

Unesp  UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

Bruno Darcoleta Malavolta

O ESQUECIDO DE SI, DANTE MILANO:
rastros de uma poética do esquecimento



ARARAQUARA – S.P.
ANO 2015

Bruno Darcoletto Malavolta

O ESQUECIDO DE SI, DANTE MILANO:
rastros de uma poética do esquecimento

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e crítica da poesia

Orientadora: Profa. Dra. Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan

Bolsa: Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPQ)

ARARAQUARA – S.P.

ANO 2015

BRUNO DARCOLETO MALAVOLTA

O ESQUECIDO DE SI, DANTE MILANO:
rastros de uma poética do esquecimento

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Orientador: Profa. Dra. Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan

Data da defesa:

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Profa. Dra. Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan

Departamento de Literatura - FCL-UNESP/Araraquara-SP

Membro Titular: Diana Junkes Bueno Martha

Departamento de Estudos Linguísticos e Literários –
IBILCE-Unesp/São José do Rio Preto-SP

Membro Titular: Prof. Dr. João Batista Toledo Prado

Departamento de Linguística - FCL-UNESP/Araraquara-SP

Local: Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” - UNESP

Faculdade de Ciências e Letras – Campus de Araraquara – SP

À memória de Ivan Junqueira.

[...]

*Descansa, ó, poeta. Aperto em minha mão
O que me deste: esse íntimo segredo
Que me fez teu herdeiro e teu irmão.*

E o resto é o vento no áspero rochedo.

“Terzinas para Dante Milano”
Ivan Junqueira (1994, p.53)

AGRADECIMENTOS

A Maria de Lourdes Baldan,
e Antônio Donizeti Pires.

Aos membros da banca,
João Batista Toledo Prado
e Diana Junkes Bueno Martha.

A Thomaz Albornoz Neves.

Ao CNPQ.

“Por que, sobre o mistério, um sol tão forte?”

Dante Milano

RESUMO

A obra milanesa *Poesias* (1948) ganhou, durante o século XX, leituras até certo ponto unívocas de seus críticos, culminando naquela feita por Ivan Junqueira (1984), de que esta se apoiaria em uma “irrepreensível unidade”. É, com efeito, esta unidade o ponto de partida de nossa investigação: o *rastro do esquecimento* a cortar a obra milanesa, e a imbricação desta com seu principal motivo, o *pensamento*. É a partir dos signos que ficaram à margem – esquecidos, de fato – que forçaremos o centro dessa poética, no intuito de ver reveladas, em seu edifício *marmóreo*, as fissuras que denunciarão a intuição moderna do artífice que a escreveu. Pensamos o *esquecimento* como um triplo desdobramento: como esquecimento cultural decorrente do tema traumático da guerra; como ontologia deslocada, ao se apropriar da analogia alighieriana, já desvinculada de sua ontologia neoplatônica; e como linguagem dissoluta ao inserir a ironia, nos termos que a entendeu Paz (2013), no centro dessa analogia, simulando uma correspondência entre os mundos sensível e inteligível que, em seguida, dissolve-se em alteridade. Este tripé estrutural do texto milanesa une-se, por fim, numa tópica amiúde repetida ao longo do *Poesias: esquecimento*.

Palavras-chave: Poesia moderna; Poesia e pensamento; Rastro; Esquecimento; Dante Milano.

ABSTRACT

During the twentieth century, Dante Milano's work *Poesias* has had univocal readings by some critics, culminating in the reading by Ivan Junqueira (1984), which sustains the idea of an "unimpeachable unity". This unity is the base of our investigation: the trace of oblivion that crosses Milano's work and its imbrication with its main theme, the thought. From the observation of the signs that were left in the margin – in fact forgotten – we are going to force the center of this poetic, in order to reveal the cracks in Milano's work, and these cracks will denounce the modern intuition of the artist who wrote it. We see the oblivion as a triple outspread: the cultural oblivion due to the traumatic theme of the war; the out-of-place ontology, when it appropriates alighieri's analogy (PAZ, 2013) but already detached from its Neoplatonic ontology; the dissolute language, when irony is inserted, in the terms presented by Paz (2013), in the center of this analogy, simulating a correspondence between the sensitive and intelligible worlds which dissolves itself later in otherness. This structural tripod of Milano's work is united in the theme often repeated throughout *Poesias*: *oblivion*.

Key-words: Modern poetry; Poetry and thought; Trace; Oblivion; Dante Milano.

Sumário

INTRODUÇÃO	11
1. TRADIÇÃO E TRAIÇÃO	17
1.1 Biobibliografia de uma alma.....	18
1.2 Os pontos luminosos	23
1.2.1 A irrepreensível unidade.....	23
1.2.2 Classicismo e modernidade.....	25
1.2.3 O realismo estético e o neoplatonismo	28
1.2.4 O ritmo semântico: seu pensamento é de fato sua forma	30
1.2.5 O antilirismo sinistro.....	32
1.2.6 O pensamento emocionado e a emoção governada pela inteligência.....	35
1.2.7 O esquecimento	36
2. UMA POESIA ERGUIDA DAS RUÍNAS DA CIVILIZAÇÃO OCIDENTAL. 38	
2.1 A linguagem como ruína	38
2.2 A cultura como ruína	52
3. O ESQUECIDO DE SI, DANTE MILANO	65
3.1 O rastro do esquecimento	69
3.2 O mármore da memória e as ruínas do esquecimento	76
2.3 A ontologia deslocada.....	84
4. OS POEMAS ESQUECIDOS	98
4.1 Esquecimento como tema.....	100
4.2 Esquecimento como rastro.....	113
4.2.1 Tragédia moderna na paisagem antiga: a “Elegia de Orfeu”	113
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	128
REFERÊNCIAS	131
ANEXOS	137

ANEXO A – A MUSA ADORMECIDA.....	138
ANEXO B – O PENSADOR.....	139

INTRODUÇÃO

A figura do poeta debruçado sobre a folha de papel, circundado pelos signos culturais de seu tempo e desassistido pelas Musas, a caçar palavras e buscar enigmas que deverão sobreviver a si próprio e ao frio toque de seus exegetas, é uma atualização da figura do vate, do louco, do miserável, do andarilho, do ladrão, do insone, de deus, do diabo, do vazio: todos esses que, de maneira escatológica, deixam *rastros* cujo significado transcende as empresas humanas ordinárias, irritam ou fascinam os homens comuns. Como atividade polissêmica que deve, necessariamente, driblar intenções unívocas de leitura, a poesia nos interessa como objeto cujo poder reside em sua capacidade de afastamento de seu projeto original ou, nos termos em que falou Jorge Luis Borges (BORGES; SABATO, 2005), em sua *necessidade* de escapar à intenção de seu autor para galgar sua natureza tanto metadiscursiva quanto metafórica.

É bem nesse sentido que perscrutaremos os *rastros* da obra milaniana: um pouco à maneira do “arqueólogo”, do “detetive” e do “psicanalista” (GAGNEBIN, 2006), interessam-nos os signos deixados à margem pela fortuna crítica dessa obra solitária, o *Poesias* de Dante Milano, e é pela significação esquecida das margens que intentamos chegar a seu centro. Se Ivan Junqueira viu no *Poesias* uma “irrepreensível unidade” (1984), forçaremos esta unidade (baseada em uma poesia do pensamento, ou do pensamento emocionado) pela sua oposição semântica, o *rastro do esquecimento* a cortar o *Poesias*, uma vez que, em língua portuguesa, o *pensar* se confunde com o *lembrar*, e o significado contíguo desses dois verbos encontra-se em um termo do vocabulário caipira: o *cismar*. Aquele que pensa incessantemente sobre um assunto, e dele portanto amiúde se lembra, está cismado: a “Canção do exílio”, de Gonçalves Dias, coloca sobre este verbo toda a sua condensação ética e imagética: “Em *cismar* sozinho à noite” (DIAS apud BERNARDI, 1999, p.90) encarna tanto a perplexidade memorialista quanto reflexiva deste poema, que não deixa de ser a mesma de nosso projeto romântico. A cisma de Milano é, pois, uma poesia “pensamenteada” até o limite da perplexidade – para nos valermos do termo cunhado por Manuel Bandeira, imaginando que assim a chamaria Mário de Andrade (BANDEIRA, 1997) –; ação que só encontrará resolução, ao longo do *Poesias*, em um ato resiliente: *esquecer-se*.

Perscrutamos o *rastros de esquecimento* em Milano munidos das ferramentas exegéticas tomadas à teoria sobre a memória e o esquecimento de Gagnebin Gagnebin, quais sejam: ser o rastro um signo de caráter especial, por vezes dotado de uma *não intencionalidade* e uma *violência*, empregada por aquele que o produziu. Analisaremos os signos milanianos que nos levam à tópica e à estrutura deste *rastros* que, ao fazer duplo ao eixo central da obra milaniana, o *pensamento*, desloca-se igualmente para o centro do tabuleiro: ao lado deste *pensamento*, o *esquecimento* afina-se à visão de Octavio Paz sobre a analogia na modernidade, de que esta “não suprime as diferenças: ela as redime, torna possível sua existência” (PAZ, 2013, p.80). No limite, a pergunta que intentamos responder é se a existência do pensamento, em Dante Milano, não estaria condicionada ao esquecimento. É certo que nenhuma das nove seções do *Poesias*, somada à seção dos últimos poemas, dedicou-se nomeadamente ao tema do *esquecimento*. Porém, os poemas cuja ocorrência explícita da temática do esquecimento totalizam dez por cento dos poemas do volume – quantidade suficiente para que o isolássemos o *esquecimento* em uma seção dispersa, uma *seção-ao-longo-de*, ou, simplesmente, um *rastros*. A possibilidade de se ler o *Poesias* pelo rastro desse signo marginal, portanto, apresenta-se como métrica para este estudo: aquela que dá a baliza e os pés de equilíbrio para que o todo não se coagule em uma poesia de intolerável lucidez, como é a poesia de Milano.

A fala de Brecht – “Apaguem os rastros!” – retomada por Benjamim em “Experiência da pobreza” (BRECHT apud BENJAMIM, 1987, p.118), refere-se ao comportamento dos *homens comuns*, acima mencionados, no salão burguês. Por homens comuns não entendemos aqueles que foram desassistidos pelas musas – condição também cara ao poeta – mas, sim, aqueles que, ao aceitar abrir mão da *vida*, apagam seus rastros em louvor do tecnicismo, aderindo à condição desumanizante do racionalismo moderno; esses que, de forma inconsciente, fazem coro à ideologia que possibilitou as metáforas desse racionalismo: o nazismo e, em sua máxima condensação, Auschwitz. Metáforas que são recuperados por Adorno e Hockheimer em sua “Dialética do esclarecimento” (1997), em que denunciam a relação entre a índole imperialista de nossa cultura à origem mesma do pensamento ocidental. Para os autores, o *logos* liga-se à dominação; para Debord, o espetáculo – a ultra-condensação desse estado de coisas – é o herdeiro de toda a *fraqueza* do projeto filosófico ocidental” (2011, p.19); Para Paz (2010), é contra a modernidade que o poeta moderno escreve poemas. A polêmica afirmação de Adorno, de que “escrever um poema após Auschwitz

é um ato bárbaro, e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que hoje se tornou impossível escrever poemas" (1998, p.26), interessa-nos pela semelhança que mostra, em seu radicalismo, com esta tópica peculiar da poesia milaniana: *o esquecimento*.

Junqueira vê na poesia milaniana um “tecido de cruezas expressivas e significações objetivas, um voto de fidelidade à *clarté* cartesiana, um exercício *raisonnant* de imaginação irônica, em todo oposta à difusa deliquescência da ‘ironia romântica’” (1984, p. 80-81). Curiosa escolha procedimental para um poeta que, embora amiúde pensativo, somente resolverá seu pensamento ao lançar mão do *esquecimento*. É nessa dupla contradição, em por um lado utilizar-se de recursos modernos para se esquecer de uma cultura baseada no racionalismo, ao mesmo tempo em que o seu pensamento só encontra apaziguamento no esquecimento, que fecharemos nossa chave de exegese do poema milaniano: a busca pelo esquecimento em três níveis, quais sejam: dissolução de linguagem (“A linguagem como ruína”), esquecimento cultural (“A cultura como ruína”) e deslocamento ontológico (“A ontologia deslocada”). Uma linguagem que atinge altos níveis de tensão ao misturar a alegoria alighieriana com a ironia moderna, assim como sugere Paz (2013), de forma a evocar a discussão metalinguística sobre a essência dessa mesma linguagem, que em alguns momentos parece a ponto de desaparecer: ao aproximar mundo sensível e mundo inteligível como se fossem, ainda, mundos conciliados – ou seja, com se a poesia moderna não tivesse ainda sido tocada pela arbitrariedade do signo e a consequente dúvida sobre o poeitar em que essa arbitrariedade arremessou o fazer poético –, de forma a evidenciar, através de um *realismo estético*, o abismo que separa esses dois mundos, Milano coloca em xeque sua própria linguagem, para em seguida extravasá-la em discurso: pensamento-esquecimento.

