 extraordinária sensibilidade humana

.....
 e rotos telhados negros
 velhas mansões arruinadas
 terrenos de areia e limo
 entre águas fragmentadas
 mas o nutrido rebanho
 - a obesa sociedade -
 vive alegre em casas grandes
 220 nos quadrantes da cidade
 .
 o território onde a vida
 habita pobre e cansada
 onde a máquina é um vampiro
 sobre a gente fatigada
 são noturnos mangues lotes
 presos sempre aos cursos d'água
 junto a estradas onde os trens
 juntam mágoas a outras mágoas

Ai a paronomásia (junto . . . juntam) seguindo-se a
 antanáclase (água . . . mágoas . . . mágoas) libertam as vibrações
 simbólicas que esses elementos se dispõem a sugerir. Mas
 tudo isso é uma marcha em sentido plano para a grande metamorfose.
 De repente a cidade humana se transforma em polvo com seus
 espetaculares tentáculos concretistas estendidos pelos pontos
 cardeais e açoitados pela velocidade que vem representada nos
 "trens," "submarinos e navios," e na "marcha do tempo."

a cidade humana é um polvo

c
o
m
t
e
n
t
a
c
u
l
o
s

230 em direções diferentes
quatro cinco ou mais sentidos estendidos
no rumo em que correm os trens
submarinos e navios
no rumo em que marcha o Tempo
e o claro curso dos rios

Finalizam o poema os versos de Dante no final do Purgatório. Poder-se-ia discutir o bom gosto e acerto dessa inserção. Creio que as circunstâncias são distintas em matéria e apreensão. A não ser que se tome o sentido global adjudicado as águas em sua perene fluência. Talvez teria sido mais claro se o poeta tivesse citado o trecho anterior em que o Alighieri se dirige a Beatriz e pergunta o sentido das águas que irrompem entre o Tigres e o Eufrates:

O luce, o gloria della gente umana,
che acque è questa che qui sì dispiega
da un principio e se da se lontana?¹²

Satisfazendo porém a um capricho cego de imitar o velho mestre, nosso poeta intitula esse final com: "O que os velhos ensinam aos novos," posto em colagem como os outros títulos

S'io avesse, lettor, più lungo spazio
 da scrivere i 'pur cantere' in parte
 lo dolce ber che mai non m'avria sazio
 ma perche' piene son tutte le carte
 240 ordite a questa cantica seconda,
 non mi lascia più ir lo fren dell'arte.¹³

O parágrafo terceiro começa com o "Monólogo de um certo Senhor T," alusão ao "Senhor Teste" de Valerie. Quero chamar a este poema um dos mais complexos e bem realizados do conjunto aqui visto. Torna-se ao tema das águas e a grande inquietação se acrescenta de outros sentidos e símbolos igualmente dinâmicos e transcendentos. O poeta se desvencilha por um instante da redondilha maior para abraçar o verso largo e livre. Bandeira na sua "Poética" pontificava:

Todos os ritmos sobretudo os inumeráveis

Justifica-o não só sua filiação aos princípios modernistas como sobretudo a temática existencial e metafísica com que encara os problemas do homem. O poeta parece se aperceber que ele mesmo é a consciência do mundo que fala e interroga os objetos, os seres. No fim, vai buscar em Darío o sentido metafórico da felicidade que reside na pedra.

"glória ao batismo
mas poderia dizer o mesmo do casamento
essa invenção tirânica e cruel que nos ata a rotina
e nos transforma em serva? por que teria dito o poeta
280 que o "casamento é um sacramento augusto e conveniente?"
eterna maldição para os que nos fizeram escravas eternas
seres de uma ordem do homem donstruida pelos homens e para
os homens
onde vivemos edificadas e obedientes
como frágeis gazelas domesticadas
sem pensamento sem liberdade
parindo na dor
hipnotizadas
no labor doméstico
só para que o homem
290 continui existindo
neste noturno e triste
Vale de Lágrimas
Salve Rainha Mãe de Misericórdia Vida Dogura Esperança
Nossa Salve a Vós bradamos as degradadas Filhas de Eva"

aos pés se ergue a solitária massa do rochedo
sua existência é unanime sem reduções nem excesso
o rochedo é mudo mas o homem canta e constrói símbolos
desligados de sua natureza
e porque desejaria ser como a pedra
sente a tortura
da existência
e só lhe resta uma opção uma escolha possível
300 ou servir-se dos bens livres da vida e morrer
ainda que sua carne dure um milhão de anos
ou servir-se dos bens econômicos da alma
e lutar para que o seu nome sobreviva ao Atlântico
- este líquido gigante sacudidor da Terra
e ultrapasse o tempo de suas mares de suas espumas
de suas águas antigas salgadas
e dançantes . . .

(OTA, pp. 24-27)

Ao identificar-se com "um certo Senhor T," ele visivelmente encena e estimula a teoria da ambiguidade.

"Por que não ter uma linguagem muda, uma fala oculta como o seco
sombrio / interior de cada pedra? Por que fugir ao exame do

rochedo?" Realmente aqui temos um desafio a toda a clareza na linguagem. Falta-lhe também a melodia das redondilhas e dos sonetos (se bem que a música não seja o forte de nosso poeta). Entretanto, conforme afirmou T. S. Eliot, "It would be a mistake, to assume that all poetry ought to be melodious. . . . Some poetry is meant to be sung; most poetry, in modern times, is meant to be spoken."¹⁴ cremos que esses poemas foram feitos para a meditação.

Ao procurar na linguagem da pedra "ao interior seco-sombrio do rochedo" uma linguagem nova, quis expressar, como ele mesmo diz de Darío" a angústia e desespero do poeta ao reconhecer a importância da língua como instrumento da vida íntima da alma." As hípérboles, como uma ironia cósmica, movimentam o drama psíquico do homem, desafiando sua participação. Conviria citar o comentário do próprio poeta ao seu texto:

"No paragrafo 3º: 'Por que não ter uma linguagem muda,' não significa propriamente o silêncio, senão uma linguagem nova. Tal linguagem constitui a área central das intenções teóricas da poesia, deste século e cujas bases foram criadas por Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Lautreamont. . . . Os versos em espanhol são de Rubén Darío, 'Lo Fatal.' Acredito que ele quis expressar aqui a angústia ou desespero do poeta ao reconhecer a impotência da língua como instrumento expressivo da vida íntima da alma. Não se trata de simples angústia metafísica, diante dos mistérios da vida e da morte, como tem sugerido alguns críticos, talvez impressionados pelos versos seguintes, em que ele fala da tumba que nos aguarda com seus 'fúnebres ramos.' É antes o reconhecimento da salvação do artista, como afirma de si Horácio, na Ode 30, III. Tal salvação é também identificada por Baudelaire como o refúgio do poeta no Paradiso da Arte onde poderá escapar ao olvido e a escura tristeza da tumba. As linhas em inglês a

margem dos versos 280-290 são de Tennyson. 'Sacudidor da Terra' . . . (verso 304) a imagem é de Homero. Aparece em numerosas passagens da Odisséia. Você foi quem primeiro me chamou a atenção para essa imagem, também usada por Virgílio e pelo norte-americano Robert Lowell." (OTA, p. 52)

Ressalte-se, portanto, e acima de tudo, a ansiedade oculta da imortalidade que a pedra representa. Este anseio se prolonga e exprime nessas incontrolláveis metáforas indicadoras de sua pungente angústia metafísica. Isso aparece melhor no verso acima

mas o homem canta enquanto se desgasta como um velho prego

E o poeta acaba por encontrar no rochedo a solução procurada - o segredo da serenidade que apetece - a duradora estância que a pedra simboliza e que ultrapassa as águas do oceano.

4. Amorabã

Alguém disse que este é um dos mais nebulosos poemas da¹⁵ literatura brasileira. César mesmo diz: "O parágrafo 5º é o mais complexo. Servi-me aqui de uma técnica de fusão e substituição, em que são considerados, por analogia, o universo com sua mecânica e sua consciência (o homem) e o cérebro, analisado em suas funções anatómicas e fisiológicas,

especialmente o cerebelo. Cada imagem possui no mínimo dois níveis de sentido. . . . "As "colagens" laterais são de Coleridge e do Romancero" (OTA, p. 52).

Encabeçando o poema esta a epígrafe de Rubén Darío, de uma amplitude universal, introduzindo a primeira metáfora absoluta em que se dá ao cérebro os conotativos de um monstro.

Sus cuatro patas baja; su testa erguida sube
El monstro expressa un ansia del corazon del orbe

Em Amorabá - estranho universo

em águas submerso

nuvem de Azir

do próprio globo

e sua atmosfera

existe a montanha flutuante La torre de Felisalva

onde o Rei Pápè Satã

vive em eterna mansão

It was a miracle of rare device

A sunny pleasure-dome with caves

of ice!

apostare que es aquella

que en fe de su dueno altivo

compite con las estrellas.

440 uma nevoa cinzenta

lhe recama as paredes bronzeadas

que das águas se levantam e formam exóticas fachadas

a do Leste se assemelha a um bufalo

com chifres apontando os polos laterais

a do Oeste tem forma de unicórnio

ligando-a para trás

formando tendas entre as rochas

desde o centro da mansão

corre um rio escarlate

coleando entre douradas gramas sob uma cela de prata

450 - o Vale da Rubra Mater

com as terras deste mundo onde todas as línguas são

pensadas

liga-se a montanha por cilíndricas asas

brandos fornos-laranja

onde raios e relâmpagos têm sede

atam-se a mansão por colinas elétricas

do palácio convexo

e o telhado

em cujo pátio interno

460 há um cruzeiro de pedras dividindo a montanha em

dois lados

amplas salas e lustrosos corredores
 estiram-se entre as paredes inferiores
 sob cujos pavimentos
 se ergue uma colina em V
 ligada ao continente pelas árvores de T

a montanha
 e de forma ovalada

em águas suspensa
 - vista ao longe é uma esmeralda -
 montanha excêntrica
 que as outrasse assemelham a corda vertebral dos saúrios
 470 e na terra se assentam

chanfrada linha
 mediterrânea
 divide o continente em duas partes
 o Monte da Ferradura
 e a Foíce de Ferrabrás
 no cimo de cada monte
 onde um brando fogo arte eternamente
 sentinelas vigilantes
 480 sopram mágicas trombetas convocando os ventos
 marcam-lhe o teto oval
 onde um círculo de montes acompanha
 o verdoso anel das águas
 o Monte do Ar e do Fogo
 o Monte do Amor e da Fala
 a colina Magnética
 o Oculto Monte Vertical
 O Monte Rubro (parece
 490 um vulcão coroadado)
 o Cume do Gelo Azul
 o Pico Cibernético do Raios
 em cujo cimo cresce - entre verdes relâmpagos -
 a Árvore Piramidal

em Amorabã existem
 seis rios subterrâneos
 banham três o hemisfério ocidental
 três o oriente banham
 entre os seis um sol adormecido
 500 se desperta como um fósforo
 abrasa a tudo o que e vivo

quem navega nessas águas
 chega ao trono de Pápe Sata
 que reina em seu universo
 com um cetro de sol nas mãos

e na frente mais alva do que o gelo
 arde a coroa radiante
 por onde passam os raios mensageiros
 através dos diamantes
 que levam as pirâmides noturnas
 as leis de Pápe Satã
 510 leis que alí chegam executam
 dezesseis biliões de súditos
 - soldados de Amorabã
 que se encontram sempre alertas
 armas alertas nas mãos
 porque se morre o Rei morre o Planeta
 e os súditos morrerão.

Invisível como a chama A promessa
que o vento dispersa no ar das águas
das ondas eu me levanto
520 sem deixar rastros no mar

e enrolo em brancos novos
fios de tantas neblinas
migrante orvalho do pasto
neve que vem das colinas

coisas neutras vão formando
o meu castelo outonal
que a tempestade ilumina
com fogo sublunar

no ar em que me navego
530 transporte o verde da flora
enquanto a luz do arco-iris
neste meu vôo se elabora

se o relâmpago castiga
minhas torres de diamantes
me dissolvo e ao mar retorno
mas logo ao céu me levanto.

(OTA, pp. 31-34)

De início patimos de uma incognita - "Amorabã" - termo criado por ele para representar o cérebro humano. "Azir" é a região da parte superior do cérebro, outro termo criado. "Montanha flutuante" - o cerebelo - ou o cérebro todo. Por aí

caminha ele preso a sua fidelidade a opacidade do real, num compromisso obstinado ao obscuro. Tentamos apenas varar o santido lógico no contínuo de uma relação bio-química. No fundo, toda a dimensão do verso reside na sua inquietude existencial, no paralelo de tangências metafísicas apenas abordadas no feixe das comparações.

As palavras iniciais, - "estranho universo - / em águas submerso" - criam a atmosfera e local do poema que se desenvolve quase em seguimento lógico a partir dessa premissa. Estas águas são o líquido que circula entre a aracnoide e piamater.

"Dourada nuvem" - tem imediata representação sanguínea, na forma da mansa. Esta mansão tem também paredes bronzeadas. O Rei - "Pápê Satã" - que é o rei dos infernos - aparece aqui como o rei da região porque simboliza a mecânica do mundo, na visão do poeta, descarrilhada, mas conscientizada no homem moderno que com sua técnica tem poderes para destruir o universo. Ou poderia mesmo ser figura da natureza do homem anterior a graça e desde o berco inclinado para o mal e possuidor daquela força destruidora dos mundos, que existe em miniatura no cérebro do homem. Assim, o cérebro - homem-satã - está tipicamente representando o princípio do mal. Em outras dimensões é sua intimidade com os cosmos que lhe dá a sabedoria por instinto e a nostalgia daquele estado primitivo do primeiro homem.

As colagens de Coleridge, ao lado, intensificam a

apreensão dos entrechoques desta morada - "A sunny pleasure-dome with caves of ice." Os versos do Romancero reedificam em redondilha maior o poderio desse-rei.

Em seguida, "uma névoa cinzenta / recammando paredes bronzeadas" suscitam duplamente representações simbólicas do cérebro e do confronto político entre Leste e Oeste.

- O "búfalo de dois chifres" representa a bomba nuclear russa.
- "Rio escarlate" o sangue, obviamente.
- "Névoa cinzenta" a cor do cerebelo.
- "Vale da Rubra Mater" a forma de uma artéria
- "Terras onde todas as linguas são pensadas" a região da fala.
- "Cilíndricas asas / brandos fornos-laranja" formas e cores do cerebelo
- "Onde raios e relâmpagos têm sede" - são funções psico-nervosas. Também os distúrbios morais que se levantam em forma de procela.
- "Colinas elétricas / do palácio convexo - a forma convexa do cérebro. Também a abobada celeste.

As demais reverberações do poema assentam em bases diretamente simbólicas da forma e contextura geo-física do cérebro. Ali estão de fato os centros sensoriais, as regiões

do amor e da fala.

Os seis rios simbolizam as civilizações do Este e Oeste. Concebe-se que essas águas sejam o símbolo do "modus operandi" dos poderes do mundo e das trevas. "A vida se encontra ovalada pela constante dinâmica das águas," até mesmo além-túmulo. Na história, os rios vieram simbolizando as culturas e os povos. Assim o Tibre, o Tâmis, o Danúbio, o Volga, o Sena, o Mississipi, o Amazonas, o Prata, o São Francisco. Aqui outra conotação se acrescenta aos rios.

Em amorabã existem
seis rios subterrâneos
banham três o hemisfério ocidental
três o oriente banham
entre os seis um sol adormecido
se desperta como um fósforo
abrsa a tudo o que é vivo

Eis o perigo nuclear: "o sol adormecido!" "A preocupação constante do poeta": "se desperta como um fósforo / abrsa tudo o que é vivo."

- "Coroa radiante . . . dos diamantes" o trono nobre dos sentimentos e da razão, que formam os princípios e decisões.
- "Pápè Sata" não é univocamente o príncipe das trevas, mas o homem que tem poderes de implantar a paz ou destruir o mundo.

- "Dezesseis bilhões de súbditos" alusão ao
número de células.

Até aqui um "eu" oculto descrevia as ações como um narrador impassível alerta aos detalhes de seu mundo estranho. De repente, ele se torna visível, se conscientiza, dá-nos sua origem, e o cérebro que fala pelo homem. No título "A promessa das águas" há o signo de sua origem oceânica. Note-se a rapidez da ação, o sujeito que fala na primeira pessoa em redondilha maior. Apesar de tudo, o "eu" dinâmico como tal não aparece.

Invisível como a chama
que o vento dispersa no ar
das ondas eu me levanto
520 sem deixar rastros no mar

e enrolo em brancos novelos
fios de tantas neblinas
migrante orvalho do pasto
neve que vem das colinas

.....

no ar em que me navego
530 transporto o verde da flora
enquanto a luz do arco-iris
neste meu vôo se elabora

.....

Diz-nos César "O trecho final - A promessa das águas em redondilhor maior se liga novamente ao paragrafo I, em que a água seria pouco mais do que um símbolo da fertilidade ("no ar em que me navego / conduzo o verde da flora") a esperança, baseada numa certa dose de certeza, de que o homem poderá sobreviver a todas

as ameaças das forças que ele desencadeou ao criar a civilização técnica" (OTA, p. 53).

Aí, figurativamente, a linguagem poética, do verso longo a redondilha maior, vem salvar o real, o seu cosmos, o micro e o macrocosmos do desaparecimento. Ele não é um vazio. Um nilista à la Drummond. Um pessimista à la Machado de Assis. Basea-se no idealismo hegeliano que inclui o transcendente, como foi a orientação de Dante, Baudelaire e Jorge de Lima. Seu poema sintetiza sua fé indefectível nos valores humanos, no equilíbrio das forças que controlam o universo, na significação mística do mistério da vida. Sua arte é o produto da neurose de um homem humilde que olha com olhar estarecido as revoluções do universo.

5. Carta aos rinocerantes

É um modelo raro de "stream of consciousness" em que se aproveita de um monólogo interior para rechaçar com ferina ironia a injustiça de seus críticos. O poeta se serve também do topos do "poète maudit," o artista solitário e melancólico, para nos dar um retrato de si próprio e revelar alguns dos seus mais ardentes anseios e ambições. Sua defesa é o reconhecimento de sua arte, a confiança e estima de si mesmo. Neste poema, como de ordinário em sua obra, não é o fluxo

verbal mas a encenação das imagens evocadas que falam pelo poeta. A um canto da cena, o eu lírico escuta os efeitos da própria voz respondendo a outra pessoa do diálogo. Na verdade trata-se de um desabafo, a começar do título. O vigor dessa sátira inicial no bom estilo horaciano tem por fim estabelecer desde logo o contraste de um sujeito simples e honesto contra um interlocutor enfatuado.

Não sei se estou mais presente na Terra
do que estariam uma rosa e uma dália.
Nem um milésimo das coisas que vejo diariamente
esta contido em meus poemas . . .

Sei que o leitor podera dizer agora:
" - Você não é um bom poeta! Castro Alves
é mais participante, mais exato,
transporta o mundo - ou pelo menos sua metade -
no Navio Negreiro.

Mas você - que leio agora -
não me acende nenhuma luz,
agarra-se demasiadamente aos anjos,
à uma forma estéril
que não fala ao tempo,
aos pássaros,
e menos ainda ao meu coração."

Ouçó-te e repito
que sou apenas pequena parte das coisas
que estão no mundo;
com certeza não sou a menor parte
e por isso, tens que me aceitar
se és um leitor e não apenas um crítico.

Se minha poesia te cansa,
peço-te come as saladas de Souzaêndrade bebe
lentamente as gotas de orvalho que fluem dos
Caligramas

de Appolinaire . . .

Elas satisfarão tua fome e tua sede,
ou terás uma sede e uma fome tão estranhas
que suportarias ainda Maiacovski,

Evtuchenko, Voznessenki, Pound
e toda a galeria dos participantes
que ficam à tua direita e à tua esquerda?

Quanto a mim, pouco te posso oferecer:
nao escrevo para los muchos,
arranco de mi corazon el capitán del inferno,
establezco cláusulas indefinidamente tristes

Esgotados os estábulos aonde os teus donos
guardaram para ti alimentos tão nobres,
ainda restariam os membros do Clube dos Ultraistas,
Tzara e todos os que, a semelhança dos empregados domésticos

sopram trombetas das 6 as 6,
repetindo eternamente a contínua canção:
"somos os que andam na vanguarda do Tempo."

Quanto a mim continuarei sozinho,
solitário como um estranho rio
de um território ainda nao visitado pelos geógrafos,
abrindo sem descanso a minha estrada
certo de que alguém um dia
- anjo ou demônio -
caminhará por ela até a porta do meu nome.

(OTA, pp. 47-48)

Observemos o título. Desde esse início, o apodo de rinoceronte não é tao simples como se poderia pensar. Este quadrupede possui de veras características que se aprestam a um personagem irrisório e estúpido. À primeira vista, dir-se-ia um porco, se não fosse o chifre, plantado bem no focinho, que o torna ainda mais ridículo. Além disso, os olhos pequenos, a vista curta, muito pouco inteligente e quase sempre mau humorado. Com esses atributos, é bem compreensível sua intenção de escarnecer dos inimigos servindo-se de um animal aparentemente neutro.

A primeira estrofe é uma confissão modesta baseada na incerteza da universalidade que possui sua poesia. A comparação quase chega a ser ingênua, mas entende-se o objetivo e aceita-se o símile.

Não sei se estou mais presente na Terra
do que estariam uma rosa e uma dália.
Nem um milésimo das coisas que vejo diariamente
está contido em meus poemas.

Esta forma de litotes é a maneira velada de enfatizar a linguagem cósmica de suas imagens. Com isso vai desenvolvendo a ironia estrutural que se torna sarcasmo. Por outro lado, reconhece suas insuficiências e defecções e aceita o jugo de ser inferior a Castro Alves brejeiramente apregoando os méritos latentes de sua poesia.

Mas você - que leio agora -
não me acende nenhuma luz . . .

Queria dizer: luz é um dos sintagmas mais presentes e efusivos nos vários níveis, tanto na projeção transcendente como nas imagens de claridade.

agarra-se demasiadamente aos anjos . . .

Ele é tão telúrico quanto a dália e a rosa e completamente despido de adornos românticos.

a uma forma estéril

Sua forma é nova, experimental. Concreta. Distante da melopéia idealizante dos românticos-parnasianos.

que não fala ao tempo,
aos pássaros,
e menos ainda ao meu coração

Ele fala ao tempo. O cosmo vibra em suas veias. Sua linguagem procura reunir o melhor do passado ao melhor do presente e ele sabe tocar a quantos possuem um mínimo de sensibilidade estética.

Em seguida suas invectivas chegam a fúria. Aferindo analogias com as "saladas de Souzaândrade," "Caligramas de Apollinaire" e a galeria dos poetas russos e finalmente Pound, convida seu interlocutor-fantasma a refestelar-se antes de chegar aos seus poemas e com picardia exclama nos versos de outro poeta

Quanto a mim, pouco te posso oferecer:
não escrevo para los muchos,
arranco de mi corazon el capitán del inferno
establezco clausulas indefinidamente tristes

O poeta esta só, ouve a própria voz e continua na invectiva derogatória de seus fantasmas com achincalhes semânticos: "esgotados os estábulos," "a semelhança dos empregados domésticos." Enfim vai se desenvolvendo o topos do poeta maldito, ignorado e suspirando pela glória reservada ao seu nome. Em outras palavras, será o sonho horaciano da

imortalidade em que está convencido escapará ao oblvio do
túmulo, quando esse - anjo ou demônio - descobrindo-o, lhe
abra as portas do paraíso da arte.

Quanto a mim continuarei sozinho
solitário como um estranho rio
de um território ainda nao visitado pelos geógrafos
abrindo sem descanso a minha estrada
certo de que alguém um dia
- anjo ou demônio -
caminhará por ela ate a porta de meu nome

Aí novamente Horácio: Non ommino moriar! O triunfo da
vida na arte, como ele sempre advogara noutros versos. A stasis
suprema repousa principalmente no seguinte

solitário como um estranho rio
.....
abrindo sem descanso a minha estrada
.....
caminhará por ela até a porta de meu nome.

Aí se queda o objeto da contemplação artística e o
sujeito dramático depois da luta contra o tempo e elementos em
busca da glória que cingirá seu nome. Este fim é uma coroa
no poema. O verso solto e livre em ritmo variado de frases
longas e curtas acompanha o fluxo mental na apreensão da imagem
estética.

6. O Boi Vivo

O conteúdo nostálgico que traz aqui associado homem e boi representa o topos favorito com que exprime sua conscientização do "ethos" na vida do nordeste. O boi, símbolo do quietismo pacífico, personifica o sertanejo, não como homem do sertão, mas como um sub-produto do meio, quer seja sertão, agreste, brejo, caatinga ou litoral. De um modo amplo, representa o homem na sua vicissitude animal. O realismo é acentuado pela visão surrealista que inspira o plano interior do poema. A forma escolhida é o heptassílabo ou heróico quebrado, um dos ritmos favoritos entre os modernos, pelas suas possibilidades expressivas, em qualquer um dos esquemas variantes (2-4-6; 1-4-6; 2-6).

Cortado sobre a mesa
como se fora um fruto,
como se fora um gomo
do fruto mais robusto.

A boca apalpa a fibra
e um pensamento explode
no ácido carvão
de seu perfil bicórneo.

Se logo dirigimos
à mesa um olho-geral
vemos inteiro o boi:
o pelo acinzentado,
neutro olhar de menino
fitando os homens-gado,
a língua - úmido ferro -
cavando sal nas várzeas:

Da mesa, o boi nos fita
indiferente à lei
da boca albuminosa
que (sem ódio) o golpeia

Um certo "stream of consciousness" invade o poeta
numa contemplação surrealista que se intensifica no seguinte

A boca apalpa a fibra
e um pensamento explode
no ácido carvão
de seu perfil bicórneo

O poeta se conscientiza no boi e como que acompanha
seu fantasma, na transformação bio-química por que passa seu
corpo. "Neutro olhar de menino" revela a empatia emocional
que o atormenta. A catarsis lírica se revela melhor nos
seguintes versos

Da mesa, o boi nos fita
indiferente à lei
da boca albuminosa
que (sem ódio) o golpeia

Golpeia a fibra rubra

A dor de consciência apenas se insinua e transmite sob
os golpes da mastigação. A sua afeição além da perspectiva
ótica se desdobra na empatia que se realiza numa conjuntura
ainda mais tocante

..... golpeia

Golpeia a fibra rubra:
- olvida o boi-bizerro,
e o leite vespertino
que irmão do boi nos fez.