Por outro lado, a latência da violência em sua poesia e a temática da guerra – única tópica de sua obra que parece nos indicar a um acontecimento empírico, ou seja, as guerras que assolaram o século XX – são uma espécie de epicentro traumático para o seu posterior esquecimento cultural. Como único elemento empírico, a Guerra atinge o topos de *trauma*, nos termos em que entendeu o trauma Aleida Asmann (2011): como aquilo que não pode ser elaborado simbolicamente. Por outro lado, Auschwitz é, para Adorno (2009), aquilo que não pode ser esquecido, pois não pode voltar a ocorrer. Isso bastaria para empreender uma revisão crítica deste núcleo temático como o epicentro deste *esquecimento cultural* que se instala na poesia milaniana: uma poesia construída sobre paragens alienígenas, ermas e dotadas de certa homogeneidade desértica. Tais

paragens são as *paragens do esquecimento*, aquelas onde o mundo social não é notado senão como rumor distante – a que o poeta já negara, através de uma violência silenciosa:

GLÓRIA MORTA

Tanto rumor de falsa glória,
Só o silêncio é musical.
Só o silêncio,
A grave solidão individual,
O exílio em si mesmo,
O sonho que não está em parte alguma.

De tão lúcido, sinto-me irreal.
(MILANO, 1973, p.67)

O esquecimento como deslocamento ontológico, por fim, é também da alçada da linguagem deste poeta. Leitor assíduo, crítico e tradutor magistral de Dante Alighieri, grande parte do *Poesias* emulará com igual maestria a dicção alighieriana. É evidente que isso não poderia ocorrer, supondo que Milano seja de fato um poeta e não um mero artesão da palavra, empreendendo pastiches a partir do poeta humanista, sem um violento e enorme deslocamento no cânone alighieriano. Milano é um poeta de fato, e um poeta moderno: ao mesmo tempo em que através dessa linguagem de “significações objetivas” e de “cruzas” expressionais, como disse Junqueira, provoca uma simulada aproximação alegórica entre objeto e palavra para, em seguida, dissolver essa analogia numa ironia e alteridade, recuperando ainda Paz (2013), em muitos momentos apresentará a seu leitor uma ontologia levemente esgarçada. É Paz quem vai esclarecer que no centro da analogia alighieriana havia Deus: mesma ideologia daqueles que se inserem na tradição neoplatônica da poesia. No centro da linguagem de Milano, não sabemos bem o que há. Como poeta moderno, é evidente que deveria haver a *linguagem*, e há. Porém, Milano evocará inúmeras vezes a figura de Deus, através de uma consistente emulação, inclusive, da dicção bíblica, e através de uma carga moralizante que parece, às vezes, irônica, e outras vezes em tudo oposta à ironia. É no final do túnel dessa ontologia deslocada que entrevemos, novamente, o esquecimento, com única resposta possível para esse embate ente o deus e o vazio:

[...]

O único alívio é olhar o céu sem fundo
O véu de sonho que recobre o mundo
E absorve, anula, esbate a realidade
Sob a expansão do azul intenso e forte,
Cor sem fim, olhar calmo além da morte,
Não desespero, sim perplexidade!
(MILANO, 1973, p.20)

Paisagem que, entretanto, ainda não guarda as chaves da decifração do enigma:

VAZIO

Este céu que me leva ao fim de tudo,
Eternidade vista num momento,
Olhar imenso de consolo mudo,
Aparência que lembra o esquecimento...
(MILANO 1973, p.29; grifos nossos)

Em busca dos desdobramentos que essas questões naturalmente impõem à crítica do texto milaniano, e no sentido de investigar a pertinência deste fulcro de leitura, é que faremos, no primeiro capítulo, “Tradição e traição”, um levantamento minucioso da fortuna crítica, não através da pesquisa de textos que, porventura, se tenham esquecido no mar crítico milaniano – uma vez que outros trabalhos acadêmicos já o realizaram com excelência –, mas de apontar os conceitos-chave cunhados por esses críticos do século XX, de que nos utilizaremos largamente ao longo de nosso próprio trabalho, quais sejam: Sérgio Buarque de Holanda (1973), Paulo Mendes Campos (1979), Franklin de Oliveira (1979), Manuel Bandeira (1979), Ivan Junqueira (1984 e 2004) e Thomaz Albornoz Nevez (1996).

No segundo capítulo, “Uma poesia erguida das ruínas da civilização ocidental”, nos dedicaremos à explicar nosso próprio olhar exegético sobre a poesia milaniana, amparados sobretudo por Octavio Paz (2010), investigando a sua complexa relação com sua própria linguagem (“A linguagem como ruína”) e com seu momento cultural (“A cultura como ruína”), onde tentaremos dar conta dos desdobramentos da temática da guerra como postura ética deste lirismo, apoiados, para nos amparar na leitura da temática social em sua poesia, em Adorno (1998, 2003 e 2006) e Debord (2011), bem como de sua linguagem como poética de tensão estirada na linha abstrata entre inteligível e o sensível.

No terceiro capítulo, “O mármore da memória e as ruínas do esquecimento”, avançaremos na investigação dos temas e procedimentos poéticos que perfazem, em Milano, o rastro do esquecimento a partir de um arsenal teórico que tem em Gagnebin (2006) seu maior apoio: em sua esteira, lançamos mão da leitura de Adorno e Hockeimer (1997), Benjamim (1987) e Aleida Asmann (2011). Traçamos, também, um rápido paralelo entre o *ethos* milaniano e a filosofia estoica, baseados em Sêneca (2008 e 2010), terminando, por fim, por investigar os deslocamentos ontológicos em Milano a partir de Octavio Paz (2013) e Marco Lucchesi (1998).

Observamos, por fim, que embora nos centremos no desdobramento específico do *esquecimento* na lírica milaniana, não perderemos, ao longo deste trabalho, o olhar sobre o todo que nela viu Junqueira (1984). É pelas margens, por fim, que forçaremos seu centro, no encaço de indícios que o mesmo Junqueira viu *apagados* e as pistas *falseadas*, ou seja, o *rastro do esquecimento*.

1. TRADIÇÃO E TRAIÇÃO

O título oco da obra que figura, solitária, na bibliografia poética milaniana, *Poesias*, esfingicamente adverte ao leitor sobre os 141 poemas nela inscritos: divididos em nove seções, são poemas esféricos, ilimitados. Olvidados por um fabuloso lapso temporal de quase cinquenta anos – idade que completava o poeta à data de sua publicação, em 1948 – os poemas milanianos vão hoje pela casa dos setenta anos de que foram dados à prensa. Não sem barulho, foram publicados por um amigo, à inteira revelia e desconhecimento do poeta, que descobre o caso pela boca de um terceiro amigo, que lhe avisa que “ira a seu lançamento”, do qual ele próprio era desinformado. Laureada com o Prêmio Filipe de Oliveira, cinco vezes reeditada, antologada, ganhadora do Prêmio Machado de Assis em 1989, enfeixada em uma imponente *Obra Reunida* pela ABL em 2004, com organização de Sérgio Martagão Gesteira e introdução, homenagem poética e biobibliografia de Ivan Junqueira, Dante Milano ainda faz irônico par, ao lado do *Poesias*, como “a maior vocação póstuma da literatura brasileira.” Tal epíteto, perseguido e assumido em vida pelo próprio poeta, é uma justa descrição de sua postura erética, e inteira essa aura de fetichismo que se instalou sobre a obra de Milano, como sobre o próprio poeta – *o esquecimento*.

O conceito de esquecimento contrasta com a unidade a perpassar o *Poesias*. Poeta de “irrepreensível unidade”, já nos diz Ivan Junqueira (2004), se esta unidade reside em uma estrutura inconsútil, ela deve, por inconsútil, ter seus alinhaves guardados ao avesso: são as nove sessões que partem o livro: “Sonetos e fragmentos”, “Algumas canções”, “Reflexos”, “Distâncias”, “Terra de ninguém”, “Paisagens submersas”, “Variantes de temas antigos”, “Sonetos pensativos” e “Momentos”. Cada uma são dentes da chave com a qual pretendemos dar voltas ao ferrolho milaniano: não no encaço de desmontar seu segredo, mas, sim, o de dar uma *outra volta no parafuso* de sua crítica. São essas nove partes do *Poesias* as poucas pistas deixadas por um poeta que, tendo publicado todos os seus poemas de uma vez, acrescidos de exíguos 36 textos na seção *Últimos poemas*, em 1973, atingiu a concisa quantidade de 141 poemas, além de 6 textos à seção *Textos poético dispersos*, na *Obra reunida* publicada pela ABL. Apesar de pequeno, *Poesias* é uma “selva oscura”, um “xadrez de estrelas”, um livro do universo, porém sem afetação de sê-lo: Milano, diferindo um pouco dos modernistas de segunda fase (à qual pertence, em detrimento à de 45, como a data da publicação e certa afinidade faria confundir), em entrevista a Denira Rozário, confessa ter escrito “dez

vezes, vinte vezes mais” do que publicou (MILANO apud NEVES, 1996, p.96): excedente que conforma, por assim dizer, os seus *textos poéticos rasgados*, pelos quais pediu encarecidamente o silêncio da mulher: “Alda nunca deixe fazerem estardalhaço de minha morte” (idem, p.80).

Muito embora *Poesias* seja uma obra de “irrepreensível unidade”, não se pode perder de vista o seu caráter de *obra-reunida* publicada de um lance. Por isso, *Poesias* é também labiríntico. Dante Milano organizou os poemas com cartas marcadas em falso e de propósito embaralhadas. Há poemas que, pelo bem da coesão semântica, aparentam estar deslocados de sua seção “justa”. Perfazem, assim, imprevistos caminhos intratextuais. *Poesias* não é, pois, um livro, mas um *cancioneiro*. Assim como Petrarca deixou-nos mais de uma versão de seu *Canzoniere*, organizado à exaustão pelo poeta, até a sua morte, Milano também, até a sua “morte editorial deliberada”, aos cinquenta anos de idade, reordenou seu livro até os limites impostos pela linguagem naturalmente fluida da poesia. A uma obra que nascera de tão longo engenho, reduzi-la a um tema – o *esquecimento* – é, quiçá, traí-la. Mas, como também de traição é feito o tecido da poesia, é a ele que iremos rumar, não sem antes empreender um passeio pela exígua, porém lúcida fortuna crítica que nos deixaram os leitores de Milano.

1.1 Biobibliografia de uma alma

A pequena fortuna crítica da poesia milaniana não se distancia de ser um narrativa biobibliográfica do autor. As vozes que se debruçaram sobre o poeta no século XX são, em geral, vozes de admiradores confessos, tanto de sua obra como de sua postura empírica, ou seja, o seu modo de encarar o ofício do verso na vida – um desdobramento de desgastada dicotomia entre arte e vida, mas que em Milano encontra elementos idiossincráticos que convidam à reaproximação de ambos.

Para compreender a estrutura biobibliográfica destas vozes que se acumularam no “mar enxuto”¹ milaniano (HOLANDA, 1973, p.05), talvez seja de maior valia iniciarmos do final do século XX para, só então, chegarmos aos primeiros textos, publicados pouco depois do lançamento de seu volume, em 1948. Nossa intenção não é fazer um panorama absoluto do que foi dito sobre Milano nesse recorte de tempo: pretendemos, pois, elucidar aqueles que foram os pontos-chave para o estágio atual de

¹ Título do artigo de Sérgio Buarque de Holanda, roubado à poesia do próprio Milano, de seu poema “Elegia de Orfeu”.

seu *estado da arte*, e sobretudo aqueles que serão os pontos-chave para o desenvolvimento de nosso próprio trabalho – ou porque levantaram perguntas que buscamos responder ou responderam a perguntas com que nós próprios, na elaboração deste texto, defrontamo-nos. Iniciaremos com uma pequena retomada histórica desta fortuna crítica e, só então, nos debruçaremos especificamente sobre os elementos e conceitos que julgamos os mais relevantes por esta levantados.

Em sua última entrevista antes de seu falecimento, Drummond, quando perguntado sobre a relação entre arte e popularidade, inesperadamente, ventila o nome de Dante Milano, há muito desaparecido da mídia e dos círculos literários. Disse o poeta mineiro:

A popularidade nada tem a ver com poesia. A popularidade pode acontecer. Mas um grande poeta pode também passar despercebido. Temos um poeta de quase noventa anos que mora em Petrópolis e ninguém o conhece. Ele é da geração modernista, um grandíssimo poeta. Chama-se Dante Milano. A única pessoa que fala no Dante Milano é Ivan Junqueira - que convive com ele e o visita. Dante Milano é um poeta de extraordinária qualidade que não tem a mínima popularidade. Se você perguntar a um estudante de Letras quem é Dante Milano, ele não sabe. Se perguntar quais são os melhores poetas brasileiros, ele não inclui Dante Milano. A popularidade então não tem a menor importância (DRUMMOND apud NEVES, 1996, p. 190-191)

A fala drummondiana, embora de um vago e ligeiro olhar crítico, é exemplar da imagem que tinha Dante Milano perante seus pares: um poeta de excelência, criador de uma admirável obra, de rara originalidade frente a tudo o que se publicou em lírica brasileira no século XX. Essa postura de Milano lhe rendeu não poucas alcunhas: “durinho”, segundo nos conta Luiz Camilo Lafalce (2006), ou “maior vocação póstuma da literatura brasileira”, conforme nos conta Junqueira (2004). Foi ela, entretanto, que inspirou a elaboração de um dos trabalhos mais originais sobre sua pessoa lírica e empírica: Thomaz Albornoz Neves, crítico de poesia e poeta, defendeu em 1996 sua dissertação de mestrado cujo conteúdo era, nas palavras dele próprio, uma “biografia experimental” de Milano, intitulada *Um certo Dante* (1996). Neves investigou a vida de Milano para compreender quais fatores levam um autor a figurar no *mainstream* editorial: a sua conclusão é a de que a *reclusão* e o *exílio*, em Dante Milano, são traços

de uma *persona*, de uma deliberada “conduta” que, ao fim, visava ainda a uma arredia popularidade. O parágrafo final de seu texto não é menos paradoxal, ao afirma quer:

Nem todas as fontes coletadas, nem tudo o que foi declarado, nem mesmo o que o próprio Dante Milano disse a seu respeito, deixa de apontar para o único fato indiscutível nesta biografia experimental – a ausência do biografado. (NEVES, 1996, p.248)

Entre as várias vozes balizadas por Neves, entre entrevistas, documentos, falas em rádio, textos inéditos do próprio autor, todas apontavam, aparentemente, para uma direção unívoca: a inequívoca admiração que nutriam os pares de Milano por seu gênio. Os nomes não são poucos; a iniciar de seu irmão, Atilio Milano, seguem: José Lins do Rego, Otto Maria Carpeaux, Manuel Bandeira, Sérgio Buarque de Holanda, Augusto Frederico Schmidt, Paulo Mendes Campos, Otto Lara Resende, Carlos Drummond de Andrade, Virgílio Costa, João Cabral de Melo Neto, Ivan Junqueira, Ledo Ivo, Franklin de Oliveira, Bruno Giorgi, Vinicius de Moraes, Cândido Portinari, Di Cavalcanti, Villa-Lobos. Foi com alegria efusiva que recebeu essa comunidade intelectual o lançamento do volume *Poesias*, em 1948. Curiosamente, uma inesperada fala vinda na contramão, de um poeta de gosto ainda mais classicizante que Milano, a biografia teria chegado a uma unanimidade a respeito da poesia de Milano. Bruno Tolentino, ao falar sobre Milano, faz jus a sua vocação de polemista, declarando, em entrevista a Neves:

[...]

T – Mas você foi reler o Dante?

BT – O Dante na verdade é um poeta que se sabia muito menor do que queria. Eu estou desconfiado, não posso provar...

T – O que não se pode provar?

BT – Não, mas pode-se sim. Estilisticamente pode-se, se você dedicar um ano a isso. Eu não vou dedicar um ano a Dante, que dirá logo ao Milano. Que como dizia Ledo Ivo:

“Piano, piano, Dante Milano não foi lontano.”

E eu acho que não foi mesmo. Agora, que Dante Milano teve momentos belos, momentos intensos, e tem na poesia momentos intensos... Na verdade, ele tinha uma exiguidade de meios, de visão, e também de fins. Ela não estava se dirigindo a nada de muito grande.

Ela partia de uma noção de sublime, uma noção de um céu sem Deus, esse tipo de coisa, que já estava mais do que manjado. [...] Mas se você tiver gênio, que é definitivamente o caso do Manuel, você pode *see the world in a nut's shell*. Quer dizer, o Dante Milano resolveu fazer poesia através de uma escolha, na verdade arcaizante, arcaizante por orgulho. Ele arcaizou-se por orgulho. Isso está ali, são fatos objetivos. E aí ele criou todo um personagem em volta daquilo: homem que escreve pouco, publica tarde, que pensa mais do que faz, não dá um passo sem pensá-lo três vezes, de maneira que, eu acho que devia ter pensado trinta, porque os passos que deu não deixaram as pegadas que ele queria. [...] Então, o quê que é a obra prima premeditada? É a total falta de ingenuidade interior. Você sente no Dante Milano que ele punha casaca na alma antes de pegar na pena. [...] (NEVES, 1996, p.143)

Tolentino demonstrou conhecer, o suficiente para intrigar-se com ela, a obra de Milano: apontou-lhe os pontos principais, uma crítica germinal que poderia se estender por uma investigação mais delongada, porém vincados pelo filtro do *fracassos*, em uma perspectiva que, por isso mesmo, deliberadamente parcial – “eu não vou dedicar um ano a Dante, que dirá logo ao Milano” –, colocando arestas sobre o texto milaniano que malogram sua leitura. Ignora, ademais, pontos fundamentais na constituição de sua poética; sua fala é cheia de um juízo de valor que escapa à crítica literária e formula-se como opinião pessoal; uma curiosa opinião para um poeta, como dissemos, de veio ainda mais clássico que Milano. É, no entanto, um sabor acre à rica salada de vozes que Neves conseguiu reunir em sua pesquisa, e nisso tem ela o seu valor. Tolentino usa de Bandeira para argumentar a respeito da poesia de Milano. Se recorrermos a Bandeira, um dos melhores amigos de Milano, numa carta a Mário de Andrade, veremos que este diz *precisamente o contrário* do que aponta Tolentino:

De tarde recebi cartas da Europa [...]; de tarde fui me encontrar com o Dante para irmos jantar com o Villa que eu imaginava ainda de cama cheio de ataduras e atamoles, e deu com ele de braço dado com o Dante na avenida. Fomos pra rua Didimo. Lá o Dante puxa um papelzinho do bolso como menino que vai mostrar ao outro uma bolinha de gude e lê esta coisa incrível de simplicidade (em nossa poesia só o "Minha terra tem palmeiras" pode encostar de longe)

SAUDADE DA MINHA VIDA

"Saudade do tempo,
Do tempo passado

O tempo feliz
Que não volta mais.

"Deus queira que um dia
Eu encontre ainda
Aquela inocência
Feliz sem saber.

"Mas hoje que eu sei
De toda a verdade
Já não acredito
Na felicidade

"E quando eu morrer,
Então, outravez,
Pode ser que eu seja
Feliz sem saber."

Não é sublime, Mário?
[...]
(MORAES, 2001, p.285-287)

A resposta de Mário não é menos útil para confrontar Tolentino:

[...]
Manu,
Vivi o seu diz feliz. O poema do Dante é de Dante, um colosso. Parece mesmo certos passos da *Vida nova* que fossem traduzidos pro ritmo mais brasileiro, impetuoso dentro de muito carinho. É realmente ãa maravilha. [...]
(idem, ibidem)

É, ainda de Bandeira, a declaração feita em seu programa “Grandes poetas do Brasil”, da Rádio Roquete Pinto, que serviu de lastro a nosso argumento de leitura, pois que evidenciou a importância do tema do *esquecimento* em Milano. A ela volveremos mais à frente. Quanto à dissertação de Neves, ela não pode ser ignorada por qualquer que queira se debruçar sobre a pessoa de Dante Milano, sobre sua obra, ou sobre a vida social dos poetas do Rio de Janeiro daquela metade de século. Ela é, até pela data de sua publicação, a obra crítica que fechará o século para Milano.

Antes dela, é um texto de 1980, com publicação em 1984, que se encontra a voz crítica que maior fôlego possui ao debruçar-se sobre o mausoléu milaniano, de um ponto de vista, diferentemente da obra de Neves, afastado da vida e atento a sua

ocorrência “estritamente textual”, como nos diz seu autor. Ivan Junqueira (1985) será um marco na fortuna crítica de Milano, pois chama a si a responsabilidade de dar coesão acadêmica aos textos que estavam dispersos em jornais e prefácios; sua crítica resgata três nomes, e são esses outros três que, junto de Junqueira, serão o arcabouço crítico de que partiremos para chegar ao objetivo deste trabalho, ou seja, investigar a *poética do esquecimento*: Paulo Mendes Campos (1972), Franklin de Oliveira (1972) e Sérgio Buarque de Holanda (1978); além do que ficara de fora da síntese de Junqueira, mas de suma importância para nós, Manuel Bandeira (1979).

A partir desse momento, nosso foco perderá o seu caráter diacrônico para verticalizar a reflexão sobre os elementos e conceitos cunhados ou recuperados por esses críticos, em seu esforço de compreensão do cânon milaniano. Uma vez que esses conceitos são a base sobre a qual ergueremos nossa argumentação, tomaremos o cuidado de, em primeiro lugar, investigar os seus desdobramentos, uma vez que são conceitos, em geral, cunhados de forma aforística, dado o traço rápido que caracterizou a crítica de *jornal*, das antologias ou de programas de rádio, como é o caso da fala Bandeira. Por outro, faremos o esforço de não cometer hibridismos entre a nossa leitura e a dos críticos, procurando nos ater tão somente à natureza dos conceitos; em alguns momentos, porém, adiantaremos o olhar que empreenderemos, ao longo deste trabalho, no cruzamento desta crítica com o texto poético aqui em questão, com o cuidado de marcar separadamente nosso olhar desta crítica que explanaremos.

1.2 Os pontos luminosos

Passemos à investigação *in loco* dos conceitos levantados pelos críticos do século XX sobre a poética de Milano. Como há pontos em que estes críticos aproximam-se grandemente, organizaremos esta exposição a partir de conceitos e da aproximação de conceitos, mais que da explanação individual do que aventou cada um desses.

1.2.1 A irrepreensível unidade

Ivan Junqueira, em 1980, empenhará um papel crítico fundamental na revisão bibliográfica milaniana: retoma o que sobre o poeta foi dito e, a partir disso, tece um ensaio de trinta páginas sobre o autor. Se pudessemos resumi-lo a um só conceito, seria

a observação feita por Junqueira de que o *Poesias* se apoia em uma ‘irrepreensível unidade’, como ele próprio explica abaixo:

O que chama logo a atenção de quem se imponha uma leitura mais atenta dos 141 poemas em que se resume todo o cânon milaniano é sua irrepreensível unidade – unidade de forma, de estilo, de linguagem de abordagem temática e até de vocabulário. (JUNQUEIRA, 1984, p.80)

Tal observação servirá de fio de prumo para balizar toda a análise que se empreenderá ao longo dessas páginas. Junqueira consegue, ademais, reduzir o eixo temático milaniano a três tópicos centrais, sendo elas a *morte*, o *amor* e o *sonho*, subordinadas as duas últimas à *morte*, que será “tema nuclear de toda a sua dolorosa e crispada mentação poética” (idem, p.82) – isso sem contar a sua definição sumária de Milano como *poeta do pensamento*, apresentada desde o título de 1985, “Dante Milano: poeta do pensamento” e editado em 2004 para “Dante Milano: o pensamento emocionado” –. Não contente em dissertar sobre os temas de seu cânon, Junqueira recorre a um levantamento estatístico do extrato semântico de Milano, e apresenta suas conclusões:

Segundo cremos, é sobre esse tripé temático – a morte, o amor e o sonho – que se articula, basicamente, o discurso poético milaniano. Que o confirmem os dados estatísticos que nos demos o trabalho de compulsar nos estratos vocabulares do autor. Assim, nos 141 poemas agora reunidos registramos 77 referências explícitas ou diretas à palavras ‘morte’, ou a seus símiles semântico-morfológicos (excluídos os vocábulos de significado próximo ou contíguo, como ‘suicídio’, ‘cadáver’, ‘defunto’ etc.); 69 à palavra ‘amor’, ou a seus símiles de idêntica natureza; e 58 à palavra ‘sonho’ (incluindo-se o vocábulo ‘sono’, que fisiologicamente a contém e semanticamente a pressupõe). Se considerarmos aqui as difusas e multiformes ramificações que se irradiam se cada um desses temas e que, não raro, se entrelaça, numa trama inconsútil de correspondências e isocronias, teremos então esboçado um segmento assaz abrangente do universo vivencial milaniano. (idem, p.82-83)

Como já dito, Junqueira é o primeiro a dar à crítica milaniana uma coesão acadêmica; por acadêmica, aqui, não entendemos que seu texto esteja ligada à crítica universitária, a que Junqueira não pertenceu; entendemos acadêmica como a crítica coeva ao século XX, editada em edições autorais e publicações em pequenas editoras do

meio. A visão crítica de Junqueira aproxima-se do *New criticism* – o que não desmentiria seu legado como melhor tradutor de Eliot poeta e crítico, além de Baudelaire e outros -, com uma grande capacidade de mobilização teórica em torno do texto poético milaniano, e empreendendo sobre ele uma leitura apertada, ou seja, o processo que os críticos do *New criticism* chamarão de *close reading*, a leitura verso a verso do poema. Seu texto possui, ainda, o sabor *old school* característico desta crítica do século XX, pois sua familiaridade ao poeta e seu texto nos é transmitida sem que isso incorra em um impressionismo crítico, como tampouco incorre em um tecnicismo asséptico, tão caro a nosso tempo.