A imagem de sangue é o elemento da epanástrofe que vem
contrastar com "leite vespertino" e "que irmão do boi nos fez."

Com o desfiguramento do boi nesta última estrofe que completa a primeira e em que o boi se reduz a um simples pedaço de carne em um prato sobre a mesa, o poeta nos força a conscientizar a relação homem-boi, expressa na terceira e quinta estrofes e que tinha sido objeto de outro poema - "Homens e Bois." Em ambos enfatiza uma metáfora comum. Esse topos aliás é uma forma de desabafo e protesto já tendo sido largamente explorada pelo cancionero popular que igualiza os sertanejos e o pobre em geral a bois de carga. César expande esse conceito regional ao incluir o homem universal.

A metamorfose do boi é feita através de um acoplamento de anáforas cujo simbolismo último é sua transfiguração no homem "perpetuamente vivo."

Eis o boi: sangue ou fruto
 sumo não vegetal,
 sem o âmbar do pelo
 sem pata, sem radar,
 sem olhos, sem nervos,
 sem língua, sem chifres,
 imóvel na mesa
 - perpetuamente vivo

7. Conclusão

O Triunfo das Águas foi desde o começo aplaudido como um grande livro pela crítica especializada. Oswaldino Marques interpretando o impacto causado em nossas letras chama-o

de "o estouro." Leônidas Câmara lembra a sua "língua imemorial." Ariano Suassuna fala do embate no mundo entre as "forças de Deus e as forças do Diabo." Enfim Fábio Lucas encara o "mistério poético através do sentido equívoco da palavra" (Introdução, NOTA, p. 44).

Positivamente aqui está a chave do segredo do livro. César Leal quis expressar uma conscientização dos problemas fundamentais do homem e das antítese da vida, usando uma linguagem evocadora em vários níveis de significação. A Carta-Posfácio a Ariano Suassuna nos revela a técnica desse fazer poético (OTA, p. 51).

Os mistérios da morte e da transcendência continuam dominando a paisagem lírica e dramática com o aproveitamento dos símbolos eternos - "as águas," "a pedra," "as sombras," "o fogo," "a noite," "o céu," "o azul," "o vento," "as árvores" - a que acrescenta outros de sua autoria - "Amorabã," "Azir" - e a modificação de alguns, como a sublimação do "canavial" em "canto."

Convém notar que esse livro inaugura e encerra uma grande fase do poeta que revela um enorme dinamismo psíquico, dramatização dos signos com o intuito de produzir espanto, como a borrasca que descreve, com as colagens em inglês, de T. S. Eliot ao lado "... a corrosão dos ácidos solares / com a força de milhões de martelos / ... Water and fire ... Water and fire / " que acaba com o planar das gaivotas sobre

o oceano tranquilo: uma completa mudança no comportamento dos elementos a que quer simbolizar a visão capaz de obter no meio do caos a força tranquilizadora e uma certa serenidade dentro de si mesmo. Chamamos a isso e não há dúvida que temos aqui o florescimento de uma linguagem nova se comparada ao primeiro lirismo. Essa mesma técnica continua sobretudo nos três primeiros "Parágrafos."

E entretanto se a visão parece às vezes pessimista, a fé é positiva, como ele próprio afirma na conclusão da Carta-Posfácio: "... a água seria um pouco mais do que um símbolo da fertilidade... a esperança baseada numa certa dose de certeza, de que o homem poderá sobreviver a todas as ameaças das forças que desencandeou ao criar a civilização técnica" (OTA, p. 52)

ANOTAÇÕES

¹ Wolfgang Kayser, Análise e Interpretação da Obra Literária, tradução do alemão (Coimbra: Arménio Amada E., 1970), vol. II, p. 25.

² Kayser, p. 23.

³ Kayser, p. 12.

⁴ Kayser, p. 4.

⁵ Ruben Darío, "Blason": De Prosas Profanas Y Outros Poemas, 3^o ed., in Antologia, p. 10.

⁶ José Rofrigues de Paiva, "Aposia Contemporânea e seus Componentes Gráficos," Suplemento Literário de O Diário de Pe, s/d.

⁷ Joao Batista de Melo Franco, "O Triunfo das Águas," fol. 1.

⁸ Texto provençal de "Canzoni," publicado perSanzone, 1960, p. 221. O texto diz: "Lan quam vei fueill et flor et frug / Parer dels albres illi ramel." Tradução: "Quando eu vejo as folhas, flor e fruto aparecer do ramo das arvores."

⁹ Melo Franco, fol. 2.

¹⁰ Melo Franco, fol. 2.

¹¹ Cassiano Ricardo, Martin-Cererê in Poesias Completas (Rio: Jose Olympio Ed., 1957), pp. 203-208.

¹² Dante, "Purgatorio": La Divina Commedia (Milano: Biblioteca Universale Rizzoli, 1975), pp. 618-619.

¹³ Dante, p. 622.

¹⁴ T. S. Eliot, "The Music of Poetry," in On Poetry and Poets (New York: Farrar, Straus & Giroux, 1961), p. 24.

¹⁵ Oswaldino Marques, Estado de S. P., s/d.

IV.

JORNAL DO VERÃO

1. "Ursa Maior": Um enigma na linguagem cósmica

U.M.

Le langage joue le chaos
 comme tout à l'heure le cosmos
 Partout dans le langage humain
 la disparité du signe e de la fonction
 est donc la règle;
 un même signe, plusieurs fonctions
 une même fonction, plusieurs signes.
 Le langage est essentiellement
 exercice.

Eis, Poeta, vosso
 pecado: o muito amor às teorias
 em um mundo teórico, a voz concisa
 e contida, a congruência da fala
 - expressada sempre direta -
 sempre em fuga ao sonho, o estilo
 rôto,
 o-passado-o-presente-e-o-futuro
 sempre separados:

a ilusão

de conhecer
 todos os estados
 pré-noturnos,
 todos os estados aflitivos
 que atingem
 homens e animais:

nenhum

registro
fizestes
da tristeza
que atormentou o cão
a quem a Raiva exilou
todo amor ao dono;

pouco falastes
da corça ferida, dos meninos
cujos berços ruíram
ao punho dos bombardeios;
tudo isso é material para poetas
tudo isso é tema para poemas . . .
por isso aqui estou
.....

(UM, pp. 49-50)

Jornal do Verão (1969) é primeiramente uma reedição das coletâneas anteriores, INM e OTA mas cujo principal objetivo foi a publicação de "U. M." - ao lado de "Romance do Pantaju." O hábito de reeditar publicações anteriores acrescentando-lhes novas e dando-lhes novo título, é praxe comum no Brasil (Veja-se Bandeira, Estrela da Vida Inteira, 1966; Drummond, Reunião, 1971). Jornal do Verão é igualmente seu primeiro livro publicado fora do Recife e agora no Rio de Janeiro, onde foi buscar maior divulgação para seus trabalhos. O sucesso que obteve superou todas as expectativas, principalmente por causa do primeiro poema "U.M."

Tudo nos faz convencer que estamos diante de um poema densamente enigmático, cujo sentido interior desafia toda a crítica e se apresta às mais diversas interpretações. De um modo geral é um novo mistério poético de dimensões ainda maiores

do que OTA. Trata-se de uma composição lírica, distintamente moderna na forma e na concepção. Depois de publicado no Rio, foi premiado em Brasília, recebendo de Aphonsus de Guimarães e Cassiano Ricardo, a acolhida reservada aos gênios.

"U.M." em sua natureza complexa alude aos valores vitais e transcendentais de todo o universo, valores esses que se exprimem através da força evocadora dos símbolos e mitos, não raro uma expressão de sua experiência humana e visão do eterno. São de fato um feixe de correspondências no sentido que lhes emprestava Baudelaire.

Divide-se em sete partes, que são as sete estrelas da Constelação. "Por que o nome de Ursa Maior, . . . uma constelação que não é a mais importante nem a mais famosa, se bem que cheia de significados simbólicos . . ." pergunta O. Pires Filho.¹

Seguindo a técnica plurivernacular de Pound, as excentricidades de e. e. cummings, o poliformismo de Mário de Andrade e sua própria visão alucinante reúne os elementos mais díspares como caracteres dramáticos da ação que envolve todo o poema.

Logo abrindo o pórtico do poema vemos nove versos em francês que lançam o plano interior da composição: o caos do universo e a incapacidade da linguagem de exprimir o enigma. A seguir, pitorescamente e de improviso, deparamos os teoremas pitagóricos e as categoria espaciais da geometria

euclidiana. "Não seria uma tentativa alucinatória querer poetizar assuntos universalmente considerados como alheios à poesia, pertencentes às ciências exatas? Haveria elementos paranormais no poema Ursa Maior?' Seria o seu autor um futurólogo, um prospectivista, um vidente?," pergunta o mesmo crítico. Com efeito com uma antecendência de quase dois anos, segundo se diz, e o próprio César disso se ufana, o poeta antecipou o acordo russo-americano da exploração espacial, realizado pelo engatamento das naves Apolo-Soyus.

"Como não seria um bruxo, no sentido medieval da palavra, um poeta que vaticinou, com uma antecendência de quase cinco anos, a invasão do Camboja pelos americanos, através de sua temível Nona Divisão?² Realmente, ao que nos consta é esta a primeira vez que na poesia brasileira se introduz o vaticínio historicamente realizado. O exemplo mais famoso que nos ocorre à mente é o de Rimbaud, profetizando a bomba H. Cassiano Ricardo, mais tarde batizaria o poema de "o profético e o poético absoluto."

Em síntese, que significa esse poema? Talvez a intenção velada, incôscia, de recriar o mundo através do "Logos." Palavra, Fala, Linguagem adquirem constantemente essa conotação. De resto, fragmentos disso podem-se detectar em toda a obra. Comentando função homogênea da palavra, a Enciclopédia Poética de Princeton, já referida (p. 727), nos diz: "The word becomes here an object in its own right, an

autonomous source of pleasure as multiple devices at the poet's disposal - rhythm, meter, euphony, imagery - converge upon the verbal sign in order to dramatize its complex texture."

Le language joue le chaos

O que vemos aqui? A busca do mistério do cosmos esquecido na Palavra. O jogo díspar do signo e seu sentido múltiplo. Como em Platão, a Palavra é Deus, a origem de todas as coisas, de todas as idéias. Na teologia cristã é o Verbo, o Filho de Deus humanado. Nele, a Palavra é a compreensão de si mesmo, a reflexão de Deus ao criar. "Per Ipsum enim omnia facta sunt et sine Ipso factum est nihil quod factum est." Como se deduz, essa Palavra veio produzindo a ordem, a vida no caos existente. Tudo, evidentemente, tem sentido mais que simbólico. Mistério, na teologia cristã, o invisível e imensurável na filosofia grega, o indefinível na mitologia universal. A referencia do quarto Evangelho, João a teria recebido dos gregos e esses dos egípcios. Assim nos fala Tindall:

Hermes Trimesgistus is the Egyptian god Thoth, somewhat Hellenized. Associated at first with the moon and the ibis, dog-headed Thoth became secretary to Osiris, in which capacity he invented speech and writing, not to mention the signs of the zodiac and alchemy. Since magic depends upon words, he became magus-in-chief and, under Greek auspices, the Logos or creator of things. This god of words and original secretary was destined to become the patron of Renaissance writers.³

Ogden and Richards citando Victor Hugo evocam a origem divina de palavra: "Le mot, qu'on le sache, est un être vivant . . . le mot est le verbe, et le verbe est Dieu."⁴

O romantico francês apenas plasmava em versos a convicção de séculos. Entretanto, não cremos que até hoje alguém tenha penetrado na vastidão obscura deste conceito. Esses mesmos autores desenvolvendo o tema nos trazem ainda uma citação de South: "He who shall duly consider these matters will find that there is a certain bewitchery or fascination in words, which makes them operate with a force beyond what we can naturally give account of."⁵

A seguinte ilustração de Ogden-Richards vem ajudar-nos ainda significativamente: "The power of words is the most conservative force in our life," dizem no seu Meaning of Meaning. Também eles estavam preocupados com o sentido oculto da correspondência referida. Assim nos revelam que nos textos das Pirâmides foi encontrado um deus chamado "Khern" que quer significar "Palavra." Tal "Palavra" tendo a personalidade igual a de um ser humano.⁶ Lembramos ainda que os judeus evitavam chamar Deus pelo próprio nome de Javé, que quer dizer "Eu Sou."

Esses textos assim dispersos nos deveriam alargar a intuição da estrutura interna do poema e significação que parece possuir.

a. A Primeira Estrela

Agora é outra a projecao mental ao lermos os versos
iniciais.

La langage joue le chaos
comme tout a l'heure le cosmos.
Partout dans le langage humain
la disparité du signe et de la fonction
est donc la regle:
un même signe, plusieurs fonctions
une même fonction, plusieurs signes.
Le langage est essentiellement
exercice.

Assim, desde esse início, o "status quaestionis" que
esclarece o poema todo; a disparidade dos signos, a babel
semântica da linguagem e sua impotência em reproduzir a
mensagem escrita nos astros, perdida nas esferas. O poeta
se contorce para captar esse sentido a que se dedica num
exercício diurno - "Le langage est essentiellement exercise."

O desenvolvimento da linguagem nos poemas de César
Leal tem uma longa história de jogo com as vogais, símbolos
e vocábulos. Entretanto, voltemos mais uma vez à estrofe
inicial

Le langage joue le chaos
comme tout a l'heure le cosmos

Começar seu poema em francês, se bem que um fato novo,
não é do todo estranho. Lembramos so os dísticos e colagens em
diversas línguas. Aqui, como frizamos antes, ele quer sugerir

a cosmicidade dos signos, a linguagem universal das esferas. Num sentido mais estrito, é a definição de suas inquietudes ao tentar recriar uma linguagem nova baseada nas fantasmagorias dos mundos que se atropelam em sua mente. A Ursa é um monstro, espécie de esfinge devoradora. O cáos que essa imagem projeta no mundo ótico é apenas reflexo do cáos no mundo psíquico. De um certo modo, pode-se pensar num duelo em que anjos e demônios se digladiam em sua mente. Ele faz bem claro que todos os elementos atuam poderosamente na composição bio-química do universo. Todos têm uma linguagem que convém escutar. Portanto "tudo é material para poemas." O verbo "joue" no presente evidencia o processo dinâmico. A Palavra recriando o cosmo porque é essencialmente exercício. Quer dizer ação.

César Leal entendeu e ampliou esse tema ao recriar o fenômeno poético "Le langage est essentiellement exercice!" Exercício no sentido de ação, trabalho, fadiga. A linguagem é uma dor.

Enquanto isso, o poema se inaugura com um monólogo. Recrimina-se a si próprio ao anunciar a nova poética

Eis, Poeta, vosso
 pecado; o muito amor às teorias
 em um mundo teórico, a voz concisa
 e contida, a congruência da fala
 - expressada sempre direta -
 sempre em fuga ao sonho, o estilo
 roto
 o-passado-o-presente-e-o-futuro
 sempre separados:

a ilusão

de conhecer
 todos os estados
 pré-noturnos,
 todos os estados aflitivos
 que atingem
 homens e animais:

nenhum
 registro
 fizestes
 da tristeza
 que atormentou o cão
 a quem a Raiva exilou
 todo amor ao dono;

Condenando as teorias claras em demasia e demasiadamente
 teóricas, defende a sua própria ambiguidade.

Partout dans le langage humain
 la disparite du signs e de la fonction
 est donc la règle

Tal sugestão parece-nos certo foi apanhar no ensaísta
 francês - Charles Bally, que assim se expressa: "On sait que
 dans toutes les langues, un même signe a normalement plusieurs
 valeurs et que chaque valeur est exprimé par plusieurs
 signes!"⁷

Assim lembramos novamente o que fora dito no O Triunfo
das Águas:

Por que não ter uma linguagem muda, uma fala oculta
 oculta como o sêco-sombrio
 interior de cada pedra? Por que fugir ao exame do
 rochedo?

Ou então quando concluía em um dos seus sonetos:

.....
 que poema sem mistério é prosa pura

Ao apresentar os novos temas, pouco lembrados em poesia - a tristeza do cão, a corça ferida, os orfãos do Vietnam - o poeta empresta seus sentimentos numa catarse lírica, fazendo-se homem do tempo, condenando os outros poetas. Assume a palavra para "exercitar-se" - assim como um caçador com suas flechas. A heterografia (flexha, flexa, flexha, flecha) evoca a frustração dos que se exercitam com as palavras. A pena que implica a pronúncia das vogais se prende aos primeiros instantes da criação da linguagem, o que ainda existe em vestígio no penoso balbuciar das crianças. O acoplamento dos heterogêneos "vogais, flecha, guerra, entropia," vem intensificar a polaridade cósmica a que se associa "Aqui estou para cantar."

Servindo-se de alguma sugestão que o faz exprimir-se novamente em francês e espanhol, ele vai em busca de novos signos "l'eternité, la mer, le soleil, / une confusion, un chaos tant informe al parecer!" A linguagem cósmica que procura entender está envolta na confusão dos signos, mas isso é a regra geral da linguagem humana e tudo é material para poemas.

b. A Segunda Estrela da Ursa

Nesta segunda estrela, Cesar advoga para a poesia a linguagem alegórica dos números. As matrizes de Borghi, as equações de Dirac, são fac-símiles de outras realidades concebíveis no poema. Na terceira estrofe as palavras dirigidas a Macbeth aparecem em antíteses: "ordem - desordem - ordem."

Aqui celebram-se as realidades imaginárias, matrizes independentes do espaço euclidiano. O redondilho a que alude compõe-se duma sextilha inicial e celebra uma nova apreensão da ontologia do espaço. Referindo-se aos números, ou entidades em estado invisível de alguma ordem ainda não bem concebida pela imaginação, positivamente procura devassar novos caminhos da mente. Em outras palavras, o poema nos diz que assim como o filósofo vê o mundo através das causas "causa causarum," o poeta através das imagens, o químico através dos elementos, assim o matemático vê Deus através de suas fórmulas. Deus é a grande parábola,

Suponha-se com Carlo Borghi
 $p = 0$
 $q = 3$
 teríamos uma única matriz
 uma única raiz, uma única matriz
 pois
 $2X_0 + 1 = 1$
 O teorema de P
 conteria um só termo
 um espaço de uma única
 dimensão real.
 Mas o nosso espaço é outro
 tenha-se
 $p = 2$
 $q = 1$
 e as matrizes terão a ordem
 (e onde há ordem não há desordem,
 por isso, como a desordem dominasse
 o banquete, a Lady disse a Macbeth:
 "Vá em qualquer ordem!"
 $2^2 \times 1 = 4$
 como as de Dirac
 e assim teremos
 $2 \times 2 + 1 = 5$ matrizes independentes
 das quais
 $p + 1 = 2 + 1 = 3$ são reais
 mas
 $p = 2$ são imaginárias

Eis aí material para poetas, combustível de poemas.

De outro ponto de vista, não seria esse um dos modos de conceber aquilo que Aristóteles já dissera, que a poesia é mais universal que a história? A denúncia dos poetas incongruentes é feita com a arguição que supõe a nossa herança humana na posse dos bens econômicos: "... que o mundo é dos homens / e foi feito para os homens..." Exprime-se aqui a equidade e realismo social, misturados com uma certa paixão pela terra "com suas florestas / e as inclinadas sombras da tarde." Isso também pode ser visto como um artifício para insinuar a espiritualização da paisagem. De súbito a afirmação de princípios que orientaram seu código estético e outros princípios eternos

claro que hoje o tempo é outro
mas não anula o velho tempo:
- não podemos mudar o curso do sol,
não podemos separar as estrelas da Ursa

São conceitos frios e dialéticos que atingem realidades transcendentais, de um lado, de outro a afirmação de que tradição e originalidade são o único caminho nas pesquisas e realizações da arte. Indicam também a mudança de ritmo orientando o poema para outras dimensões, com que adere às leis absolutas. Isto parece-nos particularmente sensível nas afirmações

- não podemos mudar o curso do sol,
não podemos separar as estrelas da Ursa

Finaliza a estrofe a insinuação de outro mito, o das
 águas, em que o mar seria a fonte de tudo

.....: matriz
 da tempestade, da chuva,
 de sonhos, de ventos e terrores.

c. A Terceira Estrela da Ursa Maior

O homem é símbolo de todos os possíveis. Nele se
 celebram formas que ainda não foram criadas, mas que existem
 como possíveis no ato criador. O poema igualmente é substância
 de todas as substâncias e por isso terá de retratar certos
 segredos do universo ainda envoltos em névoas dos "futurabilia."

... Mas o que pertence ao homem
 se funda sempre em novas formas,
 novos horizontes, busca incessante
 de novos campos celestes
 para semear a luz, a luz
 que faz crescer as plantas,
 que faz crescer os meninos e seus animais
 e ainda o robálo

- nosso irmão -
 que habita nossas águas,
 estrelas-do-mar, conchas,
 aranhas, besouros, contorcidas
 crisálidas, lagartas, abelhas,
 e também música de ondas
 florindo em águas sem nome:
 Mirai as marcas de "pret-à-porter,"
 as camisas em estilo "pres du corps,"
 casacos tipo redingote, meias,
 ligas, "pantalonas," as saias
 amplas, as mini-saias ...
 olhai os campos, os rios,
 as colinas, vede como
 cintilam nas noites de verão
 os verdes vagalumes.

Mal se pode esconder o ressurgir desses instintos transcendentais tão presentes na inclinação metafísica e nas imagens de claridade ao lado do quadro behaviorista tão relacionado ao homem moderno. É o cântico de todas as formas criadas e incriadas. As aparências acidentais não importam. É a maneira de render homenagem ao absoluto. Aos poderes quase sem limites do cérebro humano e a preconização da técnica. A epífora "... a luz, a luz ..." acentua a presença divina nessa dinâmica de transformações que envolve plantas, meninos e animais e até o peixe, poeticamente irmanizado ao homem no "robalo." É uma apreensão catalítica que mostra o caráter e metal de seus princípios. O poder de unificar disparidades. Conchas, aranhas, besouros, crisálidas, com seu simbolismo interno, que se estende a lagartas, abelhas, a evolução em espécie do reino animal associando-se a modas e certas imposições da vida moderna. De repente outras perspectivas

olhai os campos, os rios,
as colinas, vede como
cintilam nas noites de verão
os verdes vagalumes

São imagens felizes reveladoras de puros instintos.
Os instintos eram para Freud "mythical entities, magnificent in their indefiniteness."

.....Eis balões,
cadeiras, satélites no céu,
tesouras, espaçonaves, lua
nova, notícias do Museu Focke,

lua cheia, imagens do Louvre
 cachimbos, gravatas,
 porcelanas, pesqueiros,
 atlânticos submarinos,
 ouriços de mil cerdas,
 quadros de Rembrandt,
 Van Gogh, Chagall, Rousseau,
 Portinari, Brennard, Vicente
 do Rego Monteiro;

tudo parte da mesma sinópsese. O mesmo composto embrional
 metafísico. Todas as formas se explicam no seio da linguagem.
 Todas fazem parte do mesmo hino ao sol.

Nessa cosmovisão não poderia faltar o negro Edson
 Arantes do Nascimento, símbolo maior da pátria e grande figura
 humana

.....e eis
 na foto o Campeão do mundo;
 Edson Arantes do Nascimento,
 vencedor na Suécia e no Chile
 Prêmio das Nações,
 quando criança jogava
 nas praias de Santos
 nas praias de Santos
 nas praias de Santos

em que a aglomeração da simploce repete o vai-e-vem atrás da
 bola.

E eis outro campeão da paz - Martin Luther King - também
 celebrado com o bronze do sino. Ao entoar o hino ao campeão da
 paz, penitencia-se por si e pela humanidade que permitiu o
 crime e o derrame de sangue do mártir negro. É uma espécie
 de oblação lírica que os sinos propagam.

E eis outronegro,
 também vencedor em Estocolmo
 - Campeão da Paz
 - Campeão dos Homens: Luther
 King-Luther King-Luther King
 todos os sinos do mundo
 dobram por seu nome:
 Luther King-Luther King
 Luther King-Luther King
 Luther King-Luther King

O paralelismo das epíforas, a rima interna, o encadeamento produzem inequivocamente o som dos carrilhões. A imaginação chega a pressentir simbolicamente a ressurreição do mártir na memória dos homens.

De algum modo a celebração dos dois representantes negros enfatiza a valorização do homem a despeito da raça. Estranha coincidência vem colocar esses membros do terceiro mundo na terceira estrela da Ursa Maior.

d. A Quarta Estrela da Ursa Maior

Há uma inescandível mudança de movimento no limiar da quarta estrela. Logo se introduz a figura de Stalin. Não há apodos nem recalques. A apresentação do executor de quase um milhão de vidas é feita por Evtushenko, um dos Nicodemos da Rússia, sedentos de justiça. A introdução tem certo enigma, uma praxe do poeta para esconder suas verdadeiras intenções.

Pela voz de seus tradutores
 diz Ievtuchenko: mesmo cercado
 pelo son, Stalin ainda resiste . . .
 - eis as águias no pico dos rochedos

fitando a luz das altas pedras,
 as espingardas cheias de chumbo,
 a pólvora, a cascavel e o morcego
 ambos portadores de milenar ciência:
 o-infravermelho-o-radar-o-infravermelho
 o-radar-o-infravermelho-o-radar-o-infra-
 vermelho-o-radar:::.....