O arsenal crítico de que Junqueira lança mão para empreender sua leitura do texto milaniano é vincado também por essa busca da unidade *irrepreensível*, e é digno de reprodução integral:

Para tanto, consideraremos aqui os seguintes elementos incidentais ou já declaradamente estilísticos: 1) o próprio texto do legado poético em pauta; 2) a convicção por arte do autor, de que a poesia é produto do pensamento ou, como insinua Fernando Pessoa, de um pensamento que se ‘emocionaliza’; 3) o predomínio do símile sobre a metáfora; 4) o ‘ritmo semântico’, já denunciado por Sérgio Buarque de Holanda em luminoso ensaio sobre a obra do autor; 5) a constante prevalência das formas fixas ou regulares sobre as formas livres; 6) os esquemas tímicos e a flutuação métrica; 7) os campos semântico-vocabulares; 8) o aproveitamento plástico visual da estrutura poemática; 9) o ‘antilirismo sinistro’ da linguagem do autor, que preferimos chamar aqui de ‘lirismo fantasmagórico ou ‘visionário’; 10) o substrato temático; e 11) classicismo e modernidade. (idem, p.80)

Um dos pontos levantados por Junqueira, “Classicismo e modernidade”, merecerá de nós um olhar mais demorado, pois é base para o estudo que ora empreenderemos.

1.2.2 Classicismo e modernidade

Uma das problemáticas centrais do texto milaniano, e que será movimento chave em nossa argumentação a respeito do *esquecimento* como tema e procedimento em sua obra, é a radical imbricação classicismo-modernidade. Essa dialética será retomada ao longo de todo nosso texto, de forma que nos limitaremos, nesse momento, a levantar

aspectos apenas básicos dela, tanto do ponto de vista da crítica quanto de um olhar horizontal sobre o texto milaniano.

Inicie-se pelo fato de que, em *Poesias*, como já disse Junqueira (1985), há o predomínio das formas fixas sobre as livres; tome-se como exemplo disso o título da primeira das nove seções que o compõe, “Sonetos e fragmentos”. Por formas fixas entendemos: o soneto como a forma mais recorrente; a terça-rima como segunda forma mais recorrente, em que por vezes o poeta preferira o uso da “rima continuada” (idem, p.91), como também observou Junqueira, em vez da rima intercalada dantesca; dísticos, quadras ou o encadeamento de versos decassílabos, raramente brancos, sem estrofação regular. Segundo Junqueira:

Mas foi por coexistir com esse ir-e-vir que pôde o poeta realizar sua extraordinária síntese entre passado e futuro, entre classicismo e contemporaneidade. Assim, embora fiel à herança clássica, Dante Milano revela uma dicção e uma expressão genuinamente modernas, mas que, na maioria das vezes, só encontram sua plena realização quando desenvolvidas dentro dos ‘limites’ das chamadas formas fixas ou regulares, muito embora o poeta só o faça, ortodoxamente, com relação ao soneto. Por outro lado, Dante Milano adota amiúde esquemas de estrofação (dísticos, tercetos, quartetos, pentásticos) e de isocronia rímica inteiramente avessos à iconoclastia modernista, chegando mesmo a reviver – com inexcusável mestria, aliás, -, a *terza rima* dantesca. (idem, p.89)

Esse predomínio, no entanto, não impede que *Poesias* faça largo uso de poemas em versos livres e brancos, tendência que se acentua nos textos de temática social, como nos poemas que compõem a seção central, “Terra de ninguém”, em que predomina a imagem da guerra; nos “Últimos poemas”, por outro lado, acrescidos a partir da terceira edição, de 1973, acentua-se a predominância das formas regulares sobre as livres, demonstrando haver um afinamento estilístico na fase final do autor.

A maior imbricação classicismo-modernidade não se dará, entretanto, apenas na coesão global do texto milaniano; sua versificação, onde predominam os decassílabos, com preferência para o heroico, seguido do sáfico, com algumas ocorrências de outras flutuações métricas, além do uso recorrente das redondilhas, com raras aparições de outras medidas, é possuído de uma dicção idiossincrática em tudo diferente àquilo que se aproximou do *neoclassicismo* em nossas letras. Pois resgata, em sua linguagem, a

dicção dantesca, em que há o predomínio dos símiles sobre as metáforas, rasgadas embora de uma fragmentação moderna. Veja-se o exemplo estes versos de “Imagem”:

Uma coisa branca,
Eis o meu desejo.

Uma coisa branca
De carne, de luz,

Talvez uma pedra,
Talvez uma testa,

Uma coisa branca
Doce e profunda,

Nesta noite funda,
Fria e sem deus.

[...]

(MILANO, 1973, p.48)

Luiz Camilo Fafalce, em sua tese de doutorado, atentarà para as “imagens cujo sentido é catalisado pela fragmentação da sintaxe lógico-discursiva que intensifica a ideia de ruptura entre o micro e o macrocosmo e a condição desgarrada do homem” (LAFALCE, 2006, p.70). É, portanto, na microcoesão textual de Milano que estão os índices desta imbricação, onde uma crueza estilística, ou seja, uma linguagem em que há a preterição dos ornatos em favor da uma economia do verso, desencadeia muitas vezes uma fragmentação cara a uma modernidade que nos soará igualmente idiossincrática, pois filha deste mesmo e radical hibridismo.

Extrapolando ainda o extrato puramente linguístico de sua poética, Milano adotará na composição de seu *ethos* uma visão distanciada e universalizante de mundo, bem como uma austera impassibilidade, que são, afinal características clássicas por excelência, e remontam ao narrador épico. Tal procedimento dará à sua obra uma frieza e crueza singulares, o que levará Paulo Mendes Campos a afirmar que sua poesia é “sinistra, nua, desértica”, ou que ela é dotada de um “antilirismo sinistro” (CAMPOS, 1972, s/p).

Formulando uma síntese – que também serve de adiantamento de nossa própria visão sobre a questão – a confluência de todos esses níveis de significação em que há a concorrência entre a herança e emulação clássicas com a fragmentação do espírito e do

verso modernos, darão ao texto de Milano um caráter único: difere dos modernos por sua austeridade e ascetismo classicizantes, e difere dos neoclássicos por deslocar o cânone de que se utiliza em direção a uma ética moderna, resultando em uma poética de modernidade única e *sui generis*.

1.2.3 O realismo estético e o neoplatonismo

O conceito de “realismo estético”, cunhado por Sérgio Buarque de Holanda (1973) em seu texto “Mar enxuto”, cuja primeira aparição data de 1949 no *Diário de notícias* e que reaparece em 1973, prefaciando a terceira edição do *Poesias*, é outro ponto em que se condensam complexas características da poética milaniana, que por nós serão retomadas ao longo de toda a nossa argumentação.

A expressão cunhada por Holanda recorre, explica-nos Ivan Junqueira:

à antiga noção de ‘realismo estético’, entendendo-se realismo como a concepção medieval que se opunha ao nominalismo e ao conceptualismo, ou seja, como atitude filosófica que afirmava possuírem as ideias uma existência independente das coisas concretas, o que vale dizer, *ante res*. (JUNQUEIRA, 1984, p.81)

O “realismo estético”, portanto, está vinculado não apenas a um procedimento formal, mas também a uma cosmovisão, retomada ao pensamento medieval, ou seja, ao pensamento cristão em cujo seio residia a filosofia neoplatônica, sobretudo aquela materializada no *Timeu* e reinterpretada, após, por Plotino, Santo Agostinho, entre inúmeros outros, dando as bases do que seria a filosofia e arte ocidentais a partir do Humanismo e Classicismo. O exemplo mais eloquente para se ilustrar tal conceito, aplicado à estética, é, sem dúvida, a poesia de Dante Alighieri, poeta fundamental para se compreender os alicerces estilísticos da linguagem milaniana. As “ideias” possuintes de uma “existência independente das coisas concretas” são, como esclarece Octavio Paz (2013), as ideias analógicas, que articulam linguagem e mundo não apenas em caráter procedimental, mas fundadas em uma ontologia, em cujo centro reside a figura do deus cristão.

A analogia consiste, como nos demonstra Paz, em uma “ciência das correspondências” (PAZ, 2013, p.80), ancorada no uso de um procedimento, embora comum, de grande efeito estilístico: a figura do *simile*, da comparação analógica. É

também Holanda o primeiro a nos atentar para o fato de “a expressão conotativa não importa muito nessa poesia”, em “que o símile prevalece constantemente sobre a metáfora” (HOLANDA, 1973, p.09) Sobre a analogia e o símile, diz-nos Paz:

A ponte é a palavra *como* ou a palavra *é*: isto é *como* aquilo, isto é aquilo. A ponte não suprime a distância: é uma mediação; tampouco anula as diferenças: estabelece uma relação entre termos diversos A analogia é a metáfora em que a alteridade se sonha unidade e a diferença se projeta ilusoriamente como identidade. [...] A analogia não suprime as diferenças: ela as redime, torna possível sua existência. (PAZ, 2013, p.80)

Se recorremos ao *Dicionário de termos literários* de Massaud Moisés, encontraremos entrada sucinta mas esclarecedora da palavra *símile*:

Figura de pensamento, até certo ponto sinônimo de comparação, o símile dela se distingue na medida em que se caracteriza pelo confronto de dois seres ou coisas de natureza diferente, a fim de ressaltar um deles. Constitui, por isso, uma espécie de amplificação. Regra geral, vem expresso o elemento de coordenação dos membros comparativos (*como, tal como, assim como*): “Este terrível doesto foi certo ferir o coração de Maurício como uma seta envenenada” (Bernardo Guimarães, *Maurício*, 2.^a ed., 1941, p.323). O símile pode atingir, sobretudo em poesia, graus elevados de abstração, de forma que a vizinhança dos termos semelha obscurecer, em vez de esclarecer, o pensamento: “Quero ir para a morte como para uma festa ao crepúsculo”; “O que eu sou hoje é como a umidade no corredor do fim da casa” (Fernando Pessoa, *Poesias de Álvaro de Campos*, 1951, p. 130 e 238). (MOISÉS, 1999, p.477)

A reiterada ocorrência do símile, em Milano, somada à “etiqueta” que coloca Holanda em sua poesia, dotada de um “realismo estético”, nos defronta com uma pergunta que também visa ao centro de sua poética: seria Dante Milano o que se poderia chamar de um poeta neoplatônico? Sérgio Buarque de Holanda, muito aforisticamente, ironiza o recurso do “platonismo” para se tentar “garantir um máximo de concentração e intensidade à linguagem poética” (1973, p.06); Ivan Junqueira também nos nega tal possibilidade, pois:

é claro que não se pode dizer da poesia de Dante Milano que ela seja neo-platônica, como foram os adeptos daquele tipo de realismo, mas não se deve esquecer também que os pensadores medievos, ao

considerar a natureza dos universais, se contentaram em afirmar, apenas, a existência das ideias na mente divina, escamoteando por completo quaisquer possibilidades de participação humana no processo do conhecimento conceitual. Tratava-se, como se vê, de um platonismo subserviente aos dogmas escolásticos. (JUNQUEIRA, 1984, p.81)

Fato é que, em procedimento, Dante Milano é um poeta que recorre constantemente à analogia de cunho alighieriano, como nos demonstra o trecho:

Como num louco mar, tudo naufraga.
A luz do mundo é como a de um farol
Na névoa. E a vida assim é coisa vaga.
(MILANO, 1973, p.27)

Tal discussão é, pois, outro ponto central de nosso texto, que voltará à baila com maior cuidado no segundo capítulo, sobretudo em sua sub-seção “A ontologia deslocada”, em que tentaremos dar conta dos desdobramentos estruturais e temáticos da escolha do símile e de suas implicações ontológicas para a obra de Milano.