(AQE, pp. 53-54)

Podia-se perguntar: Por que a presença do assassino logo depois dos heróis? A necessidade de colocar um ante-herói, figura do mal, como efeito de luz e sombra? cremos antes que a presença do ditador satisfaz ao plano arquitetônico do poema. Como o sol irradia luz sobre todos os viventes, seu espectro não distingue entre o beija-flor e a cascavel. No drama das formas todos são portadores das belezas eternas. Nessa intenção os seres mais estranhos são arrolados juntamente. Em todo o poema a aglomeração caótica proclama a democracia das palavras, no sentido que lhes dá Spitzer e que também denuncia o "Stilmischung" de Auerbach. Por outro lado a heterogeneidade pertence à receita surrealista, como vimos, e um dos constitutivos mais válidos da poesia moderna.⁸

As águias no pico dos rochedos . . .

alusão direta aos cientistas americanos e indiretamente à sabedoria contemplante de todos os gênios e poetas do mundo livre. Eles estão ali, "fitando a luz das altas pedras . . . ,"
 o que revela mais uma vez a inclinação para as verdades transcendentais. O conceito "eterno" se materializa nos elementos

"rochedo" e "pedras." A técnica tão sofisticada do armamento nuclear e convencional moderno é enunciada ironicamente em termos simples

as espingardas cheias de chumbo,
a pólvora,.....

Nessa apreensão, o radar e os teleguiados aprenderam da cascavel e do morcego, essa com seu receptor infra-vermelho no nariz e: "ambos portadores de milenar ciência."

e. A Quinta Estrela da Ursa Maior

De súbito a treva de novo se dissipa
a Terra completou um novo giro,
os peixes se esquivam ao golpe
do arpão;
para ir à lua
já não é preciso
o túnel de sombra de Kepler:
agora temos asas-simétricas-asas:
asas de Gagarin-asas de Komarov -

	Y
	O U
asas de Grissom	S Z
de Komarov	K
Gagarin	O
Grissom	M
Armstrong	A
(Braço forte)	R
	O
	V
Aldrin	G
Collins	R
BRAÇO forte	I
BRAÇO-forte	S
BR-AÇO-forte	S
	O
	M
	Apolo-Soyuz
	G-K-G

A quinta estrela é de fato até agora a mais complexa não só pela novidade do material e forma empregados, mas pela dimensão conceitual e envolvimento estratégico que implica. Note-se sobretudo a polivalência da apreensão em territórios da física, metafísica e outras ciências. Acima temos apenas o pórtico. A multiplicidade de ângulos continua nos outros versos dessa mesma estrela.

De início, as duas primeiras linhas poderiam lembrar algum verso da Comédia, a passagem de Dante das sombras para a luz.

De súbito a treva de novo se dissipa
a Terra completou um novo giro

O poeta caminha no espaço, como que fora do tempo, no giro contemplante que o permite apanhar detalhadamente as matrizes do universo e as dinâmicas do cosmos ainda não pressentidas pelo homem.

os peixes se esquivam ao golpe
do arpão

Significa que o homem é capaz de contornar certos dilemas e até certo ponto escolher seu destino. Ao que tudo indica, o poeta aqui profetizou também com quase dois anos de antecedência o acordo Russo-Americano de exploração do espaço. Em formação concretista aí estão os nomes dos heróis dispostos nos braços e ao pé das cruz. Os braços da cruz encimada pela

nave Soyuz em pleno vôo dão decididamente maior destaque e primazia aos heróis russos, talvez por terem sido os pioneiros. Apesar de os americanos já terem então conquistado indisputadamente sòzinhos o território da lua, o poeta coloca modestamente ao pé da cruz, não Armstrong, o primeiro a pisar na lua, nem Aldrin, o primeiro a andar na lua, mas significativamente Grissom, capitão da primeira. Apolo, que se encendiou ainda no chão matando três astronautas. Entretanto é inexplicável que nessa configuração concretista apesar da liderança dos heróis americanos eles tomem apenas uma pequena parcela, com dois nomes, Grissom e Apolo, mencionados uma vez, enquanto os heróis russos são celebrados de todos os lados. A posição da Soyuz me parece pelo menos uma gafe histórica tendo no poema o lugar que deveria ser ocupado pela Apolo. O pioneirismo dos russos no programa espacial foi ao que tudo indica o que motivou o poeta nessa previsão da colaboração russo-americana de exploração do espaço.

Essa quinta estrela da Ursa Maior está cheia de inventivas pluralidades. Não percamos de vista a intenção geral sua viagem pelas esferas. O mundo é apenas um pequeno acidente no cosmos por isso sua visão tem de apanhar os outros mundos no esforço de esclarecer a própria mente. O "Soneto Medieval," engenhosamente extraído de "Invenções da Noite Menor," incrustado aqui prorroga aquela visão de claridade com que se arremete aos céus. O corpo do significado sintoniza

bem com o plano da exploração espacial. De um certo modo vê-se que o soneto foi uma antecipação.

Ascendo aos céus levando na subida
o sonho que me traz de volta ao mundo,
mas, ó céus, nem a Terra tem medida
- Terra ou Céu, para mim, tudo é profundo.
Olhos fitos na fuga dos solstícios
em vão procuro a luz do Absoluto:
- sobre a retina o sol pousa de luto,
bebo no vôo o sonho dos antípodas.

A morte acende o fogo em minhas plumas,
me atira a solidão, comigo fica
neutra, além das estrelas e nas brumas
asa estendida, exclamo: "Ó céus profundos!"
Se o espaço que cobris jamais se explica,
que dizer do mistério de outros mundos?

(AQE, p. 55)

A preocupação metafísica vem trair certos impulsos e a nostalgia do Absoluto. O vôo à lua foi certamente uma aproximação ao céu, senão de um céu físico pelo menos o céu da alma. As duas quadras salientam a perplexidade em que está envolvido. Note-se o dinamismo positivo da aspiração feliz nos dois primeiros versos

Ascendo aos céus levando na subida
o sonho que me traz de volta ao mundo

"Tudo é profundo" significa que para ele tudo tem dimensão de conceito. "Terra ou Céu," as duas polaridades que subordinam o homem a determinados limites de sua existência. Olhar atento ao desenvolvimento da técnica ele procura entender o que virá depois e resposta para suas inquietações legítimas.

Exprime a frustração da busca "em vão" e deliberadamente toma a si o sonho da humanidade. A liberdade de inflexão de imagens fazem-no saltar na escolha de objetos dispersos na gama semântica. A mola central explica as imagens esdrúxulas. De repente, ele vê-se como um pássaro à mercê da morte, que é sujeito dinâmico em pleno comando da ação. O conceito de imortalidade aparece no predicativo "neutro" e na locução adverbial "além das estrelas e nas brumas." A pergunta retórica que se segue visa não só o embevecimento em face dos "mistérios do mundo," mas serve de artifício para objetivar a eternidade que preconiza. Aí os verbos e substantivos se movem num vigor interativo. "Morte" é o sujeito agente na representação física. "Pássaro," sujeito passivo, não fica embrutecido mas iluminado ao interrogar o mistério.

A morte acende o fogo em minhas plumas
me atira à solidão, comigo fica
neutra, além das estrelas e nas brumas
asa extendida, exclamo: "Ó céus profundos!"

Se o espaço que cobris jamais se explica,
que dizer do mistério de outros mundos?

Logo a seguir, outro soneto - Soneto Neo-Simbolista - ligeiramente modificado (substitui "Toda a terra agoniza" por "O Universo agoniza," ampliando assim a dor universal). Aqui se tangenciam as metafísicas da luz, do tempo, dos sonhos e da forma das origens. A mera inserção desses sonetos simbolistas entre versos de inspiração moderno-concretista

evidencia bem um dos seus postulados essenciais de preservar o melhor do passado com o que existe de melhor no presente. Que me conste não se trata de se acomodar a nenhuma escola mas de abrir caminho e avançar sozinho nas diretrizes de sua técnica.

O Universo agoniza! Enrubescido
o céu se amplia sob a luz da aurora
e pesa sobre o tempo dissolvido
o sono leve em que me sonho agora.
E no silêncio a forma das origens
rompe a flor que me prende a solidão
e tomba a luz das altitudes virgens
por entre raios mortos na amplidão.
No abismo azul em louca disparada
quebro a aldrava dos céus, desesperada
fita-me a Via Láctea se me fito
na ogiva de cristal de suas portas
por onde tombam altitudes mortas
e entram as asas de meu vôo aflito.

Apesar da seriação de certas imagens tradicionalmente simbolistas - enrubescido céu, forma das origens, altitudes virgens, Via Láctea, ogiva de cristal etc. - o poema evade habilmente o "pathos" sublime retendo apenas a interrogação aflitiva desse "pássaro" que continua sendo o sujeito lírico. (Na versão original de "Invenções," aparece "sonho" em vez de "vôo," claramente indicando a sua intenção de coerência com o soneto anterior e a auto-apreensão de seu vôo entre as esferas.)

Tudo isto é material para poetas,
material aberto a todos os estilos,
tudo isso é material para arte

Dante e Goethe viram muito
porque muito observaram

diz-nos ele a seguir. Estamos no começo de uma nova era. O poeta, sempre na vanguarda do tempo, cabe-lhe discernir e abrir caminho para os outros. Advoga a universalidade dos estilos e a amplitude de conceitos na arte.

Poeta, lede
revistas: é preciso atirar
o mundo antigo
pelas novas janelas
da Galáxia!

Poeta, lede
periódicos: la rivista ITALIA
ogni fotografia pubblicata
è accompagnata de (sic) breve
teste illustrativo
nelle cinque lingue sopra dette:
(francese, inglese, spagnolo (sic)
tedesco, arabo).

Poeta, lede
revista: The Centennial Review!
The contemporary artist
is a true creator
because
he adds something to the world,
which has been there before (sic).

(AQE, pp. 56-57)

Note-se antes de tudo a epífora - "Poeta, lede . . . ," colocada ao fim de espaços claros e seguida do enjambement iniciando estrofes em diversas línguas expõe uma técnica de descontinuidade de gosto cubista, que se observa desde o (OTA). As três estrofes políglotas revelam uma tomada de consciência a que "o homem de letras" se expõe todos os dias. Observe-se que "o mundo antigo" não é destruído mas apenas

"atirado" / pelas novas janelas / da Galáxia! Enquanto isso a arte tem de renovar-se pelo improvisado do cotidiano

Poeta, aprendei
 linguística nos calendarios:
 son mon die mit don fre sam
 sun mon tue wed thu fri sat
 dim lin mar mer jeu ven sam
 dom lun mar mie jue vie sab
 dom lun mar mer gio ven sab
 dom seg ter qua qui sex sab
 son mon tis ons ter fre lor

É antes de tudo uma espécie de paralelismo linguístico. Não se quer apenas despertar o subconsciente ao percutir os ouvidos com uma aglomeração de sons desusados, mas creio que sua intenção precípua é ampliar os estados congnotivos ao dismantelar as barreiras das percepções normais. Este movimento se desenvolve em característico crescendo

Eis um estilo novo:
 - Tem ligações com a grei.
 Eis um estilo antigo:
 - Tem ligações com o rei.
 Eis um estilo breve:
 - Tem ligações com a grei.
 Eis um estilo amplo:
 - Tem ligações com o rei.
 Eis um estilo magro:
 - Tem ligações com a grei.
 Eis um estilo gordo:
 - Tem ligações com o rei.
 Eis um estilo seco:
 - Tem ligações com o grei.
 Eis um estilo umido:
 - Tem ligações com o rei.
 Eis um estilo tenso:
 - Tem ligações com a grei.
 Eis um estilo lasso:
 - Tem ligações com o rei.

Eis um estilo baixo:
 - Tem ligações com a grei.
 Eis um estilo alto:
 - Tem ligações com o rei.
 Tem ligações com a lei
 tem ligações com a lei
 tem ligações com a lei.

Aqui está um dos versos modernos mais originais de nossa língua. O que se objetiva não é uma repetição "ad infinitum." Sabe-se que a intensificação das ondas sonoras pode ter consequências geralmente inesperadas no momento em que transpõe determinados limites. Nesta aglomeração de antiteses assindéticas em "cursus planus" as ondas sonoras que se vinham acumulando através da iteração das epíforas - grei - rei - grei -, foram liquidar-se no grande impulso transbordante dos últimos versos conotizados em - "lei." "Lei" aqui não é só uma rima mas vem objetivar a ligação dos dois conceitos "grei - rei," já conjugados no nível fônico.

f. A Sexta Estrela da Ursa Maior

Nesta estrela o poeta nos expõe sua orientação pacifista. Sabemos que na teologia cristã os pacíficos serão chamados filhos de Deus. Aqui o temos denunciando a guerra do Vietnam. Seu engajamento reflete o estado mental em que se dividia o mundo nessa época.

Tais estilos existem onde a paz existir
 porque não seria possível lembrar tais palavras
 por onde correm as águas do Mekong
 águas rubras, tocadas pelo sangue da 9ª Divisão,

a Divisão mais Divisão de todas as Divisões da Terra. Agora está alojada no bico de papagaio cambojano. Divisão acostumada a luta contra mísseis e aviões.

de toda espécie e toda espécie de lança-chamas;
quando ela entrou no Camboja helicópteros, canhões

Ó Príncipe Sinhanouk disse: "Esta Divisão é um Inferno." E logo seus generais admitiram: "Há infiltração da 9º no Camboja, estou muito preocupado. Ha infiltração da 9º. Se se olhar o mapa

perto de Mondolkiri, vê-se

Sen Mount

Nan Lean, e lá há muitos homens da 9ª Divisão. Subindo-se até Ratanakiri, chega-se a Laban Siek. Mais ao norte, está BoKhanh. Paremos aqui. Lá está cheio de homens da 9ª Divisão e não podemos provocá-los.

porque a 9ª Divisão

nos vigia

e ela sozinha poderá acabar
de um só golpe todo o Exército do Camboja."

(AQE, pp. 58-59)

Antes de tudo nestas linhas se procura instaurar nova linguagem dos tempos. Referindo-se aos versos da quinta estrofe o poeta simplesmente nos avisa que "tais estilos existem onde a paz existir / porque não seria possível lembrar tais palavras / por onde correm as águas do Mekong . . ." O poeta fala a seu tempo. Não interessam as circunstâncias, o estilo seguirá os tempos.

E no entanto e nesta estrela que se inaugura um dos momentos mais significativos do seu gênio poético, o de antecipar-se aos calendários e profetizar. A esse respeito apraz-me citar um trecho do excelente estudo de Ormino Pires Filho, já

referido acima. Se bem que não queira concordar "in totum" com sua exegese simbólica vejo nas suas informações um valioso depoimento.

César Leal, no seu transe poético, mergulha no futuro e recebe dos seus demônios a mensagem terrível: a guerra vietnamita alastrar-se-á para além das águas do Mekong e atingirá o neutro Camboja:

O Príncipe sihanouk disse: Esta Divisão é um inferno. E logo seus generais admitiram:

Há infiltração da NONA no Camboja.

Na ocasião em que o conflito, isto, e, o poema foi escrito, a guerra do Viet-Nam, como poderemos facilmente verificar examinando os jornais da época, ainda atingira o Camboja, nem havia nas disposições do Pentagono nada que nos indicasse a possibilidade de uma futura intervenção. E no entanto, César Leal consegue profetizar com uma antecedência de quase cinco anos um acontecimento que alterou o rumo da interferência Americana no Oriente.⁹

Para nós baste-nos veraqui como antes vimos o poeta superando em suas antecipações as barreiras gnoseológicas. O vate transpondo as limitações da mente e penetrando no futuro. Jorge de Lima já tinha expressado isso assim: "As leis da gravidade foram quebradas sobre as pedras das tumbas." Mas creio que é Rimbaud quem melhor interpreta esse atributo, como já vimos: "Le poeta se fait voyant par un long, immense et raisonné dereglement de tous les sens."

g. A Última Estrela

A progressão natural do poema pelas várias estações do universo leva-nos a um termo chocante dentro de seu hermetismo semântico. De um certo modo, poderíamos pensar que o poeta

estivesse fora do seu ser ou ao menos fora da natureza. Não quer dizer com isso uma simples rejeição da vida em seus limites naturais, mas ao nos delinear um quadro com suas implicações proféticas cifradas em símbolos temos a impressão que ele quer rearranjar o caos criado dentro do tempo numa antecipação de catástrofes futuras. A máscara dessa última estrela pode provir de profundas revoluções psíquicas. Ou pensaríamos no antigo "Haides" em que o monstro das sombras impregnando as imagens do poeta com as paisagens do túmulo. Onde está o pássaro altivo que galgava os céus? Aqui temos um animal ferido, deformado. Seria um novo estágio no ciclo das transformações humanas?

Diz-se que na catarse lírica o poeta se purifica na evasão de sentimentos que empresta ao protagonista. A mera representação dos caracteres do mau o liberta dos seus segredos demônios que passam então a viver nesses mesmos caracteres. Entretanto convém admitir que o poeta nem sempre será capaz de entender seus próprios fantasmas. Cremos que isso poderá explicar um pouco o enigma dessa última estrela.

Subitamente, o clarão: a Ursa Maior,
a fronte decepada
as órbitas vazias
o rosto - máscara lívida
ausente a boca
e sob o queixo o baralho:
o rei de ouro,
o ás de espadas,
o oito de copas
a dama de paus, vista pela metade,
o horóscopo decifrando

o futuro,
 a dama de ouro
 o ás de espadas,
 as mãos dentro das luvas
 os punhos decepados
 Toutes les monstruosités
 violent les gestes atroces d'
 Hortense. O terrible frisson des
 amours novices sur le sol sanglant et
 par l'hydrogene clarteux! Trouvez

H

o

r

t

e

n

s

e

Viva o Brasil com a Bomba H
 Viva o Brasil com a Bomba H
 Viva o Brasil com a Bomba H
 Viva o Brasil com a Bomba H
 Viva o Brasil com a Bomba H
 Viva o Brasil com a Bomba H
 Viva o Brasil com a Bomba H
 Viva o Brasil com a Bomba H
 Viva o Brasil com a Bomba H
 Viva o Brasil com a Bomba H

O Brasil com a Bomba H

Brasil com a Bomba H

Com a Bomba H

A Bomba H

Bomba H

H

H

H

Enfer

Hell

Inferno

(AQE, pp. 59-60)

O que temos aí? Um monstro? Um enigma? O produto de
 uma mente febril? Acredito que num plano conjectural o poeta

tenua querido representar o estado da consciência moderna vítima da super técnica científica, que, em sua visão, deformará não só a beleza física do homem mas igualmente as estruturas da civilização.

Como tal, a Ursa Maior nos parece como uma espécie de Gigante Adamastor, anunciando os males futuros. E sua figura esquelética, os gestos monstruosos escondem sua verdadeira composição de elementos heterogêneos cujo comportamento já tinha sido anunciado nos versos igualmente proféticos de Rimbaud. Aqui eles se estendem na forma concreta da Bomba H.

O cálice é o cogumelo nuclear que ele em ondas de patriotismo advoga para o Brasil. No pedestal está o inferno celebrado em três línguas, a última em português. A visão final talvez não seja tão lúgubre e o conteúdo nem de todo negativo. Tal dispositivo tem por finalidade esconder as verdadeiras intenções do poeta que lança aí as bases para interpretações inúmeras como convém ao símbolo. Realmente o anexo do inferno ao pé do cálice pode ser um desafio ao mito de "Haides" pela teologia cristã, que evoca o sangue redentor superando os poderes das trevas. O dilema nuclear vem sugerido pela própria formação do cálice. É um cálice feito da bomba H. Mas tal desenho não deveria ser antes um cogumelo? O composto de tanta sabedoria, de tanto empenho de vontade e intelecto esse cálice ou cogumelo, por qualquer motivo nos lembra a outra face da Ursa Maior e o enigma de sua visão.

2. "Romance do Pantaju": Retorno ao primeiro lirismo

Publicado primeiro no Recife, 1962, "Romance do Pantaju" apesar de escrito em 1954 foi omitido na primeira edição da coletânea poética, INM, 1957. Tudo indica que pertence aos primeiros ensaios líricos, tanto pela qualidade da forma como pelo conteúdo e realização artística, presa ao estilo "cordel" que nunca deixou de influenciar os poetas do nordeste. O tom narrativo, a redondilha maior, o tema trágico, grandioso e popular com um certo fatalismo são os elementos mais distintos no poema.

É mais um pedaço desse romance da terra que vinha escrevendo desde os "Poemas Rurais." Esse topos do "quando olim," "romance rude," como lhe chama, apareceu-lhe durante um sonho.

A pretexto da memória de um cão, um companheiro de infância, que é o sujeito lírico aqui transformado em visão mítica. Empréstimo-lhe estatura e façanhas de herói. Mergulhando dentro em si descobre esse caminho entre o mito o sonho

NASCI numa casa grande
dos Inhamuns, no Ceará,
terra onde engorda e cresce
o melhor gado que há
em todo o Brasil-Nordeste
se a seca não o devasta:
é o vale do Jaguaribe,
terra dos Feitosa e Monte,
terra dos Caracáras,
dos Leal, dos Cavalcanti.

Autobiografia

Muito jovem fui treinado
 nas artes do pastoreio
 - criei cedo um nobre estilo
 no desafiar de peito
 ao cinzento aço bicórneo
 que se aos homens degrada
 no perfil nobre de um touro
 o faz belo e respeitado.

Seguia sempre o meu dono
 junto ao pataleo do gado,
 olhos recuados na sombra
 de uma tranquila humildade,
 patas pisando ligeiras
 os ossos da relva parda.
 Circundava-me o pescoço
 de leão, quase de touro,
 uma coleira de couro
 com três argolas de prata.

Chamavam-me Pantaju
 - pelos de bronze polido -
 quando o solo ao sol rachava
 nas margens do Jaguaribe
 punha meu rabo de molho
 no limo sujo do rio;
 meus dentes da cor de orvalho
 mordendo jamais feriam,
 exceto o touro zebu,
 terror de outros Pantajus.

Termino aqui nesta quadra
 minha pobre biografia,
 tu, César, fôste o meu dono,
 conta o resto em poesia!

(JV, pp. 123-127)

Freud estabelece o poeta libertando-se do grupo na sociedade primitiva através da própria imaginação em que o herói é o próprio "eu" idealizado. É uma forma engenhosa de escapar às suas limitações individuais construindo para si a torre mítica. Aqui o poeta toma a palavra e dirige-se ao cão recordando os velhos tempos

Recordas de antiga festa Visita a Aldeia
de São João? Fomos à aldeia.
Tu, um pobre cão matuto,
raramente ias à feira;
na pensão nos hospedamos,
ficaste só no quintal,
não me negues que teus olhos
eram águas assustadas
com o fogo dos buscapés
e tanta cinza escarlata.

Depois de jantarmos peixe
por anzol roubado às águas
saíram à rua contigo
os meus sete anos de idade
que acompanhavam Manuel
(aquele que foi meu pai,
sertanejo de oito secas
que morreu tangendo o gado).

Da neces-
sidade de
ser bravo

Entramos num bar e tu limpo combate

aceitaste
quando um cão semileão, o
maior
cão da cidade
de rosar tempestuoso, coleira
bordada a prata,
veio a ti como um oceano
bramindo,
a cauda empinada,
focinho de terremoto, cheirar-te
a raiz do rabo.
Lembro teu salto relâmpago,
três vezes
menos que um raio,
tamboretas e cadeiras rolaram
sete na sala,
ambos de corpo caíram, ambos
nos pés se firmaram,
depois alcancaram a porta, lutaram
sobre a calçada,
Já na rua corre o mijo do semi-
leão vencido.

Esses versos encontram a pujança e vigor que teve em
alguns dos sonetos. Aqui o grande mérito é da força evocadora

transfigurando em mito essa memória da infância. Ao fazê-lo ele presta homenagem a todos os cães que foram nossos colegas quando meninos. Essa metamorfose universaliza o poema para todas as idades.

.....

Mas, numa tarde de agosto,
regressávamos da caça
ao passares na pedreira
que fica ao sul do quintal
cipó-mole-penhoento
lançou em ti seu veneno.
No outro dia, em Belmonte,
em Belmonte, eras memória:
muitos anos navegaram
mas se te lembro te choro
e indago dos ventos tristes
que comeram teus soluços,
nos campos leves da infância,
se ouviram em terras da Ásia
ou trazem dentro de si
o teu lúgubre ganir . . .
Todavia, os ventos calam.
Nada me informa o teu nome.

O desa-
pareci-
mento

Procura e Por que então essa busca
pesadelo de cinzas idas no vento?
 Por que fitar nas esquinas
 os altos fornos do tempo?
 Por que procurar-te, Amigo,
 jovem cão, de minha idade,
 se a voz dos cães não se escuta
 dentro das grandes cidades?

Perdoa o romance rude!
Não o fiz, vi-o num sonho
escrito, no teu focinho
doloroso, quase humano.

Tu que encheste de poesia
os campos longes da infância,
triste, em sonhos me apareces,
olhos sitiados de sombras:
e somos ambos perdidos
numa noturna montanha.

De um certo modo creio que se possa entender os mitos como sombras do passado povoando a mente dos vivos. Não é uma presença fictícia, como fantasmas noturnos, mas indeléveis presenças que vão crescendo conosco através dos anos. "Romance do Pantaju" é um romance da terra porém cheio de universalidades. Creio mesmo que é tão humano que deixa de ser regional. A imagem evocadora ressuscita a alma do cão a quem o poeta empresta sentimentos e a fala. O poeta vai cuidadosamente criando os artifícios necessários para transformar a imagem em herói. Começa então a exaltar as excelências da terra e seus produtos:

terra onde engorda e cresce
o melhor gado que há
em todo o Brasil-Nordeste
se a sêca não o devasta

A referência ao antagonista "sêca" objetiva ressaltar adversidades dos elementos. Esse reconhecimento é feito pelo herói que passa então a relatar, em nome do poeta, a boa linhagem. Os Feitosa, Monte, Caracarás, Leal e Cavalcanti. A cena é ainda o "vale do Jaguaribe," que reside na sua memória como um berço encantado. Suas águas devem ter tido para ele todos os elementos de uma figura mitológica, como devem ser todos os rios do sertão. Sua presença é a vida, a abundância, a beleza dos pastos. Sua evaporação, a fome, a miséria, a presença de fantasmas, a morte.

Exaltando o "nobre estilo" com que foi treinado o cão o poeta evoca a disciplina da vida rural, criadora de

caracteres, forjados na dureza das "artes do pastoreio," em contraste com a vida relativamente "mole" dos meninos das cidades. Esse topos do "menino bravio" vem depois salientado no confronto que o cão vai ter com outro cão da cidade.

O poeta faz um auto-reconhecimento das qualidades físicas e morais como a coragem, a fidelidade, a humildade, a posse dos bens materiais aqui simbolizados pela "coleira de couro / com três argolas de prata." Por outro lado o espantalho das secas, sempre marcadas com imagens de miséria.

quando o solo ao sol rachava
nas margens do Jaguaribe
punha meu rabo de molho
no limo sujo do rio

O sujeito lírico termina a sua parte e dá a palavra ao poeta que o estimula às recordações com a familiaridade de velhos companheiros.

Termino aqui nesta quadra
minha pobre biografia,
tu, César, fôste o meu dono,
conta o resto em poesia!

Em seguida o poeta recorda uma "Visita a Aldeia," em que certas qualidades sociais do cão são logo ressaltadas

Tu, um pobre cão matuto,
raramente ias à feira;
.....
ficaste só no quintal,
não me negues que teus olhos
eram águas assustadas
com o fogo dos buscapés
e tanta cinza escarlata

A qualidade dessas imagens em todo o poema mostra como se empenha em ser vivo sem ser sentimental. O abandono em que se sente o cão se materializa através de uma metáfora em "... que teus olhos / eram águas assustadas."

A presença da terra e dos costumes vem no "peixe / por anzol roubado às águas.."

A evocação faz ressuscitar depois a memória do pai. É a única vez que o poeta o traz nos seus versos. A exaltação é sóbria marcada por um distanciamento nobre, que não esconde a admiração e reconhecimento do valor do homem

Manuel
(aquele que foi meu pai,
sertanejo de oito secas
que morreu tangendo o gado).

No embate entre os dois cães temos novamente a valorização do homem do campo sobre o citadino, um topos recorrente e amplamente aceito. Faz parte do mito sintetizado na frase famosa de Euclidas da Cunha: o sertanejo é antes de tudo um forte. O núcleo do poema vem intitulado no tópico: Da necessidade de ser bravo. Aqui a ação do herói assume proporções mitológicas, para o que concorrem as desvantagens físicas salientadas pelas hipérboles "cão semileão," "como um oceano / bramindo," "focinho de terremoto," que fazem recriar os tipos de "alazon" e "eiron" da comédia grega.

A ação dinâmica vem em seguida traduzir através do vigor das imagens aquela translucência individual que transforma

os atos do herói em momentos imortais.

O poeta executa com rara habilidade rítmica o desenvolvimento da cena dramática

Lembro teu salto relampago, três vezes
 menos que um raio,
 tamboretes e cadeiras rolaram
 sete na sala,
 ambos de corpo caíram, ambos
 nos pés se firmaram,
 depois alcançaram a porta, lutaram
 sobre a calçada
 Já na rua corre o mijo do semi-
 leão vencido.

A execração do anti-herói é simbolizada pelo correr na rua da excreção líquida. Também o epíteto sincopado ao fim do verso (semi-leão) reforça a imagem zombeteira.

O retorno ao "locus amoenus" é sintetizado pelo "bom leite." Depois a figura materna personifica a paisagem nesse retorno a fazenda, em que o poeta vê junto também o pai, novamente diluído em um certo estranhamento (tratando-o de "ele" e dando a "causa mortis").

Quando a alva abriu as portas
 a lenta fuga do orvalho
 ao bom leite regressamos!
 Junto ao curral tu paraste.
 Nos olhos havia amor
 a contemplar nosso gado,
 depois foste ate Analia

(minha mãe a tua amiga,
 sertaneja, como ele,
 que morreu de febre hepática).

Uma certa herva peçonhenta envenou o cão. Depois de
seu desaparecimento o poeta ouve-lhe os gritos

e indago dos ventos
que comeram teus soluços
nos campos leves da infância

Note-se como foi criando o "back-ground" de uma
atmosfera triste através de certas metáforas: "indagar dos
ventos," "comer soluço s." Tudo isso vem selado pela
imobilidade e o silêncio que são o melhor decoro da dor

Todavia, os ventos calam.
Nada me informa o teu nome.

O poeta materializa as memórias em cinzas - cinzas idas
no vento - com que conotiza as frustrações da busca, a inutilidade
de ir atrás do tempo, impregnado de suas cogitações metafísicas

Por que então essa busca
de cinzas idas no vento?
Por que fitar nas esquinas
os altos fornos do tempo?
Por que procurar-te, Amigo,
jovem cão, de minha idade,
se a voz dos cães nao se escuta
dentro das grandes cidades?

O diálogo com a sombra do herói constitui o derradeiro
momento do poema. O tratamento que lhe dá é o íntimo: "pardoa,"
"teu," "tu que" . . . artifícios com que tenta espiritualizar
o cão para que possa receber as retribuições consagradas aos
heróis e juntos partilharem o mesmo destino. O poeta se

desculpa do "romance rude" concebido no momento irreal do sonho
o que vem justificar a natureza mítica que imprime a narração
sobretudo no final do poema

Perdoa o romance rude!
Nao o fiz, vi-o num sonho
escrito, no teu focinho
doloroso, quase humano.
os campos longes da infância,
triste, em sonhos me apareces,
olhos sitiados de sombras:
e somos ambos perdidos
numa noturna montanha.

Esse encontro e reconhecimento de partilharem o mesmo
destino são uma auto-revelação e evidenciam suas preocupações
com o além-túmulo. A evocação a "Haidés" vem figurada na
aparição triste, nos olhos de sombra e na "noturna montanha,"
que não é nenhum "locus quietis," como revela nas imagens
"perdidos" e "noturno." A figura do cão constitui assim um
artifício com que vai penetrar nos segredos das "Trevas" e
encontrar-se com "Thanatos." Assim o poema se torna uma obra
de arte e o meio legítimo de resolver essas complexidades
serenizando o coração turbado e restabelecendo a pacificação
dentro de si mesmo, apesar dele e o cão se encontrarem

.....perdidos
numa noturna montanha

3. Conclusão

"U.M." é a realização das várias técnicas e tendências empregadas nos poemas anteriores, a que acrescenta sempre novas. Acima de tudo aparece a ambiguidade temática que distingue seu estilo desde o início. Com sua plurisignação e juxtaposição dos elementos mais díspares ele obtém "um tempo novo." O poeta se transforma na voz do cosmo e está pronto para cantar porque "tudo é amaterial para poemas." Assim temos uma linguagem nova, desconvenionalizada, em que o herói da paz, Martin Luther King, aparece quase ao lado de Stalin, assim como a cascavel vem ao lado das águias. A paz há de vir através da nova mentalidade, de que o acordo Apolo-Soyuz é apenas um símbolo. "É preciso atirar / o mundo antigo / pelas novas janelas / da Galáxia" (AQE, p. 55).

A presença enigmática da Ursa desfigurada na sétima estrela é uma ameaça apocalíptica que encontra expressão final no cálice atômico com o inferno ao pé celebrado em três línguas. Tudo parece nos indicar um retrato da consciência moderna que o poeta com técnica surrealista quis alarmar diante das trágicas realidades. De fato aqui falta a visão pacífica que geralmente anda presente. E todavia a forma do cálice em vez de cogumelo poderia em si ser um símbolo do sangue redentor, de que as "gotas" concretizadas em "hortense" caindo no cálice fazem ainda mais lembrar. Sendo assim, então o poeta terá conseguido

com sua grande técnica da ambiguidade, anunciada como tema no começo do livro - "Partout dans le language humain / la disparité du signe et de la foncton / est donc la règle" ("U.M.," JV), um dos recursos mais legítimos e expressivos da poesia moderna.

Quanto a "Romance do Pantaju," aparecendo ao fim do livro com seu estilo primevo contrastando com os avanços técnicos de "Ursa Maior," de O Triunfo das Águas, e mesmo com a linguagem rica e metafórica de Invenções da Noite Menor a que cronologicamente e sentimentalmente pertence, é um artifício habilidoso. O "Romance," que possui elementos de uma saga, traz mais dados biográficos que qualquer dos poemas, apanhando detalhes inesquecíveis da infância, como sua primeira viagem a uma festa de aldeia. Também é o único em que se refere aos pais e às circunstâncias em que morreram. A presença evocadora dos fantasmas que se erguem em sua mente em meio as ruínas do passado prendem-no ao "locus amoenus" com laços inquebráveis. Por isso "Romance do Pantaju" se torna sob muitos aspectos um censário importante da vida física e artística do poeta. Entretanto com ele se encerra, talvez definitivamente, o ciclo do lirismo simples que nos deu em Invenções da Noite Menor.

ANOTAÇÕES

¹ Ormino Pires Filho, "Ursa Maior: Um Desafio Exegético," in Arquivos (Recife: Ed. da Prefeitura Municipal, 1976), p. 191.

² Filho, p. 191.

³ Tindall, p. 51.

⁴ C. K. & I. A. Richards, The Meaning of Meaning (New York: Harcourt, Brace & World Inc., 1962), p. 24.

⁵ Ogden & Richards, p. 27.

⁶ Ogden & Richards, p. 27.

⁷ Charles de Bally, Le Langage et la vie (Genève: George + Cie, 1951), p. 121.

⁸ Erich Auerbach, Mimesis: The Representation of Reality, in Western Literature (Princeton: Princeton University Press, 1974), p. 302.

⁹ Pires Filho, p. 201.

V.

A QUINTA ESTAÇÃO

Publicado no Recife, em 1972 é o seu ultimo livro e compõe-se de quatro partes. Primeiro, são as "Nove Elegias," a parte mais original com sua signo-linguagem. Segue-se "Tambor Cósmico," dedicado a Philip Lamantia, poeta de São Francisco, a quem chama de "mestre da nova poesia norte-americana." Depois "Metalinguagem," uma excursão no território metafísico da linguagem, mais uma tentativa de nova expressão poética. O livro inclui também no fim "Ursa Maior," cuja temática, como vimos, de vários modos caberia nesse título.

Os dizeres dos sub-títulos: "linguagem do ano 2000" e "poético-absoluto" são de Cassiano Ricardo, que recebeu o livro com o maior entusiasmo, principalmente porque nele César Leal criava os signos poéticos do seu neologismo - "linossigno" - invenção do poeta paulista como substituto ao verso. Dizia ele: "A Quinta Estação é um livro tão original quanto denso no pensamento lírico-cultural que o caracteriza vivamente. . . . Dai o motivo porque a sua aceitação plena do linossigno me causa justificado orgulho."¹ Com esse livro inaugura-se a fase mais nova a decisiva de César Leal. O título, já de per si, poderia revelar um signo, abertura de um novo ciclo, um novo

clima solar.

Em sentido mais estrito porém, significaria um novo rumo em seu estilo, uma nova orientação poética. Estamos numa época espacial, a beira de novo milênio. O que será a linguagem dos homens no ano 2000? É certo que muitos dedicaram todo o seu trabalho intelectual, senão toda a sua vida, em busca da aquela forma de expressão que retratasse melhor as belezas eternas, impressas no universo. Mas ele foi mais adiante. Todo o sentido de sua poesia, desde os primeiros ensaios líricos, consiste na pesquisa contínua de uma linguagem perdida que aproximasse mais os homens de sua origem. Guardião da palavra, coube aos poetas, qualquer que fosse o nome (profeta, vidente, advinho, interprete dos oráculos divinos) velar pelo seu destino para que pudessem exprimir melhor suas mensagens.

Em A Quinta Estação revelam-se os constitutivos técnicos de uma nova linguagem, uma nova estética. Na prática o que ele faz aqui é tirar os sinais gráficos da máquina de escrever, introduzindo-os no corpo do poema carregados de valor semântico como se fossem e realmente sendo continuação do verso. Assim, os pontos, as vírgulas, as barras e reticências formam uma linguagem poética. Tal inovação vem quebrar toda a concepção que tínhamos de verso. "Em a Quinta Estação, César Leal busca deliberadamente quebrar a estrutura tradicional do verso, utilizando os próprios sinais gráficos da máquina de escrever como elementos desorganizadores da camada melódica

e outros fatores inerentes a língua poética. Além dos valores específicos e relacionais dos sons, são mobilizados, na parte inicial do livro, travessões, barras, pontos, aspas, parenteses, reticências, sequências de barras e de pontos, algarismos, tudo com o objetivo de aniquilar a antiga imagem do verso, a regularidade de seu arabesco rítmico e as estruturas equipotenciais determinantes da rima e do metro" (Marcus Prado, AQE).

Assim entramos no "profético poético-absolute," na "linguagem do ano 2000" como anuncia Cassiano Ricardo.¹

1. "Nove Elegias": Linguagem do ano 2000

Ao primeiro relance, o distintivo das "Elegias" são os sinais gráficos e de pontuação arranjados tecnicamente como os ingredientes efetivos do corpo verbal. Realmente são os primeiros exemplos de "linossigno" (Cassiano Ricardo) que aqui encontram surpreendente e característica acomodação. Sinais de linha. Condutores "robóticos" de imagens não expressas mas subentendidas. Vem ampliar os recursos técnicos da linguagem poética.

Há um trecho de Antonio Ramos Rosa, comentando Paul Eluard, que me apraz citar: "Sendo responsável não pelas coisas já ocorridas mas por tudo o que deve acontecer, cabe-lhe, portanto, menos refletir as deformações de um mundo degradado

do que libertar forças latentes, revelar aos homens a parte desconhecida do seu ser, a sua própria carga de energia, a potencialidade infinita do desejo que neles habita."²

Tal percepção nos ajuda a discernir os secretos estímulos que formam o fulcro de suas inquietações íntimas. Assim conclui Cassiano Ricardo: "Em A Quinta Estação nada têm de gratuidade os aglomerados de parenteses juxta-postos; são sinais abertos para a imaginação, como se o leitor caminhasse entre ressalvas que fizessem presumir acontecimentos que o poeta não quis fazer emergir das sombras."³

Simbolicamente, as elegias evocam a presença do além-túmulo, uma inquietude quase obsecante, que faz reavivar fenômenos metafísicos e certas feridas do tempo. Para objeto de nossa análise selecionamos apenas cinco por satisfazerem melhor ao nosso tema.

a. A Segunda Elegia

Mitificação de Nasser, um líder dos países neutros. A emoção estética serve-se do mito como forma de evasão à realidade. A evocação ao "Limbo" inicia a transfiguração. Um cortejo funebre conduzido por "cavalos de pelo nevado" aproxima-se de "Haides" e penetra nos mistérios das sombras. Celebrando o herói do terceiro mundo expõe suas intenções pacíficas ao lado do sentimento de dor pelas misérias humanas.

Esta elegia escolhe um arquétipo cuja simbolização não é difícil de seguir pelo leitor comum. O conteúdo emocional é transmitido através dos espaços vazios criados pelos sinais gráficos, que às vezes tomam a semelhança de hieróglifos, carregados de mensagens. Os conceitos são densos e graves.

/ As janelas do limbo
 abriram-se / /
 (de par em par
 desenhadas ()....()
 / pelas linhas / /
 de suas mãos brotaram
 (como escamas d'água)
 () sob os
 cílios do Sol
 / / Era mais
 que um Faraó / /
 "não morreu"
 / / como dizem
 Transfigurada (E)
 a mão que aponta-
 va o Nilo—————
 /...../pálido o
 queixo muculmano
 (.....)o olhar
 vazio''''''
 a carne descera aos
 abrigos de pedra
 (e aí ficará:
 a reta sombra reina
 no Purgatório.
 /...../eis
 os cavalos de pelo
 nevado /...../
 Por que temer-lhes
 os cascos /...../
 ao conduzirem o
 cortejo (sob a luz do Cisne)
 ao (Vale-Vago-e-Vazio)
 campo de luta /...../
 do Urso, da Águia e do Dragão —
 Todos choram ("Ele não morreu")
 /...../
 /...../ Ouço Tambores
 e hinos aos deuses e ao límo
 ————— que igualam :::::::::::
 cetros e brasões /...../
 ao serrote humilde e a faca rude.

O primeiro movimento é a abertura do limbo. "As janelas do limbo . . . " Abertura mitológica. Por isso não há diferença entre se é porta ou janela. (Na teologia cristã, o Redentor teria aberto as portas . . . "aos ínferos" ou limbo, para levar consigo patriarcas e justos; os que possuíam batismo de desejo.) A barra antes do primeiro verso e depois do segundo, com os nove pontos da reticência alude ao fenômeno "thanatos," ocorrido como um parêntese abrindo o ciclo morte e renascimento. A grande reticência também limitada entre barras prediz o caminho desconhecido.

A seguir, novo parêntese, com espaço vazio, que novamente evoca a natureza do "vale-vago-e-vazio"; precede o conotativo "de par em par," que revela a receptividade do herói e seu "bem-vindo" no reino das sombras. Novamente as reticências entre as duas barras ecoam não somente a magnitude do mistério, mas também admoestam-nos ao silêncio e reverência à passagem do herói.

e folhas
desenhadas ()....()
/pelas linhas/...../
de suas mãos
brotaram
(como escamas d'água)

Os secretos desígnios, que o fizeram condutor de homens,
agora se fazem visíveis, "como as linhas de suas mãos."

sob os cílios do sol

Aqui representam o pálido da justiça divina.

A imortalidade que se proclama com "não morreu" vem anunciada pela figura de "Faraó," que se reputava de progênie divina.

como dizem
Transfigurada (É)
a mão que aponta-
va o Nilo _____

Veja-se como a imagem de "apontar" e a extensão do Nilo é simbolizada pelo grande travessão.

O verbo ser no indicativo presente (É), que manifesta presença autêntica, aqui é posto entre parêntese como convém ao mito.

pálido o
queixo muculmano

A transfiguração da persona, um artifício comum para perpetuar-lhe a imagem.

a reta sombra reina
no Purgatório

A retidão moral e política de Nasser recebe do poeta a retribuição condigna e um "trono" no Purgatório.

Cavalos de pelo
nevado

Bela imagem. Vem produzir a sublimação do mito. Compare-

se a Charon, carregando a alma dos mortos no seu barco.

(sob a luz do Cisne)

Atribui ao herói a incorrupção da carne.

ao(Vale-Vago-e-Vazio)

Esta imagem que se predica ao limbo estende na
seriação - Va-Va-Va - a ênfase que faz ao vazio que aqui não
é propriamente o vale de sombras, mas, como se verá no próximo
verso, a consciência moderna, apreendida assim como um palco ou

campo de luta /...../

alarmada com as filosofias em choque - entre leste e oeste.

do Urso, da Águia e do Dragão —

As três potências políticas: Rússia, América e China.

Todos choram ("Ele não morreu")

O choro e o canto preconizam a imortalidade na memória
dos homens. Veja-se mais uma vez a longa reticência /...../
o espaço vazio e outra reticência entre barras conclamando uma
reverência "pontuada" ao morto.

Ouçó tambores
e hinos aos deuses e ao limo

no
 campo das
 palavras?.....?
 / Para onde seguem eles com
 seus fortes instrumentos—:
 (a pena) (o livro) o verso
 (o linossigno)
 a máquina da alma sempre alerta?

(AQE, pp. 12-13)

Note-se que o endossamento de "linossigno" reverte sua atitude tomada em (C.D.J.), (para completo regozijo de Cassiano), e que aí tem papel decisivo na formação do arquétipo que empresta aos homens de letras. Levado ao terreno de formas estéticas primitivas em que valores humanos são geralmente ignorados pela consciência moderna procura exprimir-se através de um encantamento psíquico cuja expressão comum é o mito.

T. S. Eliot parece ter querido indicar no mito a luta e fracasso do homem em adquirir auto-conhecimento. "In art," diz ele, "there should be interpenetration and metamorphosis. Even the Golden Bough can be read in two ways: as a collection of entertaining myths, or as a revelation."⁴

d. Sétima Elegia

/...../ Sopram brisas sobre (flores)
 — mal saíram os
 que
 vieram ao funeral —
 as crianças /...../
 /...../ brincam deslembadas da morte
 e a noite sonham
 () com pássaros

(()) escudos
 ((())) livros
 (((()))) seus cavalos
 "'....."' e animais domésticos
 Em pesadelos recordam as piscinas
 a névoa
 do futuro
 não concretizado
 capturam a vida entrevista nos sonhos
 nada entra
 / em suas almas senão
 (pela
 estreita porta
 / da abstração
 Eis o maior tormento em poesia
 /...../ eis o maior tormento:
 — recusar idéias e teoremas
 recusar o sono enquanto cai a chuva
 recusar o abstrato
 bebendo as
 águas
 da Vida
 as águas nuas da vida. Eis a vida:
 corpo-selva-sangue-praia-aves-
 peixes em cardumes
 e sobretudo
 o trabalho dos amantes
 construtores (".....")
 incessantes /...../
 do sangue
 /que alimenta
 as entranhas
 da
 Terra /...../

(AQE, pp. 13-14)

O poeta brinca com os conceitos mais densos a maneira
 de uma criança com as conchas na praia. O sentido é mais
 profundo e todavia ele sabe que o tem a mão. Enfim toda a
 dinâmica do universo pode-se exprimir com alguns conceitos
 básicos.

(com patas de aço-puro)

esmagam pedra e areia

enquanto a (...) Terra inteira geme com suas
/...../ águas /...../

(AQE, p. 15)

A Oitova Elegia é um canto de dor numa antecipação apocalíptica do fim do mundo. Sua é a missão de prever e chorar. A cadeia dos objetos, apresentados com suas barras, reticências e espaços claros, movimenta a ação. Tudo isso não passa de uma diluição de seus demônios secretos transfigurados em imagens e fenômenos da própria experiência. Como alguém que vai presenciar a catástrofe sente-se na obrigação de ser apocalíptico e gritar.

f. Nona Elegia: 0 Processo

Caricatura surrealista de um processo cínico. A mesma técnica de descontinuidade, enumeração caótica (Spitzer), de outros poemas. Expõe a desmoralização do processo criminal (e nele a consciência moderna), com testemunhas inumeráveis, propositadamente desconexas para mais o comprometerem. Até os mortos são ridículamente convocados. A encenação é patética. O humor trágico de um realismo social deflagrante. O veneno é afinal servido na taça que traz na borda o perdão para o réu. O advogado da defesa é um mercenário. "Não importa! Na máquina do mundo há sempre alguém que paga o crime que outro cometeu!!!" Este poema é um modelo raro de lirismo patético, encontrável

entre nós em Drummond (O padre, a moça), João Cabral (Morte e Vida Severina) e Ariano Suassuna (Alto da Compadecida). O topos é o "homo homini lupus," em que se denuncia a poderosa máquina do "establishment."

O Juiz convocou as testemunhas da acusação
e o processo /...../
() foi instaurado no Palácio da
Justiça
/...../ desde então as câmaras de
TV /...../ funcionam
sem cessar
sob as luzes altíssimas de Oriente

(O Réu

informa (se)
do crime
pelos jornais (...os ráfiófotos do mundo
anunciam o processo '''''' mas ele não
recorda o crime cometido
() e é chamado
de cínico e de louco
pelos leitores do .

. TIME

(AQE, pp. 15-19)

Essa representação do Time em descida catastrófica concretista salienta o vigor do protesto contra as empresas de demolição pública (agências forjadoras de notícias), cadeias de informações associadas que vendem opiniões à maneira de laboratórios internacionais.

Grita e chora
& às vezes diz que pouco sabe dos deuses
(I do not know much)
(about gods) pois eles permitem

o curso da ação
 / '.....'/ das entranhas do limo
 surgem testemunhas e falam /'.....'/
 enquanto expulsam o barro que trazem no ventre
 ladram mil cães açulados pelos inventores
 (() () () ()()
 de armadilhas, pelos pescadores de enigmas
 pelos que sondam a mente dos fumadores de ervas
 /...../ de todos /...../ os que /..../ usam
 cocaína-haxixe-heroina-LSD
 & se tornaram (por tais vícios)
 suspeitos do crime /

/Eis os testemunhos, os

indícios
 a caixa de Havana vazia (uma foto de Rasputin)
 um dedo de lagartixa /...../ um livro de
 memórias de Trotsky (um pedaço de cerâmica
 de Chagall
 um disco RCA rompido
 uma cigarra morta
 dez formigas pretas
 (em uma caixa de fósforo)
 três cartas de baralho

uma capa de Drácula
 suja de terra

um ventilador '.....' uma azeitona

()
 ()

Eis aí forte material
 para as provas (cada um desses elementos)
 é um indício a chave secreta
 que abrirá as estrelas aos deuses
 enquanto o sal escorre

da guelra do peixe
 e a luz nos charcos se divide
 & (multiplicada) amplia a cortina dos signos
 & devora correntes e lagos e elos e rios
 onde serpentes se enroscam sonolentas
 na hora do Sol-Posto /

/ Na cela o acusado

recorda a flor (a forma elementar) o fruto
 aceso (a gema do amor cintilando ao sol
 do verão
 o fumo-d'Estrela D'Alva-a-cobrir-os-polos
 da sombra (as paisagens antigas)

/ verdes tapetas orvalhados)
 (as rosas) as dalias (os relâmpagos de abril
 a imagem do próprio corpo refletida nas pedras
 na superfície branda do lago & lembra a curva
 fina
 da onda (o sol que retorna dos

 refletores
 a visão da Terra vista da aeronave, a contemplação
 do vasto panorama
 /...../ no Vale se aprofundam raizes
 tenras /...../ no fundo das /...../
 águas os peixes treinam (.....)
 o corte das escamas /...../
 por toda a parte
 há um sonolento azul no mar
 (Aqui flutua
 o impreciso /...../
 o apenas entrevisto /...../
 na margem
 sonora
 /...../
 a linguagem explode os antigos lírios /////
 as sandálias de fogo
 (a hierarquia das pedras /...../
 governa as chamas
 /...../ _____
 e pede ao réu a cada unstante /...../
 a palavra
 imprevista
 /
 ' ' toda a parte surgem
 testemunhas / até os mortos
 ' ' /...../
 são convocados
 Ninguém esta / livre do perigo:
 a
 mão
 que agita os cordões se esconde em névoa espessa
 traz no rosto a virtude — como Gerião — a
 máscara da virtude conveniente.
 Adoça a borda ///
 da taça em que o veneno é servido
 traz nos lábios o perdão para o réu
 FFFFFFFFFFFFFF
 Fffffffffffornece-lhe o adddddddvogado
 da defesa,
 o sacerdote que o absolverá

ao verdugo (a arma que há de executá-lo)
/...../
nada importa /...../
na máquina do mundo
há sempre um processo (há sempre um condenado
há sempre alguém que paga o crime que outro
cometeu
..
...
... de súbito surge do limo
o Dragão & envolve em seus vapores os fumdaores
de anis & todos os indivíduos /...../
frágeis
cairão na rede
como caem na frágil teia de aranha os fortes
/...../ !!!!!!!
besouros.