1.2.4 O ritmo semântico: seu pensamento é de fato sua forma

São duas as expressões que dão título a esta subseção ambas levantadas, também, por Sérgio Buarque de Holanda (1973) em seu mesmo texto, de invejável concisão e precisão críticas. A primeira recorre a uma expressão, segundo Holanda, já então aplicada à poesia de Rilke e Hopkins, mas que não deixa de ser uma observação aguda sobre a complexa manifestação do ritmo em Milano, e dela Junqueira se aproveitará amplamente em seu texto. Diz-nos, sobre este conceito, Holanda:

Com efeito, o ritmo é guiado aqui, não pelo ouvido apenas, mas também, e principalmente, pelo sentido, e não parece excessivo falar-se neste caso, como já se tem falado no caso de um Rilke e no de um Hopkins, em verdadeiro ritmo semântico. Sem ser provavelmente produto de deliberação meticulosa, ele se acha contudo presente em toda a obra e é uma pedra de toque por onde se denuncia a intuição poética de quem a escreveu. (HOLANDA, 1973, p.09)

Como nos diria Jakobson (2007) em seu texto *Linguística e poesia*, é impossível que qualquer elemento da linguagem poética escape de contribuir para o extrato global

de significado da obra – o poema –, o que Paz resumirá da seguinte forma: “o poema é um sistema de equivalências, como disse Roman Jakobson – rima e aliterações que são eco, ritmo que são jogos de reflexos, identidade das metáforas e comparações” (PAZ, 2013, p.74). Tal ritmo semântico, portanto, refere-se a um poema que constrói uma imbricação de forma-pensamento que, afinal, já não pode mais der desfeita:

Dante Milano está longe de ser, como se diria, um poeta de ideia, posto que suas “ideias” não sobrevivem impunemente a qualquer tipo de paráfrase em prosa. Em outras palavras, seu pensamento é de fato sua forma. (HOLANDA, 1973, p.08)

Evidentemente, esses dois conceitos se unirão aos procedimentos linguísticos de que se utiliza Milano – o símile, a palavra justa, as formas fixas e as livres – bem como a sua cosmovisão, que dialoga diretamente com aquele “realismo estético”: por isso Ivan Junqueira dirá de a sua poesia que, mais que qualquer outra, atende àquele conceito eliotano de *objectiv correlativ* – o *correlativo objetivo* – complexo conceito eliotano, uma vez que o próprio crítico não explicara, senão de modo aforístico e esfingico, os desdobramentos do significado que ele lhe atribui.

O conceito fora formulado em um polêmico ensaio sobre *Hamlet*, intitulado “Hamlet e seus problemas”. Nele, Eliot afirma que Shakespeare *falhou* em Hamlet, pois que a “loucura” do jovem príncipe, reflexo dos crimes morais cometidos pela mão –o crime do incesto, ao deitar-se com seu cunhado e tio de Hamlet, o Rei Cláudio – não encontram em sua motivação igual proporção à manifestação dessa loucura: ou seja, que diferentemente de outras obras shakespearianas, em que as peripécias dos personagens principais estão intimamente amarradas aos acontecimentos que as desataram, em *Hamlet* a loucura do jovem príncipe não encontra par no crime de sua mãe, e resta, assim, com elemento solto na economia da peça. Eliot, não sem uma dose de *humour*, afirma que é justamente esse o motivo pelo qual a humanidade ama *Hamlet*: “e provavelmente mais pessoas pensam em *Hamlet* como uma obra de arte por achá-lo interessante do que o acham interessante por ser uma obra de arte. É a ‘Mona Lisa’ da literatura” (ELIOT, 1975, p.47), e ainda que, em sua apreciação, “temos que entender problemas que Shakespeare não entendera ele próprio” (idem, p.49).

Eliot conclui, então, que Shakespeare falhara ao construir o *correlativo objetivo* da obra; e, assim, introduz o conceito:

O único meio de exprimir emoções em forma de arte é através de um correlativo objetivo: em outras palavras, o conjunto de objetos, uma situação e uma cadeia de acontecimentos que sejam a fórmula para esta emoção particular, de tal modo que, quando os fatos externos que devem terminar em experiência sensorial, são apresentados, as emoções são evocadas (ELIOT, 1975, p.48):

Willian Redmond, em seu estudo *O processo poético segundo T. S. Eliot*, explana, a respeito do conceito, que:

Dessa forma, o poeta, no processo da composição, precisa lutar com as palavras, procurar a música, o ritmo e o correlativo objetivo para conseguir palavras “arranjadas da maneira certa – ou da mesma maneira que ele vem a aceitar como a melhor que pôde encontrar” (Sant’Anna, 1972: 142)”

O *Poesias* é uma obra de intrínseca unidade, como nos revela Ivan Junqueira. É uma obra cuja estrutura fora meticulosamente pensada, porém cujos andaimes dessa estrutura foram meticulosamente apagados pelo poeta: isso talvez se deva ao fato de que seu autor jamais relaxou sua pena ao trabalhar a prosódia de seus versos. São poemas que, como diria Milano, procuram tirar “o máximo partido da língua, que é sempre a primeira lei do verso” (MILANO, 1973, p.156). O *pensamento* que é de fato *sua forma* é a chave para que o texto milaniano seja aquela máquina de construir o efeito poético de que falava Valéry (1999), ou seja, que alcance com perfeição a condensação estética a que Eliot chamou de *correlativo objetivo*.

1.2.5 O antilirismo sinistro

A palavra lirismo é equívoca e exige uma conceituação pessoal. André Gide afirmava que sem religião não poderia haver lirismo. Preferia eu dizer que sem o jogo-do-faz-de-conta, sem o sentimento ilusório de que a vida tem um sentido, não pode haver lirismo. (CAMPOS, 1972, s/p)

Paulo Mendes Campos, em seu texto “O antilirismo de um grande poeta brasileiro”, publicado no *Jornal do Brasil* em janeiro de 1972, ou seja, três meses após a publicação da terceira edição do *Poesias* pela a Sabiá-MEC, em outubro de 1973, atentou para outro flagrante traço de estilo da poesia milaniana, mas em geral relegada à

segundo plano pela crítica: sua natureza “sinistra, nua, desértica” (idem, ibidem). Cunha este curiosa expressão, “antilirismo sinistro”, partindo de uma conceituação pessoal, uma vez que não vê nesta poesia três elementos, essenciais em sua leitura, para a existência de um “lirismo”: *religião* (segundo André Gide), *jogo* e *sentimento ilusório de que a vida tem um sentido*.

O primeiro, *religião*, sem dúvida, nos leva de volta a Dante Alighieri: deus é o centro da ontologia judaico-cristã, que perpassa toda a obra de Alighieri, o que não ocorre em Milano; o *jogo* poderia nos levar a uma concepção mallarmaica de poesia, em que o jogo da linguagem ocupa o espaço do absoluto, que em Dante pertenceu a deus, o que tampouco ocorre em Milano; e, por fim, nem mesmo uma deliberada “ilusão” de sentido de vida há nessa poesia de característica “nua, desértica”, como prova incontestável de sua modernidade. Para nós, mais que o “antilirismo sinistro”, interessa o desdobramento que dá Junqueira a este termo, transformando-o em “lirismo fantasmagórico ou visionário”; um ou outro, no entanto, não deixam de apontar para uma mesma problemática: o estranhamento causado por esse lirismo, que parece fugir ao lirismo e sua concepção canônica. Se recorrermos novamente ao *Dicionário de termos literários* de Massaud Moisés em busca da palavra *lirica*:

[...] O lirismo se constitui na manifestação imediata das inquietudes emocionais e sentimentais; no estado natural do “eu” para si próprio, e, portanto, na expressão da resposta mais pronta do poeta em face dos estímulos externos e internos.

Assim, a *lirica* se conceitua como a poesia do “eu”, poesia da confissão ou poesia da emoção. De onde o seu relativo alcance> através da confissão dos seus estados íntimos, o poeta comunica sentimentos acessíveis a toda a gente. Tal coincidência é que induz, erroneamente, a vislumbrar universalidade na poesia lírica. [...] (MOISÉS, 1999, p.309)

A concepção tradicional de *lirica* ou *lirismo* que nos traz Moisés é, justamente, aquela que Campos busca dissolver, na *lirica* milanina. Ao contrário desta concepção, o lirismo milaniano pressupõe uma relação com o seu tempo em que o *eu* se anula; ou, mais exatamente, dá lugar a um lirismo despersonalizado, em que o eu cede espaço a uma percepção filosófica ou “pensamenteada” de mundo. Tal lirismo possui não só um caráter universalizante, que o aproxima, ao mesmo tempo, da linguagem épica e da *despersonalização* baudelairiana, para usar o termo de Hugo Friedrich (1991), mas

também de uma concepção estoica de sujeito, em que a apreensão filosófica do mundo sobrepõe-se à percepção da subjetividade. Ivan Junqueira também se manifestará frente a leitura crítica de Campos:

Embora a opinião não seja de modo algum impertinente, não iremos tão longe. Há lirismo, sim, amiúde sinistro, mas também talvez fantasmagórico, talvez algo visionário. Dante Milano é, se dúvida, um poeta hipnotizado pela visão escatológica das coisas, e não são poucas as vezes em que nos remete àquela “visão de olhos abertos”. Lírico ou antilírico, o poeta nos revela de fato um acentuado fascínio pelos aspectos sinistros da vida. (JUNQUEIRA, 1984, p. 100-101)

Junqueira amplifica o alcance da expressão de Campos e introduz duas outras possibilidades de conceituação “‘lirismo fantasmagórico’ ou ‘visionário’” (idem, p.80). Ademais, introduz outro desdobramento fundamental deste “antilirismo”: seu caráter *sinistro*. Junqueira observa a “descrição de minudências absolutamente macabras”, mas vê os aspectos em que essa poesia se revela “nua e desértica” como “signos de uma austeridade expressiva, de uma estrita e obstinada economia de meios, e não exatamente como *secura* ou *desolação* espirituais” (idem, *ibidem*).

Não deixa, entretanto, de afirmar que essa linguagem pode “sugerir ou acusar essa tendência ao sinistro”, afirmando que não é possível negar sua inclinação a ele, até “a nível de vocabulário”:

Para nos restringirmos, apenas, a uma vertente léxica, adjetivos como ‘terrível’, ‘alucinante’, ‘tenebroso’, ‘medonho’, ‘horrendo’, ‘tétrico’, ‘fantástico’, ‘louco’, ‘demente’, ‘desfigurado’, ‘escaveirado’, ‘transfigurado’, ‘encovado’, ‘disforme’, ‘carcomido’, ‘apodrecido’, ‘podre’, ‘miserável’, ‘irreparável’, ‘assustador’, ‘perplexo’, ‘monstruoso’, ‘fabuloso’, ‘esfacelado’, ‘ensanguentado’, ‘dilacerado’, ‘crucificado’, ‘esbugalhado’, ‘engazeado’, ‘revirado’, ‘desgrenhado’, ‘hirto’, ‘lívido’, ‘esquálido’, ‘crispado’, ‘ululante’, ‘cruel’, ‘fatal’, ‘torvo’, ‘taciturno’, ‘soturno’, ‘noturno’, ‘escuro’, ‘obscuro’, ‘assassino’, ‘repelente’, ‘infecto’, ‘imundo’, ‘pisado’, ‘cuspido’, ‘recurvo’, ‘mortal’, ‘funerário’, etc. etc. tem curso livre e copioso na poesia do autor, que, nesse particular, se aproxima não apenas da linguagem macabra de Augusto dos Anjos – a quem aliás dedicou um estudo em que lhe sublinha, justamente o caráter hediondo dos versos -, mas também na ‘putrefação’ baudelairiana. (JUNQUEIRA, 1984, p.101)

E finaliza: “seria esse fascínio pelo macabro e pelas trevas uma contrapartida de sua obsessão pela luz?” (idem, p.102). Em Milano, quase sempre adotaremos a postura crítica das intermitências: talvez nem luz ou trevas, mas uma poesia em que uma penumbra purgatória dissolve os extremos, e, esfíngica, nunca se dá por inteira ao crítico ou leitor, que são por ela transpassados, arredia que é à sua própria conceituação e compreensão, como o título da obra já anuncia, em redemoinho e círculo: *Poesias*.

1.2.6 O pensamento emocionado e a emoção governada pela inteligência

Outro conceito, também a conformar unidade, em Milano, é o pensamento, em todas as acepções que os seus críticos estenderam a essa palavra: “pensamento emocionado”, de Ivan Junqueira (1984); “aquele indefinível momento em que o pensamento se faz emoção”, de Bandeira (1979); a “emoção governada pela inteligência”, de Franklin de Oliveira (1979); o conceito wordsworthiano de “*emotion recollected in tranquility*” recuperado por Sérgio Buarque de Holanda (1973).