Não procuraríamos um sentido unívoco a esse aglomerado de arquétipos, sabendo que a mente poética de um César Leal costuma exprimir-se em vários níveis inconscientes da experiência. Uma coisa é óbvia no entanto, a condenação do sistema implantado pelos fortes e contra que os injustiçados nada podem fazer. A reivindicação da dignidade do homem é onipresente e eis porque ele sai a campo para delatar a desordem, antítese daquela utopia que já o angustia na Segunda Elegia.

Grita e chora
& às vezes diz que pouco sabe dos deuses
(I do not Know much)
(about gods) pois eles permitem
o curso da ação

A anti-teodicéia é um protesto contra a indiferença divina. Conviria lembrar T. S. Eliot: "Either everything in man can be traced as a development from below, or something must come

from above. There is no avoiding that dilemma: you must be either a naturalist or a supernaturalist."

Este poema é mais um exemplo de auto-revelação no sentido de expor o conflito dentro de si mesmo quer tratando-se de um plano metafísico quer no simples manejar de tema da "dor" num nível pessoal e humano. A precariedade de sua saúde e estado físico o teria levado a uma percepção suprasensível dos sofrimentos humanos. Não importa que seja uma dor física, moral, ou teológica, essa que angustia os iluminados ou o agnóstico.

Buscar na emoção poética a solução para seus tormentos psíquicos, por outro lado, seria uma experiência fadada a maiores desgostos. Entretanto, é sempre certo que o dar evasão a seus males íntimos libertando esses fantasmas da consciência é uma maneira efetiva de auto-conhecimento e não se pode desprezar ao se procurar descobrir as origens íntimas de onde procedem. As elegias estão carregadas do tema dor, morte, além-túmulo, destino humano.

É preciso esmagar a serpente que consome os homens e se o poeta não tiver força moral de vencer os próprios conflitos e denunciar a desordem, que espécie de vidente será ele e como poderá silenciar os fantasmas da consciência? A estigmatização dos seus signos ajudam o desempenho da ação. A respeito, fala Cassiano Ricardo:

As linhas reticenciadas (não de reticência nem reticentes) me pontuaram a sensibilidade nesta época de acupuntura, não pra me tornar insensível à dor, mas pra que eu me sentisse perfurado estelarmente, num crivo semântico, de estranho efeito lírico-semântico. Antes, a pontuação ou pontilhade exige audaciosamente, a meu ver, a co-autoria do leitor. Digo mais: as linhas de palavras são em parte ou no todo, substituídas por linhas de signos e sinais que as tornam realmente linossignos, ao invés de versos.⁵

/'.....'/ das entranhas do limo
 surgem testemunhas e falam /'...../
 enquanto expulsam o barro que trazem no ventre
 ladram mil cães açulados pelos inventores
 () () () () ()
 de armadilhas, pelos pescadores de enigmas

Vê-se como a estigmatização do escárneo vem realizada na poderosa imagem do excremento. Depois o apodo que dá aos falsos testemunhos com o epíteto de cães e com aspas entre aspas, que são as armadilhas desses pescadores de enigmas. Entre "suspeitos do crime" e "os testemunhos" há a decaída simbólica das /// barras, concretamente.

A fantasmagoria dos objetos acumulados, as exhibições de outros instrumentos do crime indicam o acervo de material desonesto que novamente abrem retóricos parênteses

()
 () Eis aí forte material
 para as provas

E no entanto em meio a tudo isso o poeta é capaz de emprestar ao acusado a consolação da contemplação metafísica da vida

e pede ao réu a cada instante /...../
a palavra

imprevisa

/

De " toda a parte surgem
testemunhas / até os mortos

/...../

" são convocados
Ninguém está / livre do perigo:

a

mão

que agita os cordões e se esconde em névoa espessa
traz no rosto a virtude — como Gerião — a
mascara da virtude conveniente.

A urgência do sentimento moral fá-lo denunciar o
processo sem escrupúlos em que "até os mortos são convocados."
A visão um tanto pessimista talvez exprime bem o realismo social
em que se encontra engajado, lembrado acaso de Eliot: "There is
no avoiding that dilemma: you must be either a naturalist or
supernaturalist." Eliot acrescentava: "If you remove from
the word 'human' all that the belief in the supernatural has
given to man, you can view him finally as no more than an
extremely clever, adaptable, and mischievous little animal."⁶
Esta natureza do homem evidentemente aterrozava o poeta

Ninguém está / livre do perigo

que parece esconder nessas imagens sentimentos pessoais e que
no entanto se identificam no indivíduo comum produzindo
inevitavelmente efeito na sociedade humana.

Gerião, a monstro de três cabeças que representa a
usura no Inferno de Dante. Pound também alude ao mesmo monstro:

"Hic Geryon est. Hic Hyperusura."

Adoça a borda ///
da taça em que o veneno é servido
traz nos lábios o perdão para o réu
.....
nada importa /...../
na máquina do mundo
há sempre um processo (há sempre um condenado
há sempre alguém que paga o crime que outro
cometeu
..
... de súbito surge do limo
o Dragão & envolve em seus vapores os fumadores
de anis & todos os indivíduos /...../
frágeis
cairão na rede
como caem na frágil teia de aranha os fortes
/...../ !!!!!!
besouros

Esses versos finais naturalmente evidenciam aquele determinismo crônico que de vez em quando permeia a mente do poeta e que nada retrata dos seus melhores momentos de luz. E a despeito disso vemos na visão apocalíptica a mente engajada na denuncia dos males de uma sociedade em bases precárias onde a sorte do homem depende de elementos catalíticos destruidores de sua natureza nobre. O realismo tem por fim alertar as consciências responsáveis ou todas as consciências, contra a grande ameaça. O tema repetindo a sugestão na fábula do lobo e da ovelha deixa no entanto no final a esperança expressa na antítese de que também eles, os poderosos, cairão (repare-se a paronomásia, cairão . . . caem . . .) como caem os fortes besouros.

2. "Tambor Cósmico": universo lírico de César Leal

Segunda parte de A Quinta Estação e é dedicada a Philip Lamantia, "mestre da nova poesia norte-americana," a quem teria conhecido na sua viagem aos Estados Unidos.

"Tambor Cósmico" quer insinuar uma nova orquestração na Língua e o consegue. Diferindo de tudo quanto foi escrito até aqui, manteve-se paradigma de suas últimas composições. Os objetos não são alinhados em nenhum contínuo semântico mas em cadeias video-sonoras cujo efeito é despertar na mente o eco de estranhas e perdidas ressonâncias. De fato os conceitos são entidades que se entrechocam no mundo de nossa consciência e que o poeta aqui arrebanha amontoadamente, sem deixar de perceber a voz singular e isolada que emitem no universo, como a de um tambor, na verdade um "tambor cósmico."

Ao todo são nove poemas, todos compostos de oito estrofes decassilábicas com o último verso variando entre pentassílabo e heróico quebrado. Desde os sonetos é a primeira tentativa de uniformidade.

Tambor Cósmico⁷

A pedra a sombra a nuvem a estrela a sorte
a rosa a forma a dor o desconsolo
o triste o só o frio o medo a morte
o linho do Sol

a vaga a ilha o lago a selva o oceano
a esfera a esfinge o Faraó o rio
a peste o dia a guerra o mês o ano
as plumas do Cisne

a dália a nostalgia o triste amor
 o céu a incerteza o azul o ar
 o mundo o eterno a fantasia a dor
 o olhar de Alfa-Centauro

a rose a lírio a faca a espada cósmica
 o ódio o branco o preto o branco o ódio
 o telescópio a sonda as supernovas
 os cílios de Oriente

silêncio ruído silêncio a folha de água
 a névoa espessa a sombra azul dos mísseis
 o gás o gás o gás o gás o gás
 e novamente o Cisne

a bomba a-bala e novamente a bomba
 o bombo o bombardeio a bola a brasa
 o susto do vazio pensamento
 as velas da Nau

o filho o pai o espírito não santo
 a dor crescente o pranto como um canto
 da terra ao céu subindo e ao mar baixando
 as cordas da Lira

a semente a promessa o azul das águas
 a voz do amor sempre tão pura e só
 mansa (sem resistência) como a brisa na asa
 a rosa do Sol.

(AQE, pp. 23-24)

Aqui se celebram de algum modo todos os elementos do cosmos em sua expressão de formas cristalizadas e agora tecidas em beleza poética, num só conjunto. O acostamento assindético e completa ausência de pontuação reinvidica por acaso a integração bio-química de todos os elementos na composição do universo. Tudo se pertence e todos estão em tudo. O alinhamento não lógico dos sintagmas representa uma tentativa não tanto de transformar essas realidades em mito poético, mas de

conduzir a consciência a uma espécie de "regressus ad originem." Freud no seu ensaio Creative Writers and Daydreaming compara a imaginação do poeta a uma criança que "rearranges the things of his world in a new way that pleases him."⁸ cremos que a associação livre de imagens aparentemente desconexas teriam nas mãos do poeta essa conotação. O homem que ele simboliza em estado infantil sempre está curioso de saber como todas as coisas brotaram das mãos do criador, por isso quer sempre arranjá-las a seu modo. "Tambor Cósmico" alude a essa orquestração primeva, um toque de clarim na primeira manhã.

As imagens de claridade tomam a paisagem. Atente-se sobretudo aos versos heróico-quebrados no final das quadras, quase todos "luminosos" e transparentes. Dominam as constelações. Na do Cisne temos a aglomeração - o gás o gás o gás o gás o gás - que sucedendo à antítese - silêncio ruído silêncio - pode estabelecer um ambiente de angustiosa expectativa com "a névoa espessa a sombra azul dos mísseis."

a. A Morte e seu Gládio

É uma das várias composições em que o fantasma "morte" o atordoa. Poderia talvez figurar entre as elegias pelo timbre e pelo método. O timbre é de "Thanatos," sempre em vigília. O "Cavaleiro Morte," como lhe chamavam Anne Sexton e Sylvia Plath,⁹ aqui não tem caráter nem perfil; é apenas um braço do destino ou o "seu gládio" demolidor. De fato o conceito de "morte" vem

apenas diluído na evocação dos objetos que o acompanham como,
 "o gelo o frio a dor o desconforto" a que se sucedem "os ácidos
 da mágoa."

A música o violino o timbre a nota
 a brisa a planta a folha a flor da água
 o gelo o frio a dor o desconforto
 os ácidos da mágoa

o exílio o sentimento a luz das algas
 a areia o caule o crime o cadafalso
 a palidez o sangue o medo o sono
 a rigidez do aço

o recinto a parede a altura o muro
 o sol o lodo o sol a cerca o gado
 o trabalho o vaqueiro o rio o patio
 as lâminas do arado

(AQE, p. 25)

Nessas três estrofes, os hemistíquios carregam melhor a imagem de "gládio" que quer acentuar no título. Não assim porém nas estrofes seguintes, em que se encontram "a pluma o vôo a asa," e até "o riso dos meninos." Talvez porque "a morte" é uma ameaça constante em todas as situações humanas, detrás de que se esconde como em "moitas," com seu gládio. O "Tempo," que era o "Edax rerum" para Ovídio, representa o conflito final que se consome

o passado o futuro o tempo o fim
 o fogo transitório o ferro a brasa
 o promontório a chaga a tirania
 a pluma o vôo a asa

o vento a água as lâmpadas as flores
 as estações a chuva o peregrino
 o trópico o calor o polo as cinzas
 o riso dos meninos

o mundo a voz a sala o corredor
 a capela o dialeto o novo o antigo
 a tribo o ocaso a ação o porto a viagem
 a planta a folha o abrigo

a língua o fogo a ordem das palavras
 a flama a luz a lenda o mito o nome
 o Sol a Lua as letras o vazio
 o Tempo e o que consome

a flor a timidez o romancelheiro
 o fantasma o tambor a chuva a sorte
 o gelo o Sol o gelo o gládio a tarde
 os turbilhões da morte.

(AQE, p. 25)

Aí a projeção final vem trair a apreensão psíquica que o apavora e contra a qual se choca numa grande fusão. Outros objetos são apenas "entidades" transeuntes no caminho desse grande devenir. Note-se como as antíteses "o gelo o Sol o gelo" vêm intensificar a peroração de todos os sintagmas, que se amontoam em "turbilhões."

b. O Sigilo

Retoma a mesma técnica dos poemas anteriores no alinhamento assindético dos sintagmas, exceto na terceira estrofe, evitando qualquer enredo e provocando a imaginação do leitor. Tal disposição é anunciada claramente no final de "Sigilo II." Abre o poema uma estrofe comum marcada pelo

aparecimento de verbos e conectivos mas sobretudo pelo dinamismo no ritmo dos decassílabos heróicos, sáficos e misturados. Alude-se ao poder mágico do "verbo" na criação do mundo e da vida.

Súbitamente a luz do verbo explode
marcando a voz aque a fantasia expressa
a vida irrompe do mistério cósmico
e tudo recomeça

a água o linho a água a luz da Lua
a gaze a luz do Sol a chuva a chama
os roseirais curvados pelo vento
o gume o herói a fama

(AQE, p. 29)

De repente são convocados ao mesmo encontro representantes das mais diversas origens. O Baralho de Tarot aparece ao lado da Sibila.

os astros os sinais do firmamento
o horóscopo o luzeiro constelado
o Baralho de Tarot a Sibila
o Cristo o Anjo o Diabo

Uma cadeia de antíteses compõe a seriação de arquétipos nos dois próximos versos em que aparece o conectivo "e." Os dois últimos entretêm suas inquietações neuróticas costumeiras.

a folha verde e logo a folha seca
a água pura e logo a impura água
o mar a morte a palidez o medo
a corda a dor a mágoa

Na paisagem lírica a memória se refresca, por um instante, no topos de "...et haec olim meminisse juvabit."

a fala dos meninhos os brinquedos
 a queda a bicicleta a alegria
 o colégio as leituras o dever
 a comunhão a missa

Mas os demônios interiores retomam a consciência numa
 brusca transformação dos elementos que incluem "a seta e o
 furacão"

o vento a tempestade o sal o fogo
 a chuva o escuro o fel a solidão
 o ferro o bronze o sopro da corneta
 a seta o furacão

o pensamento a linguagem a escritura
 o sigilo a semente a flor o fruto
 o nível-globo o campo a grama a neve
 o passado o futuro

No final hermético repassam as águas, a perpétua
 transformação, "o que nasce e renasce," comemorando o ciclo da
 vida.

o deslizar das águas a tormenta
 o rio o barco o céu a correnteza
 o que nasce e renasce o que se escoia
 o muro e a fortaleza

c. O Sigilo II

É como uma peroração do primeiro. O edifício mítico
 se constrói de todos os elementos. No fim o poeta é o agente
 catalisador na busca de realidades que restituam a serenidade
 interna. Cada novo poema é uma nova tentativa de transcorrer o
 caos e as mudanças e encontrar o sentido definitivo da vida.

A seiva o sal o sólido edifício
 a pedra o muro a terra e seu carvão
 a cesta a sala a máquina da alma
 o fuso do tufão

o vento a vela a fama o ferro a fala
 o canto o sofrimento o lar a escola
 o livro o mar a brisa do verão
 a faca que se amola

(AQE, p. 29)

Existe de vez em quando a tentativa de mergulhar nas origens do símbolo para buscar-lhe o sentido primitivo por acaso escondido nas suas raízes. É o que vemos nas seguintes epanadiploses e na paronomásia: "pele" e "pelo."

a água a pedra e novamente a água
 o gelo o fogo e novamente o gelo
 a rosa o sonho e novamente a rosa
 a pluma a pele o pelo

Blocos de imagens míticas amontoam-se, às vezes, prezas às mesmas realidades internas. Aqui vemos o mito religioso como um escape às emoções comuns

a igreja o bispo a catedral o papa
 o dogma o santo o livro o círio a cruz
 o linho e sua palha a cor do linho
 o Dia o Sol a Luz

Lillian Feder na seguinte frase de Auden procura ver a solução cristã para os problemas do homem na sociedade, da mesma maneira como César Leal os expõe com os seus símbolos isolados:

He [o poeta contemporâneo] knows, too, that in poetry all dogmas become myths: that the aesthetic value of the poem is the same whether the poet and/or the reader actively believe what it says or not. He is apt then to look around for some myth - any myth, he thinks, will do - to serve the same purpose for himself. What he overlooks is that the only kind of myth which will do for him must have one thing in common with believed dogma, namely, that the relation of the former to the poet, as of the latter to the soul, must be a personal one.¹⁰

Este tipo de poesia tem o mérito além de tudo de nos deixar diretamente o poeta sozinho com seus fantasmas, desprendido da adjetivação e dos epítetos que às vezes corroem a estrutura mítica e estabelecem quase sempre relações comuns. O símbolo sozinho força-nos a meditação, como a "pedra" de Drummond.

a forma o fado o medo a contingência
o ser o nada e novamente o ser
o pecador o amor a solidão
o ver e o não ver

a treva o tema o temerário ferro
o aço a espada e novamente o aço
o sangue a linfa a palidez a morte
a corda e o seu laço

Só diante de si mesmo e do mundo com a ameaça dos seus conflitos que va repercutindo internamente, essa divagação representa apenas pequenas explosões da mente ao contato com forças irreconhecíveis que se exprimem nesses conceitos melódico - visuais de orientação metafísica. As rimas em parênteses (fêz e talvez) motivam-se em deixar o tema oculto dentro do enjambement (não se informa/hoje).

a rosa a flor a dália o lírio a rosa
 as riscas da tulipa (quem as fez?)
 o que o poema esconde não se informa
 hoje (amanhã talvez).

d. Teorema II

É o último poema de Tambor Cósmico, o nono. Não me parece este número mera coincidência mas se origina numa consciência baseada na mitologia dos números conforme vemos na Comédia e conforme foi estudado pelo próprio César em seu ensaio sobre Dante. Aqui temos nove poemas em decassílabos nos três primeiros versos e um hexassílabo no último das quadras. Ora nove e seis são múltiplos de três, que é símbolo da perfeição porque da Trindade. Até o número 10 é simbólico por ser reunião de 9 e 1. O 1 representando a unidade divina (OCJ, pp. 24-30).

O campo o exuberante o anis a sarça
 a pedra a imagem a flor o canto a cítara
 o golpe a fuga o sangue o trigo a dor
 as cortinas do Amor

(AQE, pp. 31-32)

Nessa paisagem agrícola, a motivação é a esterilidade do amor humano. Ele transmite também outros sentimentos da sua vivência pessoal. O ritmo estabelecido na seriação intensifica-se na paronomásia (o lenho, a lenha; a sala, a cela, o selo)

o voo o bosque os passáros a chama
 o lenho a lenha a cinza o mel o medo
 o abismo o azul as patas o leão
 a sala a cela o selo

No próximo instante César vai buscar na mitologia grega a sugestão do fogo e do castigo expressos nas figuras de Flagetonte. Outros crimes e vícios da sociedade moderna vêm anatematizados na imagem de Gerião e na apóstrofe de uma certa "poesia gorda."

o Flagetonte o fogo o rio a brasa
o espaço Gerião o ar vazio
ao lixo ao lixo ao lixo ao lixo
a gorda poesia

Outras imagens revelarão sobretudo suas associações e terror com o mundo dos mortos expressos nas antíteses da morte que são o amor e a vida

o amor a vida a morte o amor de novo
a vida o amor a morte e o novo amor
o mar a onda o sol a luz nas águas
o medo do terror

A incerteza do devenir - as paisagens escuras desta vida e do além, o enigma das coisas se condensam nesta estrofe que evoca o mago Tirésias e as cartas do baralho

a resina a madeira o vinho o eterno
a ave a revoada o fruto a névoa
o baralho o valete o rei de copas
as vozes de Tirésias

Outros elementos empenham a emoção e fazem emergir conflitos que dão à vida a semelhança de um circo

o mundo o teatro velhos personagens
 a cena irrevelada o saltimbanco
 a corrida na areia o sal a espuma
 das águas navegantes

Segue-se em mágicas pinceladas um belo retrato da
 passagem ao outro mundo, "o trem o túnel o retorno o nunca
 mais."

o trem o túnel o retorno o nunca mais
 a ponte o passageiro o estreito muro
 o crime o tribunal o julgamento
 a treva o eterno o escuro

Através dos arquétipos de transformação (tempo, rotação,
 giro) procura-se entender a vida e a liberdade

o tempo a espera a rotação da Terra
 o giro do horizonte a luz do mar
 a liberdade e mito é o mito e nada
 só o sonho é real

Aí temos a liberdade, uma das maiores prerrogativas da
 pessoa humana, repentinamente e sem explicação reduzida ao nada.
 Nesta estrofe, os dois primeiros versos carregam o sentido da
 vida em "espera," "giro," "a luz do mar" e a intuição platônica
 de sonho e realidade. "Só o sonho é real" não significa
 propriamente a negação da vida mas a sua mais forte negação
 da realidade. O discípulo de Hegel anda sempre namorando o
 mundo de Platão. Ao mesmo tempo mantém um olhar atento às
 descobertas de Freud. Quase todos esses poemas representam
 uma incursória no mundo do inconsciente. Tindall, com uma

sentença de Cassirer, vem escalecer esse ponto: "Man is a symbolic animal whose languages, myths, religions, sciences, and arts are symbolic forms by which he projects his reality and comes to know it: what reality is apart from these forms is irrelevant."¹¹

3. "Metalinguagem": o poético absoluto

Aqui a última parte de A Quinta Estação da linguagem poética. Antes de tudo é preciso convir que esse estilo repetitório fugindo ao cliché constitua-se nas mãos de César Leal numa forma tipicamente moderna da expressão poética. Que nos conste é o primeiro a usá-lo extensivamente. Ao intitular esta experiência de metalinguagem parece querer sugerir efeitos de conteúdo metasensíveis em um plano supra-normal.

É um estilo novo e vale como uma experiência da linguagem em si. Sabe-se que existe um certo valor encantatório na repetição dos mesmos sons e imagens. Essas imagens-fantasmas percutindo intermitentemente no nível sônico com determinadas figuras induzem a mente não só a um estado de sonho mas vêm de qualquer maneira coagular o som com determinado sentido verbal. A repetição terá de um certo modo o efeito do badalar do sino fazendo o ser total impregnar-se com as vibrações sonoras e transportando a mente a um certo estado hipnótico, quase

metapsíquico. Portanto a repetição que temos em César não é um hábito vicioso e sem sentido mas uma fórmula plástica e musical carregada de conotações indefinidas.

A linguagem é pedra a linguagem é sombra
a linguagem é luz a linguagem é fogo
a linguagem é brisa a linguagem é nuvem
a linguagem é Amor

a linguagem é limo a linguagem é ventre
a linguagem é forma a linguagem é flor
a linguagem é rosa a linguagem é bruma
a linguagem é Amor

a linguagem é porta aberta ao canto
a linguagem é muro oposto ao ódio
a linguagem é fumo em ar disperso
a linguagem é Amor

a linguagem é bandeira a linguagem é
a linguagem dos homens neutros e foscas
a linguagem imatura das crianças
a linguagem é Amor

a linguagem é sangue é carne é gelo
é fogo é brasa é faca é dor
é fome é frio é guerra é paz
e linguagem é Amor

a linguagem é a linguagem: a linguagem é
a linguagem é a linguagem: a linguagem é
a linguagem é a linguagem: a linguagem é
a linguagem é Amor

a linguagem é fruto a linguagem é flor
a linguagem é brisa a linguagem é dor
a linguagem é foice a linguagem é ferro
a linguagem é Amor

a linguagem é rosto é cabeça e braço
serpente bailarina viola motor
a linguagem derrapa se quebra e se afoga
a linguagem é Amor.

Neste primeiro poema, a linguagem é o sujeito da predicação lírico-simbólica em todos os versos. Caracteriza-se pela universalidade de vez que se associa com uma vastidão de elementos mais representativos do cosmo. A metáfora é a cadeia unitária e dinamizante na transformação dos valores. Em sentido mítico ou teológico-cristão a linguagem é o próprio Verbo recriando o universo. Este tema é visível não só no nível semântico dos alexandrinos mas também na epífora dos hemistíquios que reformula uma certa metáfora do quarto evangelista: Deus é Amor.

a. Variações Sobre Um Tema

Ao criar a projeção mítica desse tema César Leal parece antes de tudo estender o conceito central numa pluralidade de conotações. A principal motivação aqui é a mesma do poema anterior - o Amor - que parece sintetizar todas as variantes. Novamente a cadeia sonora produz a atmosfera de sonho. Isso não explica o estado de vigília em que se encontra o subconsciente que se apegava a uma cadeia de palavras-símbolos que cristalizam de um certo modo as visões do poeta. Podemos associar a isso as declarações de Frye que vê no lirismo

an associative rhetorical process, most of it below the threshold of consciousness, a chaos of paranomasia, sound links, ambiguous sense-links, and memory links very like that of the dream. Out of this the distinctively lyrical union of sound and sense emerges. Like the dream, verbal association is subject to a censor, which (or whom) we

may call the "plausibility-principle," the necessity of shaping itself into a form of adapting itself to the sign-meanings of assertive language well enough to be communicable to that consciousness.¹²

Minha sombra sobre a pista
minha sombra sobre o mar
minha sombra sobre a espuma
minha sombra sobre o Amor

minha sombra sobre os rios
minha sombra sobre as águas
minha sombra sobre a Terra
minha sombra sobre o Amor

minha sombra sobre os campos
minha sombra sobre a serra
minha sombra sobre as matas
minha sombra sobre o Amor

minha sombra sobre os cães
minha sombra sobre as rosas
minha sombra sobre as nuvens
minha sombra sobre o Amor

minha sombra sobre o sonho
minha sombra sobre as velas
minha sombra sobre as tumbas
minha sombra sobre o Amor

minha sombra sobre as folhas
minha sombra sobre o pó
minha sombra sobre as pedras
minha sombra sobre o Amor

minha sombra sobre a vida
minha sombra sobre as aves
minha sombra é a Liberdade
minha sombra é o Amor.

(AQE, pp. 36-37)

De vez em quando encontramos a metamorfose lírica em arquétipos substanciados em elementos da paisagem que retratam as aspirações íntimas do poeta. Aqui o núcleo-refrão é o

"ambiguous sense-links" minha sombra é a vida, as aves, a Liberdade, o Amor, tudo posto sob o "threshold of consciousness," num cáos de imagens, como o que se passa no sonho.

b. A máquina do mundo de Drummond

Ao escolher esse novo arquétipo - A máquina do mundo de Drummond . . . - César Leal deu apenas um passo quase lógico na sua cadeia de conscientização. Num poema anterior - O Olhar do Mundo - era a projeção lírica de si mesmo. Ao falar de Drummond ele apenas substitui o olhar pela máquina e dá-lhe a representação mítica dos arquétipos com que mais se identifica. Mas há uma diferença essencial. Enquanto no poema anterior se fala do um estado de coisas - "o olhar do mundo sobre . . ." aqui trata de uma metáfora - "A máquina do mundo de Drummond é . . ."

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

(AQE, p. 39)

A seriação dos conceitos líricos finalizados pela mesma epífora tende a demonstrar a natureza complexa do amor que envolve tudo e vence tudo "Vincit omnia amor!"

Numa tentativa de projetar a universalidade de temas do poeta de "Claro Enigma," César Leal apresenta outras similitudes que o aproximam de Dante e T. S. Eliot

.....
 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 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.

c. Moto Perpétuo

Em sua visão o poeta é a voz e consciência do cosmo. Aqui tudo tem seu movimento e sentido. Os elementos falam como entidades autônomas do universo mas é ele que lhes empresta a voz. O arquétipo - retorno - tem sua inclinação metafísica ao dar expressão filosófica ao constante movimento das forças do universo. É uma visão iluminada que de certo modo supõe o Primeiro Motor de Aristóteles e dos tomistas. De outra forma é mais uma maneira de o poeta apreender a vida.

Retornando das águas da sombra e do sono
 retornando das altas cortinas do sonho
 retornando dos mares do vento e do Sol
 retornando dos dentes doridos do Amor

.....

retornando da faca cinzenta e vermelha
 retornando do cabo da ponta e da estrela
 retornando da Ursa e seus lagos de fogo
 retornando das fúrias secretas do Amor

retornando da folha do fruto e da flor
 retornando da terra da raiz e das águas
 retornando da morte & do grito de Amor

.....

(AQE, p. 42)

d. As Flores do Verde Pinho

Porque no seu impulso criador o poeta agiria sempre ao sabor dos mesmos instintos e demônios é coisa que não podemos descobrir nunca. A obra de arte nasce relacionada e refletindo esses fatores íntimos mas sem explicar-lhes a natureza. Aceitar as precariedades da condição humana é obrigação de todo mortal mas representar isso em obra de arte numa tentativa de suavizar as dores e iluminar o caminho é desígnio de alguns privilegiados. "We who must die demand a miracle!" diz Auden numa declaração que exprime os anseios do homem na busca da imortalidade.

"As Flores do Verde Pinho" é um canto a esta tremenda aventura. Já que o homem não pode vencer nesta luta pela sobrevivência ao menos procure suavizar a sede e nostalgia do paraíso pela mitificação desses últimos instantes. Assim, em vez de imagens de terror, ele prefere ver "As flores do verde pinho." De um certo modo, parece-nos ouvi-lo repetir com Auden

na voz de Caliban: "O take us home with you, strong and swelling
 One, home to your promiscuous pastures . . . those purring sites
 and amusing vistas where the fluctuating arabesques of sound, the
 continuous eruption of colours and scents, the whole rich
 incoherence of a nature made up of gaps and asymmetrical events
 plead beautifully and bravely for our undistress."¹³

As flores do verde pinho flores da Terra
 as flores do verde pinho flores da serra
 as flores do verde pinho flores da fala
 ai flores do verde ramo flores do Amor

as flores do verde pinho flores do vento
 as flores do verde pinho flores do tempo
 as flores do verde pinho flores da tarde
 ai flores do verde ramo flores do Amor

as flores do verde pinho flores do gelo
 as flores do verde pinho flores do medo
 as flores do verde pinho flores do mar
 ai flores do verde ramo flores do Amor

as flores do verde pinho flores do sono
 as flores do verde pinho flores do sonho
 as flores do verde pinho flores do limo
 ai flores do verde ramo flores do Amor

as flores do verde pinho flores da missa
 as flores do verde pinho flores do dia
 as flores do verde pinho flores da água
 ai flores do verde pinho ramo flores do Amor

as flores do verde pinho flores do lodo
 as flores do verde pinho flores do fogo
 as flores do verde pinho flores do vale
 ai flores do verde ramo flores do Amor

as flores do verde pinho flores das flores
 as flores do verde pinho flores das cores
 as flores do verde pinho flores da vida
 ai flores do verde ramo flores do Amor

as flores do verde pinho flores da dor
 as flores do verde pinho flores do amor
 as flores do verde pinho flores da sorte
 ai flores do verde ramo flores da Morte

(AQE, pp. 44-45)

Feito só de anáforas e epíforas que compõem o arabesco das metáforas, as rimas internas, aliterações e assonâncias, neste poema tudo vem disposto a condicionar a ambiência melancólica que a imagéria desperta. Veja-se, por exemplo, o efeito obtido pelas fricativas e vibrantes no meio das dentais, criando a gama audio-visual.

Sob outro aspecto, este é mais uma de suas "flirtations" com a "Senhora Morte." Ao longo de sua obra toda, vimos sobejamente o fascínio de Thanatos em sua psique nervosa. Tais imagens servem pelo menos para evidenciar suas inquietudes com o reino da transcendência. Na repetição dos conceitos procura encarar essas realidades frente a frente, degustando-lhes o sentido, donde lhe vem a iluminação.

4. Conclusão

Podemos agora verificar que A Quinta Estação conseguiu o que transparecia do título: uma nova dimensão, um novo ciclo na linguagem poética. O que se conquistou, fugindo às velhas estruturas foi uma ampla restauração da linguagem aos seus

constitutivos primevos, liberta dos rigores acadêmicos para ser antes de tudo um signo. Aqui tudo é signo, símbolo, mensagem de uma linguagem cósmica que o criador nos transmitiu. A palavra, qualquer que seja representa um ser, um elemento, virtude ou atributo que se esconde nesse signo. César Leal procura obter o sentido oculto das palavras, linguagem dos signos, através do desmembramento da estrofe e verso tradicionais e pela criação de um novo recurso, os sinais gráficos (máquina de escrever). Foi o que vimos nas elegias, as visões do além-túmulo, carregadas de preocupações metafísicas e seus constantes reclamos de justiça social (Nona Elegia).

Todos esses temas se repetem em "Tambor Cósmico," em que aparece nova forma de seu poder criador. Aqui ele procura escutar nas esferas as vozes perdidas das presenças que nos rodeiam. (Presenças dos elementos, que são símbolos, que são vozes.) Aqui ele vai procurando colocar esses elementos amontoadamente à medida em que lhe assaltam a consciência, sem fazer deles juízo de valor. Seu poema é à essa altura uma conscientização do cosmo da maneira em que brotou das mãos do criador. De um certo modo, poderíamos compará-lo a uma criança desfazendo o universo para recompô-lo com suas próprias mãos.

Por fim, em "Metalinguagem," o poeta intensifica o panorama de visão coordenando os elementos de maneira a perceber o som que extrai das imagens-fantasmas. Descobre então o valor encantatório na repetição dos mesmos signos /

sons e vai unindo-os em juízo de adequação expresso no corpo das metáforas. Enquanto isso, as cogitações do além túmulo são as mais impertinentes das imagens-fantasmas. "As flores do verde pinho" impregnam a atmosfera de sonho em que perambulam os elementos que circundam e denunciam os derradeiros momentos do homem - dor - pesadelo - morte. E contudo eles se equacionam com sua antítese - Amor.

Em toda A Quinta Estação a medula de suas cogitações é a contemplação muda e pessoal dos signos eternos dispersos entre nós através dos elementos que nos rodeiam e cuja voz ele procura ouvir e expressar. Assim ele pode dialogar com o cavaleiro "Morte," ouvir a "Maquina do mundo," falar as "folhas do verde pinho," porque todos são carregados de significação transcendente.

ANOTAÇÕES

- ¹ Ricardo, Diário de Pe, p. 2.
- ² Antônio Ramos Rosa, Prefácio, Paul Eluard: Alguma das Palavras (Lisboa: Publicações D. Quixote, 1977), p. 15.
- ³ Ricardo, p. 2.
- ⁴ Eliot, "London Letter," Dial, vol. LXXI, October 1921, p. 453.
- ⁵ Ricardo, p. 2.
- ⁶ Eliot, "Dante": The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism (New York: Barnes & Noble, 1960).
- ⁷ Philip Lamantia é um poeta de San Francisco, a quem César conheceu na sua viagem aos E. U., 1970. Chamando-o de "mestre da nova poesia norte-americana" e depois, na "Entrevista," de "um dos maiores poetas dos E. U." César refere-se à posição de vanguarda e liderança que assume Lamantia entre os surrealistas. Dos surrealistas americanos ele é o mais bretoniano (ver artigo de Paul Zweig in Contemporary Poetry in America, By Robert Boyers, New York, 1974, pp. 314-329).
- ⁸ Freud, Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, trad. do alemão (London: Hogarth Press, 1953-74).
- ⁹ Anne Sexton, The Death Notebooks (Boston: Houghton Mifflin Co., 1974), p. 5. Sylvia Plath, Ariel (New York: Harper & Row, 1965), pp. 7-28.
- ¹⁰ Feder, p. 136.
- ¹¹ Tindall, p. 5.
- ¹² Frye, pp. 271-272.
- ¹³ W. H. Auden, The Collected Poetry (New York: Random House, 1945), pp. 349-404.

VI.

CONCLUSÃO FINAL

Foi nossa intenção até aqui mostrar como a poesia de César Leal se vê dominada pela presença de determinados vocábulos e elementos que aos poucos se vão tornando símbolos com seu sentido neutro apontando para estranhas realidades. Assim, vimos como "sonho," "sono," "sombra," "trevas," "noite," "dor," "flores," "ramos," "vida," "luz," "amor," desde os primeiros experimentos líricos até os últimos versos não são meros vocábulos postos no verso em função do ritmo ou da idéia corrente, mas representam os sinais com que encobre seus verdadeiros anseios humanos e transcendentais.

Sendo um poeta excepcionalmente culto, possuidor de uma aparelhagem técnica invejável, ele se capacita como poucos a criar essa simbologia de conteúdo universalizante, fugindo ao meamolismo sentimental e a superficialidade geral que tanto infesta nossas letras.

Tecnicamente sua poesia nasce com os grandes estímulos da sensibilidade estética de hoje. O que ele criou com suas "colagens," "novos vocábulos (amorabā, "azir"), seu novo dizer poético ("U.M.," sua estrutura formal diversa de tudo quanto tínhamos visto até aqui, com as equações à Dirac como parte do

poema), os sinais gráficos da máquina de escrever, o linossigno (Cassiano inventara o neologismo, ele o objeto), bastaria para lhe garantir um lugar de honra em nossas letras.

Entretanto, o que nos parecer ser a principal marca de sua obra é aquela quase obsessão de criar os signos de uma linguagem que melhor pudesse exprimir as inquietações da consciência moderna. Por isso achamos que a poesia de César Leal não é um mero "passa-tempo de domingos e feriados," mas o instrumento de sua participação nos objetivos de arte e nos mistérios da transcendência.

A partir de Invenções da Noite Menor penetramos através de um lirismo rico e espontâneo num mundo de imagens que nos falam de "Eros" e "Thanatos," os enigmas da vida e identificação com a luz no encontro com a divindade. Em O Triunfo da Águas, encontramos no símbolo "água" o sentido do eterno fluir da vida, a fertilidade, o banho da redenção. Em "Amorabã," o estranho universo da consciência humana. Em "U.M." a deformação da consciência moderna estrangulada pelas forças criadas pela civilização técnica.

Todavia é decidadamente em "Tambor Cósmico" e sobretudo em "Metalinguagem" que, escapando a todo formalismo com sua enumeração caótica "ad infinitum" ferindo os mesmos símbolos, procura abalar as paredes da consciência normal em busca de um novo sentido para que possa perceber a voz dos signos eternos perdida através dos cosmos ou adormecida no subconsciente. Tal seria a nova linguagem. A metalinguagem de ano 2000.

VII.

ENTREVISTA COM CÉSAR LEAL

Damos em seguida, na íntegra, a entrevista que o poeta C. L. nos concedeu em sua residência no Recife, a 21 de novembro de 1979.

JDC: César, alguns de seus admiradores pessoais acreditam que
(1) sua habilidade crítica muitas vezes consegue superar e impressionar mais do que a arte e mensagem lírica dos seus poemas. Que acha disso?

CL: Claro que antes de tudo sou um poeta. A crítica é apenas uma consequência, vamos dizer assim, de minha atividade profissional, uma vez que além de poeta, sou professor de teoria da literatura. Ao estudar a poesia de autores como Dante, Gil Vicente, Baudelaire, Shakespeare, J. de Lima, comparo as criações destes poetas com a minha própria poesia e justamente por esta razão gostaria de ser mais modesto e não proclamar como faço aqui agora que me sinto bem mais poeta do que pode imaginar a maior parte dos leitores. Bons críticos-poetas, como Cassiano Ricardo e outros têm dito que sou um grande poeta. Acredito que eles têm razão. Sou muito consciente de minhas forças para saber que não sou um poeta de expressão pobre, assim como não é pobre a minha expressão como crítico de poesia. Talvez eu esteja sendo pouco modesto mas não estou fazendo senão como Allen Ginsberg, o famoso poeta de N.Y., que certa vez disse: "Como proclamaram que sou um estilista, eu proclamo aqui agora Philip Lamantia um dos maiores poetas dos E. U."

JDC: Comparando-se continuamente com esses autores deixaria
(2) você necessariamente influenciado por eles. Qual a presença mais dominante, e que teria afetado mais seu juízo crítico, e gosto estético?

CL: A literatura ocidental é um todo com unidade de sentido. A partir de Homero, há uma série de constantes literárias que atravessam os séculos e estão presentes nas obras dos poetas mais competentes. Como a tradição literária é a

força mais poderosa no condicionamento de um escritor, não me sinto propriamente influenciado por essa ou aquela corrente, por esse ou aquele poeta. Admiro muito a poesia de Dante mas não sei se gostaria tanto dele se desconhecesse os demais autores daquilo que Dante chamou "la bella scuola": Homero, Horácio, Ovídio, Lucano, Virgílio, e o próprio Dante, que entre entes afirmou ser o 6º. "Eu fui o sexto entre aqueles que ali estavam," diz ele no início da Divina Comédia. A partir do século 18, a tradição literária começada com Homero sofre uma tentativa de ruptura. As formas se renovam, cada poeta a começar de Novalis, passa a fazer reflexões sobre a poesia e até mesmo buscam novas formas de expressão para seus poemas. As teorizações de Rousseau e Diderot que não eram propriamente poetas, sobre pintura e poesia acabam alcançando, como v. sabe muito bem, os E. U., através de Edgar Allan Poe e depois retornam a Europa via Baudelaire, que se converte, como viu T. S. Eliot, no pai da poesia moderna. Toda a poesia do século XX em minha opinião deve ao Simbolismo francês e deve muito. Não falo aqui do simbolismo meramente como conceito escolar mas como um movimento mais vasto e diferente daquilo que nós podemos colocar paralelamente com o Parnasianismo, Realismo, Romantismo. Para mim, o Simbolismo é algo mais amplo. Mas o Simbolismo, esse Simbolismo de que estou falando está repleto da antiguidade. Ernesto R. Curtius tem razão quando diz que o oceano de fogo de Troia flameja no vestíbulo de nossa tradição. De qualquer modo, confesso minha dívida a Dante, T. S. Eliot, Camões, S. João da Cruz, Frei Luís de León, Garcia Lorca, Jorge Gullén, Montalis, ao brasileiro Jorge de Lima, Carlos Drummond de Andrade e também a Fernando Pessoa.

JDC: V. não usa datas, quando começou a escrever seus
(3) primeiros poemas?

CL: Bem, eu não me gabo de ser daqueles que já nasceram escrevendo poemas. Só em torno dos 18 ou 19 anos, após um sonho em que me vi autor de um livro de poemas. Cheguei a recordar alguns versos ao acordar e mesmo sem acender a luz com um lapiz escrevi na parede os versos que me vinham a mente depois do sonho. Dias depois verifiquei que esses versos que estavam colocados ali na parede me impressionavam profundamente. Copiei-os e enviei ao Jornal de Letras do Rio de Janeiro que publicou com o título de "O sonâmbulo," tal como aparece em um dos meus livros, Invenções da Noite Menor.

JDC: Que poema apontaria como o mais bem acabado dentro deste
(4) seu cânon estético?

CL: Olha, Domício, é difícil dizer porque nós quando elaboramos nossos poemas ficamos numa grande dúvida de qual seria o mais bem realizado. Às vezes nós não ficamos satisfeitos com o seu final. Outras vezes, se dá o contrário. É verdade que Valerie dizia que um poema que não é bom e um poema que o poeta abandonou. E até que em versões diferentes dessa tradução de Valerie, como o poeta Auden nos E. U. cita a frase de Valerie dizendo que um poema nunca é concluído, ele é somente abandonado. Eu acho que é uma resposta difícil para mim dizer qual o poema que eu considero mais bem realizado. Quem possui um claro conceito de poesia não pode deixar de gostar possuindo, uma sensibilidade moderna, dos poemas que escrevo.

JDC: Aplicando esse princípio de Valerie, v. tem algum poema
(5) abandonado?

CL: Tenho muitos. Muitos poemas que eu talvez ainda possa retomá-los e publicar novamente, porque todo o poema que nós efetivamente não damos como concluídos ele poderá vir a encontrar a sua forma talvez definitiva. Não serei tão exagerado como Valerie de achar que nós teremos que trabalhar continuamente o poema. Eu acho que nós temos que trabalhar no poema e deixar de lado e fazer como diz Horácio, deixar vários anos na gaveta e depois se ele ainda nos agrada numa segunda leitura depois de muitos anos, então podemos publicar sem medo. O poema irá atender a essa necessidade pelo menos do autor, de expressão do autor.

JDC: César, a ambiguidade e o mistério são fatores recorrentes
(6) em seus poemas. Que circunstâncias o teriam levado a isso?

CL: Olha, tanto o mistério quanto a ambiguidade constitui parte integrante da poesia moderna. A própria poesia moderna tornou-se famosa em todo mundo por essa característica de expressar-se através de enigmas e em mistérios. Portanto não foram circunstâncias técnicas que me conduziram a esse tipo de expressão mas a própria natureza da poesia que já não se apoia no conceito romântico de sentimento, mas no de fantasia, no conceito de sonho. Uma fantasia que desde Rimbaud vem sendo chamada fantasia ditatorial ou ilimitada. Acredito que meu próprio temperamento poético encontrou guarida nessa teorização de Baudelaire e Rimbaud. Minha poesia é um amontoado de ambiguidades. Infelizmente a sua parte mais tradicional e menos moderna é ainda a mais

estimada pelos críticos. Mas isso reflete no meu modo de entender uma falha do gosto do crítico e não do poeta, porque toda a vez que fazemos um poema dentro da sensibilidade moderna é necessário que haja para ele uma crítica apropriada e não que se aplique os padrões e critérios da crítica que foram feitos para analisar Camões, Dante, Virgílio e Homero. Acho que está respondida a sua pergunta.

JDC: O Transcendente, o metafórico revelam-se ambos como
(7) uns dos seus mais fortes impulsos na criação das imagens. A que deve a utilização desses recursos?

CL: Bem, na relação sujeito-objeto o conceito de transcendente se apresenta como um conceito fenomenológico. Acredito que o transcendente não está assim tão presente em minha poesia como por via metafórica pretende chegar a um conceito imanente de verdade, que não me preocupa muito essa verdade, se está presente ou não em minha poesia, acredito que o constante apelo às metáforas resulte do fato de ser a imagem poética a verdadeira linguagem da poesia. Eu considero a poesia a maior das artes, justamente porque dispõe da palavra, o que lhe confere um poder superior às demais artes. A palavra pode moldar todas as formas necessárias à expressão do nosso pensamento. Sobre esse aspecto sou um hegeliano. Veja o que diz sobre a metáfora Coleridge em sua *Biographia Literaria*. "Tudo o que fica em nós dos objetos é a imagem lógica," entre parênteses, i.é., uma idéia de conhecimento das coisas que varia de poeta para poeta e é quase sempre através da alegoria do símbolo e da metáfora que consigo expressar melhor a minha versão do mundo. Mas em relação ao transcendente, a única forma que admiro é "a transcendência vazia de Baudelaire."

JDC: Você pode associar essa transcendência então, ao menos
(8) como ponto de origem, a Hegel, como você parece basear-se também nos Cavalheiros de Júpiter?

CL: Sim, eu acho que quase todo o Idealismo alemão, o Romantismo alemão, o Racionalismo absoluto dos alemães, eles constituem os antecedentes teóricos de toda poesia da modernidade. Embora muitos teóricos da literatura apontem Hegel como superado, ele ainda continua a ser o grande oceano da Filosofia da arte contemporânea atual Hegel, Kant, assim como o velhíssimo e sempre estimado Aristóteles a quem se não me engano, Northrop Frye, famoso crítico americano considera o "pai da reflexão estrutural."

JDC: A técnica dos sinais gráficos de AQE, que eu considero
(9) uma invenção originalíssima, acaba ali ou você pretende renová-la nos próximos livros?

CL: Bem, a utilização que fiz dos sinais existentes na própria máquina de escrever, creio que é minha e original. Mas o grafismo tem sido muito usado até pelos poetas antigos da antologia grega e os simbolistas utilizaram muitos elementos gráficos. O tipo de elemento gráfico utilizado por mim é quase posso dizer que exclusivamente meu. Entretanto devo dizer que as interrogações, os parênteses, as reticências encontradas em meus poemas devo a um poeta que conheci em N.Y. em 1970. Chama-se Victor Anibal Aconci. Foi muito difícil encontrá-lo pois os escritores famosos de N.Y. não o conheciam. Ele morava naquela época em uma velha casa em Greenwich Village, cujo elevadores não funcionavam e os ratos passeavam durante o dia pelas escadas. Casado com uma jovem muito bela morava num pequeno quarto, parece no 5º ou 6º andar. Quase que não aguentava subir as escadas, e achei muito interessante que quando ele me convidou a me sentar, um gato siamês pulou logo em cima de minhas pernas. Eu fiquei conversando com ele com muito medo que o gato me desse uma abucanhada. O gato me olhava muito e era bonito e muito inteligente, mas um gato demoníaco, um gato de poeta. Nessa minha visita a Victor Anibal Aconci fui acompanhado por um homem do Departamento do Estado, que esteve muito tempo no Brasil, o Senhor Henry Bagley, que me ofereceu um jantar na casa dele na rua 81 nº 306, N.Y. em 1970. Era bom que v. procurasse conhecer-lo porque parece que ele gostava dos poetas, pois me enviava sempre entrevistas de W. H. Auden, do poeta Auden, ele me enviava recortes parece que publicados no Suplemento do N.Y. Times.

JDC: Em OTA temos um livro de forte vibração psíquica, cuja
(10) realização estética nem "U.M.," nem as "Elegias" conseguem na minha opinião emular. Por que motivo teria abandonado essa técnica?

CL: Bem, não sei se isso é uma técnica ou seria maneira ou estilo. Maneira-estilo, como definiria Lukacs. Para Lukacs maneira-estilo são dois conceitos que devemos discutir agora. Para Lukacs a maneira é uma espécie de A priori no qual procuraremos enquadrar a realidade. Se eu descubro uma nova técnica de escrever, aproveito-me dela para expressar poeticamente as mais diferentes manifestações da realidade. Isso durante toda a minha vida. O estilo, ao contrário, realiza o que Lukacs

chama o goethismo por ligar ao nome de Goethe essa idéia, isto é o "nasça e morra." Todo o poema que é portador verdadeiramente daquilo que podemos chamar um estilo deveria após ser concluído ser algo de como morto para o poeta. E toda a vez que nós fizéssemos um novo livro deveríamos começar esquecendo as nossas formas anteriores de fazer a poesia, porque esquecendo essas formas anteriores nós não nos tornaríamos maneiristas de nós mesmos, quer dizer um César Leal que escreveria a maneira de César Leal. João Cabral de Melo Neto no início de sua carreira era assim, escrevia um poema, escreveu Psicologia da Composição, escreveu Pedra do Sono, sempre livros diferentes. Depois João Cabral tornou-se um maneirista. É um homem que repete sempre aquele "a priori" formal em todas as circunstâncias em que ele está se expressando. Então é por isso que acho que João Cabral de Melo Neto é um poeta que está chegando ao fim de suas possibilidades, suas potencialidades criativas, se já não houver chegado ao fim. Eu tenho a impressão de que o Museu de Tudo encerra a carreira de João Cabral de Melo Neto.

JDC: Na Carta-Posfácio a Ariano Suassuna, v. o reverencia,
(11) seria ele seu mentor intelectual?