Em Milano, o pensamento é um problema exegetico fulcral, do qual não é possível desviar-se impunemente, sob pena de mutilar sua poética tanto em sua estrutura, na constituição de seu lirismo e na sua cosmovisão. O eu-lírico milaniano é um ser pensante, à maneira do sábio e do filósofo antigos: recolhe dos índices da natureza a percepção do à-sua-volta, e os filtra através de uma maximização da consciência – consciência a que submete todas as experiências, as vividas e as não vividas, a relação social com seu tempo e a sua relação com a palavra, que é aquela que visa a galgar o tempo mítico. Uma das melhores traduções desse processo, de fato, é a *emoção lembrada na tranquilidade*, de Wordsworth. Sobre ela, salienta-nos Aliandro:

Tôda a sua teoria poética se encontra exposta no prefácio do *Lyrical Ballads* onde afirma empregar "uma seleção de linguagem realmente usada pelos homens... na vida humilde e rústica, procurando lançar sôbre o assunto descrito "certo colorido de imaginação." "O meu fim era imitar, e, tanto quanto possível, adotar a língua dos homens"; portanto Wordsworth acreditava em evitar personificações de idéias abstratas e o que é geralmente chamado "dicção poética". Para êle "poesia é o transbordar de sentimentos poderosos" e "nasce de emoção recordada na tranqüilidade". Nem sempre, porém, seguiu êle êsses preceitos, pois "a linguagem realmente usada pelos homens ... na vida humilde e rústica" deveria ser a rica infusão para a dicção poética de dialeto rápido e a rica expressão idiomática do camponês iletrado; mas

êle expurgou o discurso rústico de tôdas as convenções particulares, tirando assim todo o sabor individual. (ALIANDRO, 1952, p.73)

A eliminação do sabor individual, como nos diz Aliandro, é a chave para a dicção wordswothiana, bem como para a milaniana. À diferença que, se no poeta romântico este processo se dá sem a dúvida a pairar sobre a linguagem, ou seja, a palavra poética estriada pela arbitrariedade do signo, em Milano este processo será, justamente, um procedimento metalinguístico que põe em dúvida seu discurso, à medida mesmo em que este se enuncia. Ou seja, um discurso voltado para si, e mais especificamente para a destruição de si; pensamento, em Milano, deve ser entendido, ao mesmo tempo, como sístole e diástole, motivo do poema e entrave à sua realização. Das duas formas, é ele a unidade maior do *Poesias*. Embora Ivan Junqueira diga ser esta unidade a temática da *morte*, o pensamento é seu procedimento chave, e desdobra-se também em temática. Em uma linha: não há poema em Milano que não esteja intimamente relacionado a uma intensa mentação. O que poderíamos chamar de um *estado contemplativo permanente*, o que ainda resvala em Wordsworth:

Sòmente eliminando os acidentes e permitindo a emoção ser "relembrada na tranquilidade", sòmente galgando as alturas da contemplação e livrando-nos dos pequenos cuidados e distrações poderemos obter uma visão verdadeira e fiel da vida humana. Essa era a opinião de Wordsworth. (idem, p.71)

Este *estado contemplativo* e as suas implicações em procedimento poético e tema serão, ao longo de cada um dos capítulos, esmiuçados demoradamente. Fiquemos, por esta seção, com a constatação de que o eu-lírico milaniano transformou-se em seu próprio pensamento, resultando na anulação da pessoa subjetiva, tal qual a encontraríamos em um lirismo tradicional.

1.2.7 O esquecimento

Chegamos, por fim, à última paragem de nossa viagem pela fortuna crítica milaniana: Manuel Bandeira, em 1964, escreve um “bilhetinho” a Dante Milano, avisando que:

Dante, querido, depois de amanhã vou gravar na Roquete-Pinto (onda de 1400 kc) o meu programa "Grandes Vozes do Brasil" e desta vez

me ocuparei de você. O programa irá ao ar no próximo domingo 13, às 9h e 5 da noite e será repetido na quinta feira 17, às 10h 30 da manhã. Fique, pois, atento para ouvir falar mais de você. É o diabo você não ter telefone ainda para batermos um papo de vez em quando. Grande abraço do Manuel" (BANDEIRA apud NEVES, 1996, p.117)

No programa, entre o final da leitura de um poema e o início de outro, Manuel Bandeira pronunciara a frase:

Um dos temas que mais voltam no poeitar de Dante Milano é o do esquecimento. Mais precisamente: o desejo de esquecer. (BANDEIRA, 1979, p.337)

Este *rastro de esquecimento* permanecerá *esquecido* durante todo o século XX. Aqui o recuperamos como chave de leitura do *Poesias*, procurando ver nele, não uma mera tópica ou elemento menor de significação, mas um rastro *violento e não intencional* de sua pena, como entende Gagnebin (2006) que devem ser os rastros, verbais ou não verbais. Intentamos investigar sua aparição como negatividade frente ao despotismo do pensamento milaniano - pensamos nas “categorias negativas” de Friedrich (1995) – e que ocorre em três níveis possíveis de leitura: o deslocamento ontológico (“A ontologia deslocada”), o esquecimento cultural (“A cultura como ruína”) e a linguagem dissoluta (“A linguagem como ruína”). A ele rumaremos, mas não sem antes perfazer um atento passeio pela *selva selvaggia* que compõe o *corpus* de sua poesia.

2. UMA POESIA ERGUIDA DAS RUÍNAS DA CIVILIZAÇÃO OCIDENTAL

Ao centrarmos nossos olhos sobre o *rastros de esquecimento* que corta a obra milaniana, empreenderemos sobre esta um corte exegético que exige uma dose de cautela. Não podemos observar o fragmento sem o honesto conhecimento do todo, ou seja, do *Poesias* como obra dotada daquela *irrepreensível unidade* de que fala Junqueira (1984). Da mesma forma, um diálogo deste recorte com o todo que o comporta só pode ser empreendido sob o lastro das duas grandezas que circundam um poema: sua microcoesão textual, cara a qualquer obra que se considere poética e, por outro lado, a relação dessa linguagem com seu mundo e seu tempo histórico. Especificamente para o *rastros de esquecimento* a tocar a poesia milaniana, é justamente a intrínseca relação entre estética e sociedade que justifica tomá-lo como escolha exegética, bem como possibilita que as arestas do texto milaniano iluminem-se sob este prisma crítico, ao invés de se apagarem. Portanto, antes de nos dirigirmos diretamente a este *rastros*, adentraremos o texto milaniano munidos de uma leitura crítica que vise a sua compreensão global, aproveitando-nos da fortuna crítica anteriormente aventada, a fim de enxergar as pistas que, especificamente, deflagrem o esquecimento como elemento de sua constituição estrutural e temática.

2.1 A linguagem como ruína

Octavio Paz definirá o poema, a certo ponto de *O arco e a lira*, como “linguagem erigida” (2010, p.34), opondo-o à ocorrência do efeito poético, que pode, porventura, aparecer em outras linguagens e situações de fala. A missão do poeta seria, na concepção de Mallarmé, recuperada por Paz, o de “dar um sentido mais puro às palavras da tribo” (idem, p.46). Tal definição vai de encontro à relação que as sociedades antigas estabeleciam entre linguagem e mundo: nas culturas em que a relação entre mito e cultura permanece viva, a linguagem possui seu espelho na realidade: é *mágica*, como definirá Cassirer, pois dotada de imanente encantamento, que pertence ao domínio do sagrado. Dirá Cassirer:

Este vínculo originário entre a consciência lingüística e a mítico-religiosa expressa-se, sobretudo, no fato de que todas as formações verbais aparecem outrossim como entidades míticas, providas de determinados poderes míticos, e de que a Palavra se converte numa

espécie de arquipotência, onde radica todo o ser e todo acontecer.
(CASSIRER, 1992, p.64)

A poesia, pois, possui o poder e a vocação de resgatar no homem o tempo primordial: a enunciação de seu discurso é a embreagem para um tempo *arquetípico*, como também definiu Paz (2010), construído à medida que o próprio poema se enuncia; este tempo, que não possui par no tempo linear, é, por sua vez, um resgate do tempo mítico. Por mítico, depreendemos que tal tempo é antes de tudo *linguístico*, pois é na linguagem que, a um só tempo, originam-se e se sustentam os mitos. O homem, *medida de todas as coisas*, é, por sua vez, um ser medido pela linguagem.

A concepção do fenômeno poético como paralelo ao fenômeno mítico nos remete àquela imanência que Adorno encontrou na poesia: uma linguagem que só pode ser acessada por si mesma ou por uma teoria e crítica que vise tenha nessa imanência seu ponto de partida; ou seja, uma linguagem sobre a qual teorias outras, como o marxismo, a psicanálise ou a fenomenologia, por exemplo, têm pouca penetração: centrando-se em apenas um viés do texto lírico, tais teorias fracassam em compreender o poema em sua totalidade. Para o Adorno, a crítica de poesia que visa a encontrar nesta reverberações sociais deve estar ciente de que:

O procedimento tem de ser, conforme a linguagem da filosofia, imanente. Conceitos sociais não devem ser trazidos de fora às formações líricas, mas ser hauridos da rigorosa intuição delas mesmas.” (ADORNO, 1983, p.194).

As teorias e a crítica de poesia compreenderiam, sobretudo a partir de Jakobson, que, quando reduzido e isolado em suas mínimas partes linguísticas, o texto poético, ao invés de apagar-se, revela sua essência. Não é *fora*, mas *na* constituição do poema que se encontram as chaves para se desdobrar o tecido da poesia. Possuente, embora, dessa singularidade imanente, o texto lírico é, ainda, um registro histórico de seu tempo. Adorno, em sua *Teoria estética* (2006), chamará de *historiografia inconsciente* o fenômeno pelo qual *fatos sociais* inscrevem-se em *fatos estéticos*. A relação entre poema e sociedade, longe de ameaçar essa imanência, antes a reforça: é dos *fatos estéticos*, segundo Adorno, que deverão ser lidos e recolhidos pelo crítico os *fatos sociais*; não o contrário. Pois, ainda, segundo o filósofo:

o conteúdo de um poema não é a mera expressão de emoções e experiências individuais. Pelo contrário, estas só se tornam artísticas quando, exatamente em virtude da especificação de seu tomar-forma estético, adquirem participação no universal. [...] Essa universalidade do conteúdo lírico, todavia, é essencialmente social. Só entende aquilo que o poema diz quem escuta em sua solidão a voz da humanidade; mais ainda, a própria solidão da palavra lírica é pré-traçada pela sociedade individualista e, em última análise, atomística, assim como, inversamente, sua postulação de validade universal vive da densidade de sua individuação. (ADORNO, 1983, p.193-194).

“Só alguém desprovido pelas musas”, diz-nos, ironicamente, em sua “Palestra sobre lírica e sociedade”, poderia debruçar-se sobre a intenção de unir ambos os temas (idem, p.193). Adorno nos demonstra, entretanto, que é impossível separá-los: “[...] a linguagem estabelece a mediação entre lírica e sociedade no que há de mais intrínseco” (p.198), e é, portanto, nela que se engendram os segredos do mecanismo poético: sua fala, na verdade, encontra-se com a de Jakobson, pois, se “qualquer elemento verbal converte-se numa figura do discurso poético” (2007, p.161), os elementos sociais estarão, naturalmente, embrenhados na microcoesão textual do poema, bem como em sua coesão global. O texto lírico, pela sua natureza metalinguística, que põe em discussão significado e significante em tensões maiores que em qualquer outro gênero textual, converte-se em um registro histórico de natureza especial. Octavio Paz também não ignora o tempo histórico presente no poema: para o crítico mexicano, o texto lírico é constituído da união de dois tempos: o arquetípico, este *imane*nte de que já falamos, e o histórico, como teorizado em seu texto “A consagração do instante” (2010) e retomado, posteriormente, em *Os filhos do barro*: “o leitor, por sua vez, repete a experiência da autocriação do poeta e assim a poesia de encarna na história” (2013, p.69).