CL: Não. A carta a Ariano Suassuna foi apenas um motivo para eu explicar o processo de composição do OTA. Eu sabia que Ariano não gostava das vanguardas, todavia o livro era um livro de vanguarda, com suas colagens, seus versos intercalados de um garetty, de Eliot, de Calderón, de Tennyson, de Coleridge, e outros. Como sou muito amigo de Ariano e sei que ele não gostava dessas formas poéticas, escolhi justamente para mostrar que não havia aderido a essa ou aquela corrente da literatura. Infelizmente não fui compreendido. Ariano julgou que eu me houvesse convertido ao concretismo. E isso era suficiente para que eu compreendesse como a interpretação da poesia é difícil. Claro que não considero fácil a minha poesia. Com certeza, diz Oswaldino Marques, um bom crítico brasileiro que até lecionou na Universidade de Wisconsin, que ela é uma das mais "noturnas" da poesia brasileira. Movo-me num mundo de símbolos, imagens, metáforas que já se encontram muito distantes dos velhos conceitos de metáforas de Aristóteles, Quintiliano. Para mim, a metáfora é uma fusão de diferentes campos semânticos criando sempre um produto novo de modo que eu em vez de fazer a metáfora por analogia, procuro fazer justamente um distanciamento entre a imagem e o conceito, isto, aliás, é muito próprio de toda a poesia moderna principalmente a poesia de Paul Eluard, de Aragon, do próprio T. S. Eliot, nós vamos encontrar essa separação entre a imagem

e o conceito, essa fusão de campos semânticos diferentes, criando uma nova linguagem, uma nova realidade. Sou um poeta de formação clássica, não nego, mas extremamente consciente que também sou um poeta da modernidade. Não devo, portanto, nada a Ariano Suassuna. Ele não é meu mentor intelectual como você indaga. É pessoa a quem admiro, mas entre a minha classe literária e a dele há um verdadeiro abismo, abismo bem maior do que o abismo de Pascal.

JDC: Seria verdade que você nunca revisa seus poemas como
(12) alguns de seus amigos gostam de insinuar?

CL: Não. Não é verdade. Muito poucos poemas meus são escritos de um só fôlego. Continuo sempre a alterar meus poemas. Às vezes até na pontuação. Eu acho que o poema deve ser sempre trabalhado, se bem que muitas vezes um bom poema, pelo excesso de trabalho que exercitamos sobre ele acabamos por prejudicá-lo e às vezes uma atividade muito consciente no sentido de modificar o poema acaba por torná-lo pior, e não melhor como deveria ser.

JDC: Antes de publicá-los costuma pedir conselhos e sugestões
(13) a alguém?

CL: Não. Creio que a opinião de ninguém pode ajudar em minhas tarefas como escritor de poesia. Eu não mostro nem sequer os meus poemas a ninguém. Quando eles aparecem já são publicados nem que seja em periódicos, jornais, suplementos literários ou revistas. Mas de qualquer forma eu detesto a facilidade, prefiro o trabalho solitário e por isso é que digo que sou ainda "como um rio não descoberto pelos geólogos. Não é assim que falo em minha carta aos Rinocerontes?"

JDC: Poderia explicar algo sobre esse poema "Carta aos
(14) Rinocerontes?" Parece-me um dos mais bem realizados da sua produção. Seria um desabafo? uma ironia?

CL: Sim, neste poema, nesta carta que é um poema, eu ironizo as vanguardas, ironizo a mim mesmo, o próprio Pound é ironizado, Revelo uma certa vaidade, um certo orgulho horaciano, uma certeza que minha poesia poderá sobreviver ao meu túmulo. Ainda que T. S. Eliot diga que não há nenhum poeta honesto que se sinta absolutamente seguro do valor permanente de sua obra. Eu prefiro acreditar que isso não passa de retórica. Boa retórica por ser de uso frequente na crítica de T. S. Eliot, um dos escritores que mais admiro.

JDC: Nos poemas sobre latifúndios e canaviais do nordeste,
(15) deve alguma coisa a João Cabral de Melo Neto?

CL: Não. Sou sertanejo do Ceará, nascido entre fazendas de gado e engenhos de rapadura, não de assúcar. A paisagem do nordeste é mais familiar a mim do que a João Cabral e Ascenso, homens da zona da mata. Conheço não um pedaço do nordeste mas o nordeste inteiro do Brasil. Nada do que aparece na poesia de Ascenso Ferreira, João Cabral me é estranho.

JDC: Que me conste v. nunca escreveu poesia praxis.
(16)

CL: Isto existe?

JDC: Certa vez v. afirmou em uma entrevista que muitos dos
(17) seus poemas foram escritos a partir de sugestões de sonhos. Ainda costuma transformar seus sonhos em poesias?

CL: Sim. O estado de poesia é por assim dizer muito próximo do estado de sonho. Quer dizer, acho que o estado de poesia está aproximado ao estado de sonho. Sempre encontrei nos sonhos um material simbólico que, se nada tem a ver com o freudianismo, muito se aproxima das teorias de Baudelaire sobre a importância dos sonhos e das fantasias. Além disso sou um poeta que pertence ao tipo bipolar ou seja poeta possesso e poeta artífice. Isto poderá notar em meus poemas. Há muitos momentos em que me entrego ao puro jogo do intelecto. Noutros momentos, me abandono inteiramente ao irracionalismo, É aquela velha luta que houve no princípio deste século entre as posições de Valerie e Breton. Para Valerie a poesia é uma festa do intelecto e para Breton é o contrário.

JDC: São esses seus poetas preferidos? Ou poderia citar
(18) outros?

CL: Bem, em primeiro lugar coloco Dante. Na poesia moderna gosto muito de Dylan Thomas, T. S. Eliot, Jorge Gullén, Marianne Moore, Auden. Considero Robert Lowell e Marianne Moore assim como Robert Creeley os melhores poetas americanos da atualidade: mas a poesia da língua inglesa é mais vasta que o oceano Pacífico. Allen Ginsburg, por exemplo, é um grande poeta; não gosto dos autos de cientista nuclear de Diane Wakoski, mas seus cabelos são belíssimos.

JDC: Por que é que você está falando mais sobre os poetas de
(19) língua inglesa?

CL: Bem, eles são os melhores do mundo na atualidade. Mas, segundo o poeta e crítico espanhol Dámaso Alonso, a poesia inglesa e a brasileira são as duas melhores do século, escrita no momento. É pena que os norteamericanos desconheçam os nossos poetas. Os americanos são muito preocupados com eles mesmo e não é apenas sobre a literatura que eles ignoram muitas coisas sobre o mundo. Na sua grande preocupação na auto-suficiência que têm de ser uma grande nação os norteamericanos procuram sempre atrair para a América os melhores cérebros, as melhores inteligências, os melhores linguistas, os melhores autores, os melhores cientistas. E a prova é que os E. U. tem ganho a maior parte dos prêmios Nobel nos campos da Ciência e das artes e literatura. Eu acho que atualmente há um grande interesse pela literatura de língua portuguesa nos departamentos de línguas românicas nas universidades norteamericanas. E isso vem fazendo com que a nossa poesia já seja mais conhecida nos E. U. Contudo é preciso ser ampliado esse conhecimento, e é preciso que ele chegue a um número bem maior de cidadãos norteamericanos.

JDC: Qual seria sua maior dificuldade ao escrever um poema?
(20)

CL: Bem, neste ponto, eu acho que a dificuldade maior de todo poeta é o primeiro verso e me lembro de Fernando Pessoa que diz num poema "Que Deus me dê o primeiro verso e o resto eu faço."

JDC: Gosta de Música?
(21)

CL: Sim. Gosto muito de Vivaldi, Bethoven e Bahr. Mais gosto mais de guiar carros rápidos pois é quando me sinto mais livre e cheio de poder. Embora o Brasil tenha uma indústria automobilística bastante desenvolvida, o meu carro Jaguar é inglês, que não poucas vezes acelero até acima de 200 quilômetros por hora, velocidade que me causa a estranha sensação de estar ouvindo uma espécie de música, algo semelhante à Nona Sinfonia de Bethoven.

JDC: Na quinta estrela da "Ursa Maior" quer se celebrar os heróis astronautas na exploração do espaço. Todavia o maior destaque é dado aos russos, cujo êxito é muito inferior ao dos americanos. Pode explicar essa deferência?
(22)

CL: Bem, em primeiro lugar eu considero subjetiva a idéia de que os êxitos dos norteamericanos sejam superiores aos dos soviéticos. Os soviéticos mantiveram na corrida do espaço um pioneirismo indiscutível. Foram os primeiros a lançar

os satélites artificiais da terra. Foram os primeiros a lançar uma nave tripulada com um animal ao espaço. Foram os primeiros a lançar uma nave tripulada pelo homem, Gagarin. O segundo homem que foi ao espaço era também um russo. E em relação ao fato dos norte-americanos terem levado 12 homens à lua, o que ocorre aí é algo de apenas dramático por ter sido o homem o agente dessa missão. Mas os soviéticos fizeram o mesmo apenas através dos recursos tecnológicos enviando robot, quer dizer não arriscando nenhuma vida humana. Os robots foram a lua e trouxeram os mesmos materiais que trouxeram os norte-americanos.

JDC: Entre o Leste e oeste seria uma suposição plausível dizer
(23) que você mantém posição absolutamente neutra?

CL: Bem, eu desejaria que a minha posição fosse absolutamente neutra, mas eu tenho uma inclinação mais pelos valores do ocidente. Considero a sociedade soviética uma sociedade que contribuiu muito neste século para o desenvolvimento geral de outras sociedades no mundo. Talvez sem a União Soviética nós estivéssimos numa situação bem mais difícil em relação ao problema da liberdade. Como a Rússia estabeleceu a sua ditadura do proletariado há mais de sessenta anos na União Soviética, muitos países do mundo tentaram principalmente sob a liderança dos E. U. estabelecer princípios democráticos válidos e permanentes. Infelizmente nem sempre os E. U. fizeram prevalecer essa sua vontade de um modo global. Eles também contribuíram muito para o aparecimento de ditadura da direita em diversos países do mundo e a sustentaram com suas armas.

JDC: Você acha que a atual administração dos E. U. coloca em
(24) base sólida o problema da segurança mundial?

CL: Bem, comparando com os governos anteriores eu acho bastante fraca a posição dos E. U. O presidente Nixon, de quem se esperava que o mundo possivelmente iria pegar fogo durante seu governo, fez uma administração bastante segura no que se realciona com a segurança. Inclusive foi o homem que conseguiu acabar o conflito do Vietnam e fez abertura com a China. Isso foi muito importante. Representa algo de muito importante para os E. U. Não sei se os americanos sabem quanto devem a Nixon, por esses feitos. Em relação ao presidente Carter, esperava-se muito mais dele. Infelizmente o seu assessor de segurança Brzezinski está muito longe de um homem como McNamara. McNamara foi o primeiro a mostrar ao mundo inteiro, a dar ao mundo inteiro uma consciência dos perigos de uma

guerra nuclear. No seu famoso estudo em que ele falou no caso de um conflito entre E.U. e União Soviética, em que morreriam nas primeiras horas da guerra mais de cem milhões de norte-americanos e cerca de cem milhões de russos, isso veio mostrar ao mundo inteiro a impossibilidade de um conflito em que essas armas tão poderosas, tão destruidoras, essas armas apocalípticas viessem a ser empregadas. Hoje nós vemos uma política diferente, uma política que volta aos tempos da guerra fria dos anos de 1950. O presidente Carter assessorado pelo sr. Brzezinski, sempre com a ideia de colocar mais foguetes em torno da União Soviética, quando na realidade o próprio Kennedy, o próprio Nixon desativaram várias bases, como a base da Turquia em Adana e várias outras regiões. O presidente está procurando voltar a esse sistema de bases em torno da União Soviética, o que na realidade não tem nenhum sentido, pois as armas que ambos dispõem são suficientes para destruir cerca de trinta ou quarenta vezes cada um. E como para o mundo inteiro ficar destruído basta que um tenha capacidade para destruir uma única vez, não precisa de tantas armas acumuladas, porque ambos atualmente já dispõem de tantas armas que não só destruam a terra como se quiserem o próprio sistema solar.

JDC: Voce Crê em Deus?
(25)

CL: Creio em Deus. Não tenho a ideia de um deus antropomórfico, que nós sejamos feitos a semelhança de Deus. Parece que nós fomos que de fato criamos os deuses. Pois em todas as civilizações, os homens crêm em Deus. Esse Deus é feito a semelhança do homem. Se nós olharmos para um deus japonês, ele tem a forma de um japonês. O seu bigode tipo de um chinês que parece um buda. Nós vamos encontrar um deus no ocidente louro, de olhos azuis. Na África, um deus em forma de um africano. Deus seria uma criação que de fato existe. Algo que de fato existe não seria propriamente uma criação do homem. Seria um erro dizer uma criação do homem, mas eu faço minhas as palavras do escritor Isaak Singer no seu discurso ao receber o prêmio Nobel da Literatura em 1978 em Stokolm. O escritor Singer reside atualmente em Nova York. Nesse discurso ele disse: "Deve haver meio de o homem gozar todos os prazeres possíveis, alcançar todo o poder e todos os conhecimentos que a natureza lhe possa conceder e ainda assim servir a Deus." Um Deus que fala com fatos e não com palavras e cujo vocabulário é o cosmos. Talvez seja essa a razão do meu último livro, de eu haver intitulado o Tambor Cósmico. É uma espécie de voz em que eu represento apenas uma

espécie de antena captadora dessa voz do cosmos. O cosmos aqui é a própria terra, uma vez que nos estamos viajando no cosmos, como viajantes do cosmos. Finalmente queria fazer minhas as palavras do romancista Singer quando ele diz no seu discurso: "Acho-me feliz na companhia de certos famosos pessimistas como Baudelaire, Verlaine, Edgar Alan Poe, Strindberg." Faço questão de afirmar isso, porque não sou de fato um otimista, sou um tanto pessimista. Mas apesar desse pessimismo, OTA é uma mensagem de otimismo dentro da minha poesia.

VIII.

ÍNDICE DOS POEMAS ANALISADOS

1. Poema da Noite Menor

DESÇA a noite suavemente
ao encontro das auroras
movendo remos de sono.

Venha a linguagem das pedras
sangre o peito dos rochedos
à lança dos furacões

Bandeiras de vento ondulem
na terra oculta dos sonhos
as trevas sepultem luas.

Nuvens caídas repuxem
meu corpo de luz suspenso
pelas cordas do arco-íris.

Nos labirintos da morte
- a espessura do silêncio
e a rota desconhecida.

(INM, p. 11)

2. Canção ao Sul da Linguagem

QUANDO os dias e semanas
nos trazem sempre a rotina:
- labores, cinemas gordos
enchendo os magros domingos;
quando um nutrido cigarro
se torna lívida cinza

e nossos dedos amargos
mudam-se em garfos de cal
fincados dentro da terra
como agulhas ou espinhos;

quando fluídas mãos erguidas
como chamas ou estrelas
buscam luz, anestesiadas,
em sonâmbulos espelhos;
quando recordamos ventres
de mulheres olvidadas
- ausentes ou estendidas
no seu exílio de sono
onde translúcidos anjos
quebradiços, montam guarda;

quando sonhamos famintos
no fundo escuro das fábricas
e sirenes nos preservam
de bombardeio ou naufrágios;
quando a espuma desfalece
por circunstâncias ou ventos
e os hospitais nos acolhem
- leitos de éter, gaze e linhos -
para a luz que nos acende
ou trevas que nos apagam:

quando armas apocalípticas
libertam ódios em chamas
devorantes sobre as cousas
mais que bocas devorantes;
quando algo ao mar se acrescenta
- mar noturno em sua origem -
dele o sal que nos habita
busca no amor novas órbitas
de temporária albumina
e eternas metamorfoses;

quando é removida angustia
do coração da linguagem,
emigrando como vozes
de prantos atormentados,
e gira em torno do limbo
que oculta nossas mensagens
transportadas em vogais
submersas, invisíveis
- símbolos indecifrados
pesando em nós como números;

quando tudo isso acontece
 não procuro substâncias,
 o mais belo tem legendas
 lúcidas, definitivas:
 - posto que meu coração
 seja usina de palavras
 mais luminosa e potente
 que os obesos dicionários:
 meu engenho nada explica,
 não responde nem indaga
 quem decifra esta mensagem
 vivida no ponto extremo
 da raízes que se ocultam
 nas águas deste poema.

(INM, p. 12)

3. O Sonâmbulo

OS mistérios do céu refletidos nas vagas
 devolvem ao mar os nimbos na luz dissolvidos,
 a noite é um losango, o sono é vertical
 a morte a luz de um sonho adormecido.
 No seio da linguagem pôr um astro
 - vestí-lo em brumas quando despertado,
 ter sempre um "ar" de vivo, se dormindo,
 de morto sempre um "ar" quando acordado.
 As sombras do ciclone são árvores oblíquas,
 vozes adormecidas dentro de mim carrego,
 na terra não há curvas nem vulcões nem abismos
 - o círculo do horizonte é infinito e cego.

4. Imagens da Meia Noite

ENTRE as sombras e o sono a linguagem do sonho
 os martelos de fogo explodindo na treva
 a palavra queimada na angústia onírica
 o poema esquecido no sonho encontrado
 as estrelas de gelo afogadas no polo
 rubras luas acesas na córnea dos lagos
 as serpentes de sal enroscadas nos olhos
 nas raízes do mar a espuma crescendo
 as ondas na praia lançando corais
 os lírios de espuma sangrando na areia
 entre as sombras e o sono

o carrossel faminto das horas no limbo
 o fruto pulsando no ventre da flor
 a dor como lótus brotando da carne
 a luz que há nas algas perdida no lodo
 o sol cavalgando cordeiros de luz
 sobre os nimbos erguidos no outro hemisfério
 os mistérios da morte abertos no sonho
 nas paredes do vento as chamas dançando
 - o mundo à procura das praias da aurora.

5. Ruínas de Belmonte

Em terra dos Inhamúns
 - crescido às margens de um rio -
 há um casarão, só paredes,
 limpo de vozes, vazio.

(Como nas naves do templos)
 - há sepultados barões
 por trás da gorda calíça
 que lhe recama os oitões.

Ao leste, anseios de vôo
 a dominar claro monte;
 ao Sul, longínquas campinas
 que tornam de água o horizonte.

Banha o vale o Jaguaribe
 a correr chuvas de inverno,
 mas se o sol lhe come as águas
 seu leite se torna inferno

de areias limpas e quentes
 como são sempre as areias
 dos ribeirões do Ceará
 se a sêca lhes bebe as cheias.

(INM, p. 21)

6. Os Dois Semestres do Jaguaribe

Eis o Jaguaribe, rio
 elegante, limpo e sêco
 de janeiro a juno é água,
 de julho a dezembro, areia.

E rio de muita fôrça
e muito orgulho nas águas,
quando sêco, é belo e manso;
cheio é feio e temerário.

Corre entre campos antigos,
entre moquéns, molungus,
alvas roças de algodão,
gado açoreano e zebu.

Em janeiro suas águas
têm um brilho de metal,
mas em abril êsse brilho
já começa a enferrujar,

todo em ferrugem vestido,
em maio o rio é vermelho,
finda junho e ele penetra
em seu semestre de areia.

(OTA, p. 41)

7. Elegia às vacas de Belmonte

ESTE repicar de sino
desdobra em outro sentido:
- recorda um curral de pedras,
areia e barro cosido.

E a branda aridez do vento
no ondulante capinzal
onde o mugir dos novilhos
lembrava um som de metal.

Os limpos vasos da ordenha
presos à cerca ficavam
a espera das vacas tristes
que a tarde ao curral voltavam.

(Se um fruto espelha num lago,
ver o lago é ver o fruto,
assim como um traje preto
lembra a tristeza do luto:

- acorda o sino esses bichos
cujas máquinas de cal
formam hoje ossuários limpos
de nervos, junto ao curral.

(INM, p. 20)

8. A Ruínas do Açude

Robustos melões na tábua
da mesa comprida e rude
acordam tempos bissextos
morados junto a um açude.

Claros paredes de pedra:
- o sangrador mineral -
mas raras águas subiam -
lhe os muros de pedra e cal.

Como a dor foge no tempo
à angústia de nossas mágoas,
lembro as vazantes de arroz
seguindo o fugir das águas.

Já não existe a barragem
ao pé do canavial,
nem sombras de laranjeiras
sufocando o capinzal.

Nem jovens negras despidas
sobre pendões de caiana
amando, como novilhas,
aos cortadores de cana.

(INM, p. 22)

8. Homens e Bois

COMO um cruzado regressa
ao porto e vai descansar
das muitas fadigas juntas
em suas patas de radar,
regressam os bois ao curral
a mugir na cerração
do pó que as patas levantam
do lombo-azul do verão.

Marcham sempre organizados
- como em marcha um batalhão -
são tristes, magros e tristes
os magros bois do sertão.
Alguns morrem mesmo bois,
pescoço atado ao cambão,
outros morrem a morte de homens:

sangue a correr pelo chão.
 (homem ou boi, nao importa o nome)
 ambos morrem para matar
 (dos canhões e homem) a fome.

(OTA, p. 40)

9. Soneto Medieval

(INM, p. 26, completo no texto)

10. Soneto Neo-Símbolista

(INM, p. 27, completo no texto)

11. Soneto Exdrúxulo II

(INM, p. 28, completo no texto)

12. Soneta Exdruxúlo III

(INM, p. 29, completo no texto)

13. Soneto Narrativo

(INM, p. 30, completo no texto)

14. Soneto ao Mar Violento

(INM, p. 34, completo no texto)

15. Salmo

(INM, p. 62, completo no texto)

16. Auvorada

(INM, p. 63, completo no texto)

17. Quando as águas florescem no verão

(OTA, p. 15, completo no texto)

18. Romances-romance

(OTA, p. 19, completo no texto)

19. Canaviais do Nordeste

(OTA, p. 21, completo no texto)

20. Teoria setorial do crescimento urbano

(Falta a seguinte estrofe:

.....
 e enquanto vão os subúrbios
 crescendo iguais a meninos
 esta mina ouro-diamante
 cresce a golpes assassinos
 e atrás de si vai deixando
 210 como em campo de batalha
 o que paga os seus impostos
 ou no contrabando falha

(OTA, p. 23)

21. Monólogo de um certo Senhor T

(OTA, p. 24, completo no texto)

22. Amorabã

(OTA, p. 31, completo no texto)

23. Carta aos Rinocerantes

(OTA, p. 47, completo no texto)

24. O boi vivo

(OTA, p. 45, completo no texto)

25. Ursa Maior

Le language joue le chaos
 comme tout a l'heure le cosmos.
 Partout dans le langage humain
 la disparité du signe et de la fonction
 est donc la règle;
 un même signe, plusieurs fonctions
 une même fonction, plusieurs signes
 Le langage est essentiellement
 exercice.

Eis, Poeta, vosso
 pecado: o muito amor às teorias
 em um mundo teórico, a voz concisa
 e contida, a congruência da fala
 - expressada sempre direta -
 sempre em fuga ao sonho, o estilo
 roto,
 o-passado-o-presente-e-o-futuro
 sempre separados:
 a ilusão
 de conhecer
 todos os estados
 pré-noturnos,
 todos os estados aflitivos
 que atingem
 homens e animais;
 nenhum
 registro
 fizestes
 da tristeza
 que atormentou o cão
 a quem a Raiva exilou
 todo amor ao dono;
 pouco falastes
 da corça ferida, dos meninos
 cujos berços ruíram

ao punho dos bombardeios;
 tudo isso é material para poetas,
 tudo isso é tema para poemas . . .
 por isso aqui estou,
 aqui estou para cantar
 para cantar um novo tempo
 em jogo com as vogais
 em jogo com a flexa
 em jogo com as vogais
 em jogo com a guerra
 em jogo com as vogais
 em jogo com a flecha
 em jogo com a entropia
 com a entropia flecha
 do tempo
 com a entropia flecha
 do tempo
 em jogo com as vogais
 A Elle est retrouvée
 E Quoi? - L'Eternité.
 I C'est la mer allée
 O Avec le soleil
 U Ame sentinelle,
 Murmurons l'aveu
 U De la nuit si nulle
 O Et jour en feu.
 I Este campo que poblado
 E Hoy fe fabricas se ve;
 A Nada polido era entonces
 Antes de labrarse en el,
 A Uma confusion, un caos,
 E Tan informe al parecer.

- 2 -

Suponha-se com Carlo Boghi
 $p = 0$
 $q = 3$
 teríamos uma única matriz
 uma única raiz, uma única matriz
 pois
 $2X0 = 1 = 1$
 O teorema de P
 conteria um só termo
 um espaço de uma única
 dimensão real.

Mas o nosso espaço é outro:

tenha-se

$p = 2$

$q = 1$

e as matrizes terão a ordem

(e onde há ordem não há desordem,
por isso, como a desordem dominasse
o banquete, a Lady disse a Macbeth:
"Vá em qualquer ordem!")

2 ao quadrado $\times 1 = 4$

como as de Dirac

e assim teremos

$2 \times 2 + 1 = 5$ matrizes independentes
das quais

$p + 1 = 2 + 1 = 3$ são reais

mas

$p = 2$ são imaginárias:

Pois bem em redondilho
direi que as três matrizes
reais só correspondem
às três coordenadas
ou dimensões do espaço
de nosso espaço métrico
o espaço em que vivemos
espaço euclidiano

Mas esta é um tema para físicos,

astronautas e cosmólogos

e também para poetas

porque tudo isso é material para poemas;

mas vosso pecado é tanto

que até esqueceste

que o mundo é dos homens

e foi feito para os homens

com suas florestas

e as inclinadas sombras da tarde;

claro que hoje o tempo é outro

mas não anula o velho tempo:

- não podemos mudar o curso do Sol,

não podemos separar as estrelas da Ursa,

o mar será sempre o mesmo: matriz

da tempestade, da chuva,

de sonhos, de ventos e terrores . . .

- 3 -

. . . mas o que pertence ao homem
se funda sempre em novas formas,
novos horizontes, busca incessante

de novos campos celestes
 para semear a luz, a luz
 que faz crescer as plantas,
 que faz crescer os meninos e seus animais
 e ainda o robálo

- nosso irmão -

que habita nossas águas,
 estrelas do mar, conchas,
 aranhas, besouros, contorcidas
 crisálidas, lagartas, abelhas,
 e também música de ondas
 florindo em águas sem nome:
 Mirai as marcas de prêt-à-porter,
 as camisas em estilo près du corps,
 casacos tipo redingote, meias,
 ligas, pantalonas, as saias
 amplas, as mini-saias . . .
 olhai os campos, os rios,
 as colinas, vêde como
 cintilam nas noites de verão
 os verdes vagalumes, Eis balões,
 cadeiras, satélites no céu
 tesouras, espalornaves, lua
 nova, notícias do Museu Focke,
 lua cheia, imagens do Louvre,
 cachimbos, gravatas,
 porcelanas, pesqueiros,
 atlânticos submarinos,
 ouriços de mil cerdas,
 quadros de Rembrandt,
 Van Gogh, Chagall, Rousseau,
 Portinari, Brennard, Vicente
 do Rêgo Monteiro; e eis
 na foto o Campêao o Mundo;
 Edson Arantes do Nascimento,
 vencedor na Suécia e no Chile,
 Prêmio das Nações,
 quando criança jogava
 nas praias de Santos
 nas praias de Santos
 nas praias de Santos.
 E eis outro negro,
 também vencedor em Estocolmo
 - Campêao da Paz
 - Campêao dos homens: Luther
 King-Luther King-Luther King
 todos os sinos do mundo
 dobram por seu nome:
 Luther King-Luther King
 Luther King-Luther King
 Luther King-Luther King

- 4 -

Pela voz de seus tradutores
 diz Ievtuchenko: "mesmo cercado
 pelo sono, Stalin ainda resiste"...
 - eis as águias no pico dos rochedos
 fitando a luz das altas pedras,
 as espingardas cheias de chumbo,
 a pólvora, a cascavel e o morcego
 ambos portadores de milenar ciência:
 o-infravermelho-o-radar-o-infravermelho
 o-radar-o-infravermelho-o-radar-o-
 infravermelho-o-radar:

- 5 -

De súbito a treva de novo se dissipa,
 a Terra completou um novo giro,
 os peixes se esquivam ao golpe
 do arpão:
 para ir à Lua
 já não é preciso
 o tunel de sombras de Kepler:
 agora temos asas-simétricas-asas:
 asas de Gagarin-asas de Komarov-
 asas de Grisson

Komarov	K
Gagarin	O
Grisson	M
Armstrong	G A G A R I N
(br-aco forte)	R
Aldrin	O
Collins	V
braço forte:	-
	G
	R
	I
	S
	S
	O
	M
	Apolo-Soyuz
	G - K - G

Ascendo aos céus levando na subida
 o sonho que me traz de volta ao mundo,
 mas, ó céus, nem a Terra tem medida
 - Terra ou Céu, para mim, tudo é pro-
 fundo

Olhos fitos na fuga dos solstícios
 em vão procuro a luz no Absoluto:
 - sobre a retina o sol pousa de luto,
 bebo no vôo o sonho dos antípodas.
 A morte acende o fogo em minhas plumas,
 me atira à solidão, comigo fica
 neutra, além das estrelas, e nas brumas
 asa estendida, exclamo: "O céus profun-
 dos!"

Se o espaço que cobríis jamais se explica
 que dizer do mistério de outros mundos?
 O Universo agoniza! Enrubescido
 o céu se amplia sob a luz da aurora
 e pesa sobre o tempo dissolvido
 o sono leve em que me sonho agora.
 E no silêncio a forma das origens
 rompe a flor que me prende à solidão
 e tomba a luz das altitudes virgens
 por entre raios mortos na amplidão.

No abismo azul em louca disparada
 quebro a aldrava dos céus, desesperada
 fita-me a Via Láctea se me fito
 na ogiva de cristal de suas portas
 por onde tombam altitudes mortas
 e entram as asas de meu vôo aflito.

Tudo isto é material para poetas,
 material aberto a todos os estilos,
 tudo isso é material para a arte
 Dante e Goethe viram muito
 porque muito observaram:
 são documentos os museus
 de Florença, a Coleção
 de Arte, Renânia-Norte
 Vestefália, o túmulo
 em Ravena, o Museu
 Goethe em Dusseldorf,
 a Letra de Boccaccio
 o Museu Goethe em Frankfurt,
 o Vº Canto do Inferno
 a Coleção Edwin Redsolb;

Poeta, lede

revista: é preciso atirar
 o mundo antigo
 pelas novas janelas
 da Galáxia;

Poeta, lede

periódicos: la rivista ITALIA
 ogni fotografia pubblicata
 e accompagnata de un breve
 testo illustrativo
 nelle cinque lingue sopra dette:
 (francese, inglese, spagnolo, (Sic)
 tedesco, arabo).

Poeta, lede

revista: The Centennial Review:
 The contemporary artist
 is a true creator
 because
 He adds something to the world
 which has been there before, (Sic)
 Poeta, aprendei
 linguística nos calendários:

son mon die mit don fre sam
 sun mon tue wed thu fri sat
 dim lun mar mer eu ven sam
 dom lun mar mie jue vie sab
 dom lun mar mer gio ven sab
 dom seg ter qua qui sex sab
 son mon tis ons ter fre lor

Eis um estilo novo:

- Tem ligações com a grei,

Eis um estilo antigo:

- Tem ligações com o rei

Eis um estilo breve:

- Tem ligações com a grei

Eis um estilo amplo:

- Tem ligações com o rei

Eis um estilo magro:

- Tem ligações com a grei

Eis um estilo gordo:

- Tem ligações com o rei

Eis um estilo seco:

- Tem ligações com a grei

Eis um estilo umido:

- Tem ligações com o rei

Eis um estilo tenso:

- Tem ligações com a grei

Eis um estilo lasso:

- Tem ligações com o rei

Eis um estilo baixo:

- Tem ligações com a grei.

Eis um estilo alto:

- Tem ligações com o rei.

Tem ligações com a lei
 tem ligações com a lei
 tem ligações com a lei.

- 6 -

Tais estilos existem onde a paz existir
 porque não seria possível lembrar tais
 palavras
 por onde correm as águas do Mekong,
 águas rubras, tocadas pelo sangue da 9^o
 Divisão,
 A Divisão mais Divisão de todas as Di-
 visões
 da Terra. Agora está alojada no Bico
 de Papagaio
 cambojano. Divisão acostumada à luta
 contra
 mísseis e aviões,
 helicópteros, canhões
 de toda espécie e a chama em chamas dos lança-
 chamas;
 quando ela entrou no Camboja
 O Príncipe Shianouk disse: "Esta Divisão
 é um Inferno." E logo seus generais ad-
 mitiram:
 "Há infiltração da 9^o no Camboja."
 E o Príncipe respondeu:
 "Há infiltração da 9^o no Camboja,
 estou muito preocupado. Hã infiltração
 da 9^o
 Se se olhar o mapa
 perto de Mondolkiri, vê-se
 Sen Mount
 Nan Lean, e lá há muitos homens
 da 9^o Divisão.
 Subindo-se até Ratanakiri, chega-se a La-
 ban
 Siek. Mais ao norte, está Bo Khanh. Pa-
 remos
 aqui. Lá está cheio de homens da 9^o di-
 visão
 e não podemos provocá-los,
 porque a 9^o Divisão
 nos vigia
 e ela sozinha poderá acabar
 de um só golpe todo o Exército do Cam-
 boja."

- 7 -

Sùbitamente, o clarão: a Ursa Maior,
a fronte decepada

as órbitas vazias

o rosto - máscara lívida

ausente a boca

e sob o queixo o baralho:
o rei de ouro,

o ás de espadas,

o oito de copas,

a dama de paus vista pela metade,

o horóscopo decifrando

o futuro,

a dama de ouro,

o ás de espadas,

as mãos dentro das luvas

os punhos decepados

Toutes les monstruosités

violente(Sic) les gestes atroces d'

Hortense. O terrible frisson des

amours novices sur le sol sanglant et

par l'hydrogene clarteux! Trouvez

H

o

r

t

e

n

s

e

Viva o Brasil com a Bomba H

Viva o Brasil com a Bomba H

Viva o Brasil com a Bomba H

Viva o Brasil com a Bomba H

Viva o Brasil com a Bomba H

Viva o Brasil com a Bomba H

Viva o Brasil com a Bomba H

Viva o Brasil com a Bomba H

Viva o Brasil com a Bomba H

O Brasil com a Bomba H

Brasil com a Bomba H

Com a Bomba H

A Bomba H

Bomba H

H

H

H

Enfer

Hell

Inferno

(JV, p. 13)

26. Romance do Pantaju

(JV, p. 13, completo no texto)

27. Segunda Elegia

(AQE, p. 9, completo no texto)

28. Sexta Elegia

(AQE, p. 12, completo no texto)

29. Sétima Elegia

(AQE, p. 13, completo no texto)

30. Oitava Elegia

(AQE, p. 14, completo no texto)

31. Nona Elegia: O processo

(AQE, p. 15, completo no texto)

32. Tambor Cósmico

(AQE, p. 23, completo no texto)

33. A Morte e seu Gládio

(AQE, p. 25, completo no texto)

34. O Sigilo

(AQE, p. 29, completo no texto)

35. O Sigilo II

(AQE, p. 31, completo no texto)

36. Teorema II

(AQE, p. 35, completo no texto)

37. Metalinguagem

(AQE, p. 35, completo no texto)

38. Variações sobre um Tema

(AQE, p. 36, completo no texto)

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

(AQE, p. 39)

40. Moto Perpétuo

Retornando das águas da sombra e do sono
retornando das altas cortinas do sonho
retornando dos mares do vento e do Sol
retornando dos dentes doridos do Amor

retornando das fontes secretas da dor
retornando das praias longinhas do sul
retornando das torres celestes do azul
retornando da pedra da noite e do Amor

retornando da faca cinzenta a vermelha
retornando do cabo da ponta e da estrela
retornando da Ursa e seus lagos de fogo
retornando das fúrias secretas do Amor

retornando da folha do fruto e da flor
retornando da terra da raiz e das águas
retornando do gelo do gume & da foice
retornando da morte & do grito de Amor

retornando da sombra e à sombra voltando
retornando da porta do ferro e da chave
retornando do limo & ao limo tornando
retornando ao banco ao canto ao pranto

retornando ao céu retornando à luz retornando à cor
retornando à rosa retornando à dália e ao Amor
retornando à-planta-a-pedra-ao-rio-à dor
retornando à chama retornando a brasa

retornando ao passado e ao passado voltando
retornando do fogo do ferro & da foice
retornando da morte & à morte voltando
retornando as facas agudas do Amor

retornando à sombra & à sombra voltando
retornando à porta ao labirinto a chave
retornando ao limo & ao limo tornando
retornando ao banco ao canto ao pranto.

41. As flores do Verde Pinho

(AQE, p. 44, completo no texto)

BIBLIOGRAFIA

1. Obras de César Leal - Poesia

Leal, César. Invenções da Noite Menor. Recife: Ed. Globo, 1957.

----- . O Triunfo das Águas. Recife: Imprensa Universitária, Universitária de Pernambuco, 1968.

----- . Jornal do Verão. Rio de Janeiro: Edições Caraja, 1969.

----- . A Quinta Estação. Recife: Editora Universitária, Universitária de Pernambuco, 1972.

2. Obras de César Leal - Crítica Literária

Leal, César. Os Cavaleiros de Júpiter: Estudos de Poesia. Recife: Imprensa Universitária, Universitária Federal de Pernambuco, 1972.

----- . "Reflexões sobre Cinco Poetas Novos." Artigo- Prefácio ao Quíntuplo: Alberto C. Melo, et al. Recife: Edição Aquário/Um, 1973.

----- . "Os Estudos Literários: Sua Importância na Universidade Moderna." Recife: Imprensa Universitária, 1971.

----- . "Francisco Brennard," Visão da Terra, Arte Agora. Rio de Janeiro: Atelier de Arte e Edições MC Ltd., 1977.

----- . "Contos de Lygia Fagundes Telles." Suplemento Literário do Diário de Pernambuco, 20 de janeiro de 1972.

3. Obras sobre César Leal

Barbosa, Maria Lisa. "A Imagem na Poesia de César Leal." Suplemento Literário do Diário de Pernambuco, janeiro de 1980.

Camara, Leônidas. Prefácio. O Triunfo das Águas. Por César Leal. Recife: Universitária Federal de Pernambuco, 1968.

----- Nota. Os Cavaleiros de Júpiter. Por César Leal. Recife: University Federal de Pernambuco, 1969.

Cunha, Fausto. Nota. Jornal do Verão. Por César Leal. Ed. Carajá. Rio: Gráfica Editora Livro S. A., 1969.

De Melo Franco, João Batista. "O Triunfo das Águas." Suplemento Literário do Diário de Pernambuco, 1968.

De Paiva, Rodrigues. "A Poesia Contemporânea e seus Componentes Gráficos." Suplemento Literário do Diário de Pernambuco, s/d.

Do Prado, Marcus Antônio. "Brasil ensinou o mundo a fazer poesia concreta - diz César Leal." Suplemento Literário do Diário de Pernambuco, 8 de junho de 1972, 3º caderno, Reportagem.

----- Nota. A Quinta estação. Recife: Editora Universitária, Universitária Federal de Pernambuco, 1972.

Gustavo, Paulo. "A Nona Elegia de César Leal." Suplemento Literário do Diário de Pernambuco, setembro de 1979.

Linhares, Temístocles. "Estado atual da Poesia Brasileira." Gazeta do Povo, Curitiba, 22 de outubro de 1972, 2º caderno, p. 21.

Lucas, Fábio. "Água e Rochedo." Suplemento Literário do Estado de S. Paulo, 26 de outubro de 1968.

Pedrosa, Paulo. Diário de Pe, 22 de março de 1973.

Pires Filho, Ormino. "Ursa Maior: Um Desafio Exegético." Arquivos. Recife: Secretaria de Educação e Cultura, 1976.

Py, Fernando. "César Leal: Sobriedade e Estouro." Suplemento Literário do Diário de Pernambuco, 20 de janeiro de 1980.

Ricardo, Cassiano. "O Profético e o Poético-Absoluto." Suplemento Literário do Diário de Pernambuco, 23 de novembro de 1972, 3º caderno, Reportagem, p. 2, cols. 1-4.

4. Obras das Literaturas Brasileira e Portuguesa

Andrade, Carlos Drummond de. Antologia Poética. Seleção e Prefácio de Massaud Moisés. Lisboa: Portugália Editora, 1965.

----- . Boi Tempo. Rio: Editora Sabiá, 1968.

----- . Reunião: 10 Livros de Poesia. Rio: Editora José Olympio, 1971.

Andrade, Mário de. Paulicéia Desvairada. S. Paulo: Casa Provença, 1922.

----- . Poesias. S. Paulo: Martins, 1941.

Andrade, Oswald de. Primeiro Caderno do Aluno de Poesia Oswald de Andrade. S. Paulo: Gaveta, 1927.

Bandeira, Manuel. Estrela da Vida Inteira: Poesias Reunidas. Rio: José Olympio Editora, 1966.

Cabral de Melo Neto, João. Morte e Vida Severina e Outros Poemas em Voz Alta. Rio: Editora Sabiá, 1967.

----- . Poesias Completas. Rio: Editora Sabiá, 1968.

Camões, Luís de. Os Lusíadas. Porto: Ed. Manuel P. Ramos, s/d.

Carneiro, Mário de Sá. Poesia. Lisboa: Edições Ática, s/d.

Cruz e Souza, João. Poesia: Antologia. Rio: Agir, 1967.

Dias, Antônio Gonçalves. Obras Completas. Edição crítica de Manuel Bandeira. S. Paulo: Comp. Edt. Nacional, 2 vols., 1944.

Ferreira, Ascenso. Catimbo e outros poemas. Rio: José Olympio, 1963.

Lima, Jorge de. Antologia Poética. Rio: Editora Sabiá, 1969.

Meireles, Cecília. Poesias Completas. 5 vols. Rio: Civilização Brasileira, 1973.

Mendes, Murilo. Tempo e Eternidade. Porto Alegre: Globo, 1935.

----- . Poesias. Rio: José Olympio, 1959.

- Pessanha, Camilo. Clepsidra e Outros Poemas. Lisboa: Edições Ática, 1969.
- Pessoa, Fernando. Obra Completa. Rio: Co. José Aguilar Ed., 1969.
- Rêgo, José Lins do. Menino de Engenho. Rio: José Olympio, 1956.
- . Pureza. 7^o Edição. Rio: Jose Olympio Editora, 1968.
- Ricardo, Cassiano. Poesias Completas. Rio: José Olympio Editora, 1957.
- . Os Sobreviventes. Rio: José Olympio Editora, 1971.

5. Obras da Literatura Geral, de Metodologia da Análise e Crítica Literária e de outras Ciências Humanas

- Abrams, M. H. A Glossary of Literary Terms. 3rd ed. New York: Holt, Rinehart & Winston Inc., 1957.
- Acton, A. B. "Georg Wilhelm Friedrich Hegel," in The Encyclopedia of Philosophy. Ed. Paul Edwards. New York: Macmillan Publishers & The Free Press, 1972.
- Alighieri, Dante. La Divina Commedia. 3 pts. in 3 vols. Milano: Rizzoli Editore, 1960.
- Andrade, Mário de. A Escrava que não é Isaura in Obra Imatura. S. Paulo: Martins, s/d.
- Auden, W. H. A Collection of Critical Essays. Englewood, N.J.: Prentice-Hall, 1964.
- Auden, W. H. The Collected Poetry of W. H. Auden. New York: Random House, 1945.
- Auerbach, Erich. Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature. Trad. do alemão. Princeton: Princeton University Press, 1974.
- Backson, Karl & Arthur Ganz. A Reader's Guide to Literary Terms: A Dictionary. New York: Farrar, Strauss & Giroux, 1972.
- Bandeira, Manuel. Apresentação da Poesia Brasileira: Seguida de uma Antologia de Poetas Brasileiros. Rio: Tecnoprint Gráfica S. A., 1967.
- Bastide, Roger. Poetas do Brasil. Curitiba: Guaíra, 1957.

------. "Le Symbolism Brésilien," in Mercure de France,
Paris, nº 1083, 1-11-1953.

Baudelaire, Charles. Les Fleurs de Mal. Paris: Gallimard,
1972.

Blake, William. The Poetry and Prose of William Blake. New
York: Doubleday & Co. Inc., 1970.

Bodkin, Maud. Archetypal Patterns in Poetry: Psychological
Studies of Imagination. London: Geoffrey Cumberlege,
Oxford University Press, 1934.

Brooks, Cleanth. The Well Wrought Urn: Studies in the Structure
of Poetry. New York: Harcourt, Brace & World Inc., 1947.

Bueno, Silveira. Estilística Brasileira. S. Paulo: Edição
Saraiva, 1964.

Cândido, Antônio e José Aderaldo Castello. Presença da
Literatura Brasileira. 3 vols. 2º ed., S. Paulo:
Difusão Europeia do livro, 1966.

Chociay, Rogério. Teoria do Verso. S. Paulo: E. McGraw-Hill
Ltd., 1974.

Coelho, Jacinto do Prado. Dicionário de Literatura. 2 vols.
Porto: Companhia Ed. do Minho/Barcelos, 1969.

Coleridge, S. T. Biographia Literaria. Edição com Introdução
de I. A. Richards. 190 edição. New York: The Viking
Press, 1974.

Cornell, Kenneth. The Symbolist Movement. New Haven: Yale
University Press, 1952.

Coutinho, Afrânio et al. A Literatura no Brasil. 5 vols.
Rio: Editorial Sul Americana, 1955-70.

------. Introdução a Literatura no Brasil. 3º ed.
Rio: Livraria São José, 1966.

Croce, Benedetto. Guide to Aesthetics. Trad. do italiano.
New York: The Bobbs-Merrill Co. Inc., 1965.

Curtius, Ernst. European Literature and the Latin Middle Ages.
Trad. do alemão. Princeton: Princeton University Press,
1973.

Darío, Rubén. Antologia de Rubén Darío. México: Fondo de
Cultura Económica, 1967.

- Dufrenne, Mickel. O Poético. Trad. do francês. Porto Alegre: Editora Globo, 1969.
- Durant, William. The Story of Philosophy: The Lives and Opinions of the Great Philosophers of the Western World. New York: Simon & Schuster, 1961.
- Eliot, T. S. On Poetry and Poets. Toronto: The Noonday Press, 1976.
- . Selected Essays. London: Faber & Faber Ltd., 1963.
- . Quatro Quartetos. 2º ed. Trad. do inglês. Lisboa: Edições Atica, s/d.
- . The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism. New York: Barnes & Noble, 1960.
- . "London Letter," Dial, vol. XXXI, October 1921, p. 453.
- Empson, William. Seven Types of Ambiguity. New York: New Directions, s/d.
- Feder, Lillian. Ancient Myth in Modern Poetry. Princeton: Princeton University Press, 1977.
- Freud, Sigmund. On Creativity and the Unconscious: Papers on the Psychology of Art, Literature, Love, Religion. New York: Harper and Row, 1958.
- Freyre, Gilberto. Casa-Grande & Senzala. 9º ed. Rio: José Olympio, 1958.
- Ginsberg, Allen. Empty Mirror: Early Poems. New York: Totem Press-Corinth Books, 1958.
- Goethe, Johann Wolfgang von. Faust. Trad. do alemão. New York: Doubleday & Co., Anchor Books Ed., 1963.
- Goodrich, Norma Lorre. Ancient Myths. New York: The American Library Inc., 1960.
- "Hegel, Georg Wilhelm Friedrich." The American Cyclopaedia. Ed. George Ripley and Charles A. Dana. New York: D. Appleton & Co., 1881.
- Hölderlin, Friedrich. The Dialectics of Unity. Indiana: Indiana University Press, 1976.

- Kayser, Wolfgang. Análise e Interpretação da Obra Literária. 2 vols. Trad. do alemão, 5º ed. Coimbra: Arménio Amado Ed., 1970.
- Kenneth, Burke. A Grammar of Motives. Berkeley: University of California Press, 1974.
- . The Philosophy of Literary Form: Studies in Symbolic Action. Los Angeles: University of California Press, 1973.
- Lamantia, Philip. Erotic Poems. Berkeley: Bern Porter, 1946.
- . Ekstasis. San Francisco: Auerhahn Press, 1959.
- . Touch of the Marvelous. Berkeley: Oyea, 1966.
- . The Blood of the Air. San Francisco: Four Seasons Foundation, 1970.
- Lima, Alceu Amoroso. (Tristão de Athayde) Quatro Sintético da Literatura Brasileira. Rio: Agir, 1976.
- Lowell, Robert. The Land of Unlikeness. Cummington, Ma.: Cummington Press, 1944.
- . Lord's Weary Castle. New York: Harcourt Brace, 1946.
- Levi-Strauss, Claude. Anthropologie Structurale. Paris: Plon, 1958.
- Luckacs, Georg. La Signification Present du Realism Critique. Trad. do alemão. Paris: Gallimard, 1960.
- Malkoff, Carl. Critical Handbook of Contemporary Poetry Since 1940. New York: Crowell, s/d.
- McLuhan, Marshall. The Interior Landscape: The Literary Criticism of Marshall McLuhan. New York: McGraw-Hill Book Co., 1971.
- Moisés, Massaud. A Literatura Brasileira: O simbolismo. (1893-1902). 2º ed. S. Paulo: Editora Cultrix, s/d.
- Mood, Raymond Jr. Life after Life. New York: Bantam Books Inc., 1976.
- Muricy, Andrade. Panorama do Movimento sibmolista Brasileiro. 3 vols. Rio: I.N.L., 1952.

- Ogden, C. K. and I. A. Richards. The Meaning of Meaning. New York: Harcourt, Brace & World Inc., s/d.
- Packard, William. The Craft of Poetry: Interviews from New York Quarterly. New York: Doubleday & Co. Inc., 1974.
- Padrão, Maria da Glória. A Metáfora em Fernando Pessoa. Porto: Editora Inova, 1973.
- Plath, Sylvia. Ariel. New York: Harper & Row, 1965.
- , The Colossus & Other Poems. New York: Vintage Books, 1968.
- Pontiero, Giovanni. An Anthology of Brazilian Modernist Poetry. London: Pergamon Press, 1969.
- Poulin, A. Jr. Contemporary American Poetry. Boston: Houghton Mifflin Company, s/d.
- Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics. Eds. Alex Preminger et al. Princeton: Princeton University Press, 1974.
- Rabassa, Gregory. O Negro na Ficção Brasileira: Meio Século de História Literária. Trad. do inglês. Rio: Edicoes Tempo Brasileiro, 1965.
- Richards, I. A. Princípios de Crítica Literária. Tradução do Inglês. Porto Alegre: Editora Globo, 1967.
- Riesman, David et al. The Lonely Crowd: A Study of the Changing American Character. New Haven: Yale University Press, 1969.
- Rimbaud. Oeuvres. Paris: Editions Garnier Freres, 1960.
- Saussure, Ferdinand de. Introduction to Structuralism. New York: Basic Books Inc., 1970.
- Segre, Cesare. Os Signos e a Crítica. Tradução do italiano. Sao Paulo: Editora Perspectiva S. A., 1974.
- Sexton, Anne. Transformations. Boston: Houghton Mifflin, 1971.
- Stepanhev, Stephen. American Poetry Since 1945: A Critical Survey. New York: Harper Colophon Books, 1967.
- Tindall, Y. William. The Literary Symbol. Bloomington: Indiana University Press, 1955.

Valery, Paul. Selected Writings. New York: New Directions Books, 1964.

Welleck, René & Austin Warren. Theory of Literature. New York: Harcourt, Brace & World Inc., 1970.

Yeats, William Butler. Selected Poems & Two Plays. New York: The Macmillan Company, 1962.