Poucas poesias guardam tanta indiscernibilidade entre um e outro tempo quanto a de Milano. Construída a partir de elementos, à primeira vista, paradoxais, é justamente seu caráter de difícil perscrutamento crítico que nos interessa. Ao leitor desinteressá-lo em desdobrá-la criticamente, tais elementos talvez permaneçam indiscerníveis (tal era o efeito intencionado pelo poeta), pois a poesia de Milano não é, e não se quis, hermética: é com certo orgulho que, em uma nota de sua tradução dos três cantos do *Inferno*, Milano nos revela que, muito embora pudesse “ostentar”, em sua tradução, “como em Filinto Elísio e Odorico Mendes, um vocabulário imenso e insólito”, isso lhe parecia “supérfluo”, e ele não o ousava empregar (1973, p.155). Diz, ainda, sobre Dante

Alighieri, que a “elegância lhe tolheria a pujança, a perfeição lhe esfriaria o calor humano.” E conclui com a afirmação que mais nos interessa:

Seu verso, de precisão inexorável, tem um aspecto sempre atual, sempre novo; sua linguagem não se tornou cediça, como a de tantos clássicos e estilistas de outras épocas; é a linguagem dos homens de todos os tempos, e nisto ele só pode ser comparado aos bíblicos. (MILANO, 1973, p.157)

Curiosamente, o que afirma Milano a respeito de Dante Alighieri pode ser trasladado a sua própria poesia, guardando-se, é evidente, a segura distância que, naturalmente, separam os dois poetas. Aproximá-los, entretanto, é inevitável, bem como aproximar Milano dos bíblicos ou de Camões. Milano viu na universalidade cara a esses autores um caminho idiossincrático para uma modernidade que podemos, seguramente, classificar como *sui generis*. Enquanto o Modernismo brasileiro aderiu cegamente às luzes de seu tempo, ou seja, ao uso desmedido dos procedimentos modernistas, apoiados na fragmentação linguística, na ruptura com a tradição, e em “injeções cada vez mais fortes de fala popular” (PAZ, 2013, p.38), Milano viu nesse projeto o perigo do cacoete. Junqueira (2004) nos esclarece que Milano era a favor do movimento, pois, como todo artista daquela época, via nele uma possibilidade de enriquecimento da expressividade artística. Mas jamais aderiu nomeadamente à causa, cuja movimentação acompanhou ao longe. A poesia de Milano surge, em meio ao nosso Modernismo, como uma voz que brota em meio a um mar de vozes sobrecarregadas dos cacoetes modernos, de que emergiram obra primas, é evidente, mas cuja obsessão pelo projeto em detrimento da obra levou muitos a criar uma arte datada: tal foi o caso, a título de exemplo, da tentativa de Ronald de Carvalho de instituir o “Penumbrismo”, que nem mesmo chegou a se concretizar como movimento, embora seus ecos possam ser percebidos em parte da obra de Guilherme de Almeida e nos primeiros livros de Manuel Bandeira. Um soneto juvenil de Milano, publicado na Revista Seleta nº 15, em 10 de abril de 1920, e reeditado na em sua *Obra reunida* pela ABL, não deixa de denunciar uma leve ressonância das características deste Penumbrismo, enfatizando os temas decadentistas, os tons escuros e uma subjetividade carregada de uma dramaticidade excessiva.

Por fim, e usando da alegoria de Giorgio Agamben em seu texto “O que é o contemporâneo?” (2010), Dante Milano conseguiu ver as trevas de seu presente quando

seus pares ofuscavam-se nas luzes. O poeta ironizará essa modernidade caricata em um de seus “Textos sobre literatura”:

A originalidade é um mau gosto. (Tome essa palavra na atual acepção de ineditismo.) Recurso de provincianos, de rastacueras, de arrivistas que querem fazer sucesso, causar sensação, chamar a atenção sobre si. Tornou-se assim a originalidade uma procura de efeitos superficiais. Por isso mesmo é desprezada pelos nobres espíritos, pelos puros, pelos melhores.

É fácil inventar formas e atitudes poéticas sem consequência, fantasiar ideias absurdas. Basta desvirtuar e inverter o sentido plástico das coisas. Disto os modernos têm abusado sem proveito algum. Não há originalidade possível nos grandes temas da vida – em religião, em beleza, em poesia. Há “obediência”, compreensão. (MILANO, 2004, p.412)

Os recursos de que se vale Milano para compor sua paleta estética serão poucos e quase minimalistas, o que explica a observação de Junqueira (2004): a primeira característica nela visível é a unidade, o que não significa, entretanto, que o efeito desses recursos seja, igualmente, de pouca amplitude estética; ao contrário, é justamente por essa economia de recursos que a poesia milaniana alcança sua dicção de “sabor clássico”, para usar a expressão de Davi Arrigucci Júnior (1999). Estilisticamente, Milano volta seu olhar para trás, porém não ao que havia de *imediatamente* atrás: partindo de um universalismo e impessoalidade alcançados, na modernidade, pela poesia de Baudelaire, o eu-lírico do *Poesias* será marcado por uma universalidade que se espelha em seu lirismo “despersonalizado”, para usarmos uma definição de Hugo Friedrich (1991, p.36). Friedrich ressalta, na poesia baudelairiana, “a desumanização do sujeito lírico” como uma “necessidade histórica” (idem, p.37), assim como vê nela o “recolhimento em um eu que eliminou a casualidade da pessoa” (idem, p.38). Milano foi tradutor, crítico e, nos releva Junqueira (apud NEVES, 1996), conhecia *Les Fleurs du Mal* de memória. É nessa modernidade que escapa à confissão e apresenta o sujeito lírico como “vítima da modernidade” (FRIEDRICH, 1991, p.36), e trata como tarefa “extra-humana” a empresa de seu canto (BAUDELAIRE apud FRIEDRICH, 1991, p.37) que se inscreve a poesia milaniana, cujo objetivo é, afinal, a criação de uma obra ao mesmo tempo impessoal e arquitetônica, capaz de dar voz a seu tempo através de um projeto sistemático, como, ainda segundo Friedrich, é o caso de *Le Fleurs du Mal*:

Ao lado do *Canzoniere* de Petrarca, de *Der Westöstlichen*, do *Divan* de Goethe e do *Cántico* de Guillén, *Les Fleurs du Mal* são um livro arquitetonicamente mais rigoroso da lírico europeia. (FRIEDRICH, 1991, p.39)

É nesse conceito de modernidade, portanto, que Milano se apoiará para saltar ainda mais atrás, muito mais do que se poderia supor que chegasse uma poesia moderna. Milano ancora seus procedimentos poéticos no mesmo mármore em que os Humanistas e Renascentistas ancoraram os seus, e, assim, utiliza-se do que há de *mais eminentemente ocidental* no cânone de nossa arte e pensamento, para esculpir uma poesia sobre a decadência dessa mesma cultura do ocidente: ou seja, uma poesia dotada de uma modernidade *sui generis*, pois, embora erigida através dos mesmos procedimentos contra quem a modernidade declarou guerra – o que Junqueira chamou de “um voto de fidelidade *clarté* cartesiana” (1984, p.80) –, manipula-os de acordo com a sensibilidade dessa mesma modernidade.

Uma poesia que se quis petrarquiana, camoniana, alighieriana, baudelairiana, e que evitará impassivelmente a metáfora em favor do símile, filha dessa mesma *clarté*, é um edifício que se constrói sobre o *melhor legado da poesia ocidental* – o que poderia resultar em um exercício de emulação inócuo, próximo ao pastiche. Não se pode tomar essa *clarté* de que fala Junqueira como uma filiação ao racionalismo moderno, herdeira do peripatetismo e do cartesianismo, que são o pensamento ocidental por excelência, ou seja, uma linguagem linear, científica ou *irônica*, como a chamará Octavio Paz em *Os filhos do barro* (2013). É contra essa linguagem, afinal, que os artistas do século XX empreenderão suas obras, o que não será diferente na linguagem de Milano, senão pela via imprevista que tomará nesse partido: Milano, ao preterir a metáfora em preferência do símile, realiza um exercício de maximização da lucidez, como a evidenciar a linha abstrata que demarca a separação entre coisas ou, seja, entre palavras; que o mostre o poema “Pedra”, que adiante trabalharemos a fim de empreender nossa exegese:

Pedra

Pedra, coisa no chão, face parada,
Indiferente à carícia da mão,
Figura inerte que não sente nada,
Corpo que dorme e a que me abraço em vão.
(MILANO, 1973, p.32)

A negação do processo metafórico como pedra de toque de sua poesia será uma escolha de meios de enorme desdobramento na poética de Milano, entendendo-se por poética como a materialização linguística de um discurso que encerra em sua estrutura uma cosmovisão. E tais desdobramentos são potencializados, ainda, uma vez que a metáfora será a principal ferramenta da modernidade para dissolver o mundo à sua volta, especialmente no tocante à imagem da poesia moderna, em que, como definiu Paz, o mundo “deixa de ser um vasto armazém de coisas heterogêneas”, (2010, p.113). Mas isso não é parece verdadeiro a respeito do poema acima citado, “Pedra”. Nele, o que se vê é um desmedido esforço por não ultrapassar a linha tênue que separam as coisas, ou as palavras: como a revelar o abismo entre signo e coisa, passeia, através da palavra justa, pelas significações limítrofes da palavra pedra, como a querer tocar seu significado imanente. Esse procedimento, é evidente, não impedirá que se forme um extrato metafórico global de seu poema, o que nem poderia ocorrer já que, como definiu lapidariamente I.A. Richards, “a metáfora é o princípio onipresente da linguagem” (RICHARDS apud MOISÉS, 1995, p.325); ou, como dirá Paz:

Se a poesia foi a primeira linguagem dos homens – ou se a linguagem é, em sua essência, uma operação poética que consiste em ver o mundo como uma malha de símbolos e de relações entre esses símbolos -, toda a sociedade está edificada sobre um poema. (PAZ, 2013, p.67)

Essa linguagem de justeza semântica (que vai contra o caminho metafórico que almeja a modernidade lírica, em busca desse primitivismo linguístico de que nos fala Paz), ocorre pois Milano toma de empréstimo a analogia alighieriana e seu “realismo estético” (HOLANDA, 1973), linguagem cuja estranheza a nosso tempo causa uma espécie de curto circuito, uma vez que não compartilhamos da visão ontológica de Dante baseada no cristianismo e no neoplatonismo, como também esclarece Paz em seu texto “Analogia e ironia”, contido em *Os filhos do barro* (2013); em suma, não somos mais hábeis a crer na linguagem como um duplo da realidade, uma imitação desta ou um edifício absoluto, anterior à consciência da arbitrariedade do signo. Empregada nessas condições, a analogia alighieriana transforma-se, em Milano, em uma afiada ironia. Aproximar linguagem e objeto não resulta numa analogia perfeita, senão em uma pensa analogia. Se no início deste capítulo retomamos a fala de Mallarmé, em que

afirmava que a função do poeta é dar um sentido mais puro às palavras da tribo, é preciso lembrar que Paz a retoma em “Os signos em rotação” para afirmar que:

Ontem, talvez, a sua missão era "dar um sentido mais puro às palavras da tribo"; hoje é uma pergunta sobre o sentido. Essa pergunta não é uma dúvida, senão uma busca. E mais: é um ato de fé. Não é uma forma, senão alguns signos que são projetadas em um espaço animado e que possuem múltiplos significados possíveis. (PAZ, 2010, p.283)

Este racionalismo ocidental, visto através da poesia moderna, não é um edifício perfeito, mas uma ruína. Contra sua própria condensação em *clarté*, contra si mesma, portanto, a poesia de Milano, inscrita no melhor momento do modernismo brasileiro – o da consolidação das conquistas, e da maturação estilística dos autores, consequentemente – e usando dos recursos afins ao pensamento abstrato, como o uso do ritmo em favor de projetar uma ideia, tal qual sugere Valéry em seu “Poesia e pensamento abstrato” (1999), Milano lança sobre o mundo uma visão lúcida que consegue centrar-se na linha indiscernível que separa o mundo sensível do inteligível, e sobre essa linha abstrata erige sua poética através de procedimentos eminentemente canônicos – entre a universalização classicizante, o “realismo estético”, a rejeição consciente da metáfora e o uso desmedido dos símiles e da palavra justa – querendo assim inscrever-se em atemporalidade *marmórea* como quem se agarra às paredes da história ao mesmo tempo em que se agarra às pedras originárias do planeta. A poesia de Dante Milano, por fim, quedará contrita em face de sua irreversível fragilidade, evidenciada e escava pelos mesmos recursos que, de um ponto de vista superficial, poderiam, simplesmente por serem esses canônicos, livrá-la de incorrer nesse abismo: a aproximação do signo de sua não significação e não legibilidade, que beiram afinal o arabesco, como observa Friedrich sobre a poesia de Mallarmé (1991). A aproximação do mundo sensível e inteligível através de um procedimento de “realismo estético” e crueza descritiva, embora ludibrie a nós, leitores modernos, com um expressivo efeito estético de duplicidade entre mundo e palavra, dissolve este efeito no instante seguinte, dando lugar à evidência da distancia abissal em que, na verdade, se apoia essa relação:

Mundo estranho
De íris, lótus, ninfeias,
Aves pernaltas,
Plantas aquáticas,
Esquisitos bichos.

Rumor de água de todos os lados,
Um silêncio que enche os ouvidos,
Estátuas de frente cansada,
Bancos onde se medita no suicídio,
Homens caminhando para o passado.
(MILANO, 1973, p.61)

É este, para nós, o alicerce principal em que se apoia sua linguagem. O uso desmedido deste “realismo estético”, porquanto consciente, evidenciará o seu oposto: a irreversível fragilidade e fissuras do mesmo projeto. Tal realismo quedará, irremediavelmente, em um hiper-realismo ou em uma surrealidade próxima da aporia ou da inefabilidade; que o prove as imagens do poema acima, cuja simples evocação dos vocábulos é suficiente para causar uma refração que nos faz duvidar de duplicidade ou mesmo correspondência da linguagem com o mundo empírico. Note-se, ainda, que o verso final – um decassílabo acentuado na primeira, quinta e décima sílabas – procura reverter e amparar de sentido a fragmentação dos versos anteriores, uma “fragmentação da sintaxe lógico-discursiva que intensifica a ideia de ruptura entre o micro e o macrocosmo e a condição desgarrada do homem” (LAFALCE, 2006, p.70), de que nos fala Lafalce. Tal decassílabo repousa, na linha baixa do poema, como se fora a própria mão do homem ocidental a investir sentido sobre o mundo, malogrando seu intento embora: a âncora da cultura basta para revestir o mundo de sentido a partir da consciência da cisão. O poema, inscrito sobre a tensão do símile ou da palavra justa – ou seja, sobre uma tensão que simula crer na proximidade entre os signos e o mundo – abrir-se-á em aporia, como em um ponto de absoluta condensação de sua cosmogonia, para colocá-la, em seguida, em xeque: a não conciliação entre signo e mundo, que ameaça dissolver o sentido mesmo do mundo, material ou simbólico. Uma discussão que poderemos remontar à Leibniz: “Por que existe algo em vez de nada?” (LEIBNIZ apud MAGEE, 2001, p.99).

Impasse em parte superado na modernidade: a consciência ou intuição da arbitrariedade do signo, nas artes verbais, levará os poetas ao movimento de busca, a partir do Renascimento e, sobretudo, do Barroco, culminando nas Vanguardas, das metáfora em vez dos símiles. Aproximar estes mesmos signos da palavra justa, aquela que se quer o mais próximo possível de seu objeto, suscitará novamente, na poesia milanesa, questões em algum ponto adormecidas na modernidade, pois configuram antes ponto de partida estabelecidos, ao invés de pontos de problematização. A metáfora é, pois, uma ferramenta que parte dessa cisão para se chegar a uma reconciliação

analogica do mundo, ou sulfurá-la em ironia. Mas dessa resolução não se vale Milano, senão no sentido de (re)problematizá-la. Não metaforizar o mundo é negar-se a revestimento de sentido. Magritte terá esse mesmo efeito ao abismar nome e mundo, ao mesmo tempo em que os aproxima: “*Ceci nes pas une pipe*”, quando a imagem pictórica nos informa precisamente o contrário. O vocábulo “*pipe*” sofre um xeque-mate e, junto dele, o significado que ele *parece* possuir. Magritte – que, aliás, dizia ser um pintor “realista” (MEURIS, 2009) – discutia, através de seu traço, justamente, a impossibilidade do realismo na modernidade, pois, como dirá Paz, “perdemos o segredo da linguagem cósmica, que é a chave da analogia” (2013, p.82). O procedimento realista, se não apoiado em uma cosmogonia, incorre, ato contínuo, em uma afiada ironia, que elucida a alteridade entre linguagem e mundo, em vez de sua analogia. Tal e qual ocorrerá em Milano. Pintores de traço mais propriamente surrealista, nos termos como o formulou Bretón, como Dalí ou Miró (tido por Bretón o “mais surrealista”), não discutiram a indiscernível separação entre linguagem e mundo com a mesma densidade que o pintor belga, uma vez que partem diretamente para a linguagem simbólica, ou metafórica: a mesma metáfora que nega Milano, como nega Magritte a pintura conceitual ou a distorção plástica, que só admite sob o despotismo da linha justa e do contorno realista.

Diacronicamente, esta mesma fissura na linguagem animou alguns dos melhores momentos da arte ocidental desde o Barroco: a tortuosidade das figuras de Aleijadinho são pródigas dessa *clarté* evocada por Junqueira, e, por excesso, dela se desviam e desvirtuam; os abdomens torcidos nas figuras de Michelangelo (e mesmo nos cristos de Aleijadinho) rasgarão também o equilíbrio renascimental, bem como suas esculturas “incompletas”: seu “Escravo jovem” (“*Prigione*”), ou a figura masculina de rosto inacabado na *Tumba de Giuliano de Médici*, parecem monstros a nos lembrar de que tortuosa angulosidade nasce o ângulo. Assim também, a maneirista metáfora camoniana – “em rosas tornar abrolhos” (CAMÕES, 2003, p.516) – ou a poética limítrofe de Alighieri – “Pernas, e coxas, ventre e peito, mistos, / e, na massa moldando-se, os dois braços, / transformaram-se em membros nunca vistos.” (ALIGHIERI apud MILANO, 2004, p. 195; tradução de Dante Milano) –. Violentos *deslocamentos de cânone* tecidos a partir do que há de *mais eminentemente ocidental* neste mesmo cânone: o realismo, a *clarté*, a crueza expressiva. Nas palavras de Guy Debord:

Do romantismo ao cubismo, o curso geral do barroco foi seguido por uma arte cada vez mais individualizada da negação, que se renova

perpetuamente até a atomização e a negação completas da esfera artística (DEBORD, 2011, p.124).

É em resistência à liquefação vanguardista e à festiva banalização do poético operada pelo modernismo brasileiro que Dante Milano erguerá uma poesia *marmórea*, ou seja, amparada por sólidos e canônicos procedimentos poéticos, e nas microfissuras desse mármore entalhará a sua modernidade. Se, como afirma Bosi (2008), a manutenção do clássico pelo clássico tende a amaneirar o poema, o uso do melhor classicismo, em Milano, causará um deslocamento de cânone tão intenso que jamais poderia implicar nesse amaneiramento. Diante da fragilidade da modernidade, “herdeira de toda a *fraqueza* do projeto filosófico ocidental”, para usar a expressão de Guy Debord (2011, p.19), Milano ancorou-se em pedras ermas e universais. Foi moderno, já que sua relação com as vanguardas ou os antigos é a mesma: negatividade, para utilizarmos novamente a visão de modernidade de que se vale Friedrich (1991) e, portanto, deslocamento de cânone. Em síntese, sua poesia usará os procedimentos *canônicos* ou *marmóreos* do Humanismo e do Renascimento, ou seja, do nascimento mesmo da Era Moderna e da própria cultura ocidental, no intuito (deliberado ou não) de demonstrar a fraqueza de seu próprio projeto, uma vez que sua culminância será, afinal, a mazela da Modernidade, tomando este termo em seu sentido histórico: esta que deve ser duramente combatida pelo artista moderno, como nos demonstra Octavio Paz:

Desde sua origem, a poesia moderna foi uma reação diante da, dirigida à e contra a modernidade: o Iluminismo, a razão crítica, o liberalismo, o positivismo e o marxismo. Daí a ambiguidade de suas relações – que quase sempre começam com uma adesão entusiasta ‘seguida de um brusco rompimento – com os movimentos revolucionários da modernidade, da Revolução Francesa à Russa. Em sua disputa com o racionalismo moderno, os poetas redescobrem uma tradição tão antiga quanto o próprio homem e que, transmitida pelo neoplatonismo renascentista e pelas seitas correntes herméticas ocultistas dos séculos XVI e XVII, atravessa o século XVIII, penetra no XIX e chega até os nossos dias. Estou me referindo à analogia, à visão do universo como um sistema de correspondências e à visão da linguagem como duplo do universo. (PAZ, 2013, p.09-10)

A arte moderna, portanto, desde o final do século XIX e ao longo de todo o século XX, empreenderia um violento deslocamento no cânone ocidental, atacado primeiro por Baudelaire, e, posteriormente, pelo radicalismo das Vanguardas. A

tentativa da poesia de afastar-se do racionalismo moderno, como nos esclarece Paz, encontrará em geral fora desse racionalismo os alicerces da visão crítica que empreende sobre si mesma. Picasso inspira-se, para compor os rostos de *Les Demoiselles d'Avignon* na *arte popular africana*, o que seria visível nos retratos de um pintor moderno de sabor clássico: Amedeo Modigliani; assim também em um dos precursores da escultura contemporânea, Brancusi e seu *A musa adormecida*: um rosto ovóide, inspirado na arte popular romena (nacionalidade de Brancusi), com o longo nariz delgado a descer curvilinearmente; o rosto repousa sobre o chão: sem busto, sem corpo e, por fim, sem suporte ou base – como bem observara Ferreira Gullar (2007) – a separar objeto artístico do chão empírico. Dissolve-se a margem entre o simbólico e o não-simbólico, em forte negação dos preceitos clássicos. Uma obra que busca no primitivismo um afastamento de sua própria cultura. Sendo mais radicais e adiantando a alegoria de que nos utilizaremos no capítulo seguinte, poderíamos dizer que Brancusi esculpiu uma *ruína* ao *esquecimento* da cultura ocidental, e não um *edifício marmóreo* à memória desta.

Tal é o caso de Milano, para quem este procedimento de corrosão e deslocamento de cânone atingirá uma temática peculiar: o *esquecimento*. Vale, aqui, perguntar, se não seria demasiada refração supor que a intenção de tal poesia fosse, de fato, querer ver caídos os canônicos procedimentos de que se utiliza. Se assim fosse, mais fácil não seria utilizar-se de procedimentos modernos por excelência, mais aptos, portanto, a obedecer a essa estética da fragmentação, que nos exige a modernidade? A resposta é um desdobramento da pergunta: em que consistiria, para nós, uma poesia que fosse *positivamente* canônica, senão em mero pastiche, formado a partir de procedimentos supostamente superiores, simplesmente por conformarem o cânone da arte ocidental, evocados sem nenhum propósito ético (como fosse possível, aliás, separarem-se a ética e a estética), num movimento antes de artesanato que da arte, como bem diferencia Octavio Paz, já que a obra de arte deve iluminar sua matéria prima, e não neutralizar sua essência (2010)? Ou, como diria Antonio Cicero em seu *Poesia e filosofia* (2011), senão em mero “fetiche” da forma – mal que assolaria uma parcela de poetas e de movimentos poéticos brasileiros, cujo exemplo mais célebre são os perseguidos parnasianos. Essa querela continuou a fomentar discussões século XX adentro, como a entre os irmãos Campos e Bruno Tolentino, resultando em um compêndio de suas discussões em jornal, publicadas sob o nome de *Os sapos de ontem*,

em que os irmãos Campos acusam acintosamente Tolentino de trazer de volta “a peste clássica” (TOLENTINO, 1995, s/p).

Respondendo, ainda, à pergunta acima formulada, é necessário inquirir, uma vez que a modernidade incorre em uma tradição, *a tradição da ruptura*, como quer Octavio Paz em *Os filhos do barro* (2013), se uma tentativa inócua de manutenção infinita da ruptura não resultaria, também, em um *fetichismo* da forma, já que essa ruptura leva inevitavelmente a deixar de ser “interrupção” e se transformar em “continuidade” (idem, p.15). Tal é a reflexão de Octavio Paz em seu texto “A tradição da ruptura”. Mas outros exemplos poderiam ser evocados. Marcos Siscar nos diz que “não há fim do verso porque não há além do verso” (2010, p.114), lembra-nos que o verso significa já, em sua acepção latina, *retorno*, e cita a poesia de Paulo Henriques Brito como voltada para uma “‘claustrofobia’ da forma fixa” (idem, p.115). Ou seja, uma poesia que, de forma semelhante à de Milano, ao extremar os procedimentos canônicos de que se utiliza, visa antes colocá-los em xeque que adulá-los ou neles crer como procedimentos positivos: são antes negativos, negações do cânone. A chave desta empresa consiste no *deslocamento de cânone*: em chacoalhar as bases sobre as quais se assenta a própria cultura em que se inscreve – e que escreve – o poema.

É exatamente o que, aforística e ironicamente, inspira o texto em prosa que transcrevemos anteriormente, em que Milano critica a “originalidade, tomada na sua atual concepção de ineditismo.” Embora possamos ver nessa postura traços de conservadorismo estranhos a um poeta do modernismo, caracterizado em geral pelo progressismo tanto estético quanto político, sabemos que a poesia moderna, muitas vezes, sustentou, politicamente, uma postura conservadora: é precisamente o que ressalta Michel Hamburger em seu texto “Poesia absoluta e política absoluta”, vendo nisso um sintoma do “isolamento” e “alienação” a que foram submetidos os artistas na modernidade, e que os levaram, não raro, a se sentirem como “párias ou aristocratas” (HAMBURGUER, 2007, p.117). É o exato caso de Milano, e que pode ser facilmente flagrado em um poema como “O bêbedo”:

O bêbedo que caminha
Que mantos arrastará?
Que santo parecerá?
Gaspar, Melchior, Baltasar?
Um miserável não é,
Logo se vê pelo gesto
Pela estranheza no olhar.

O bêbedo que caminha
Que rei bêbedo será?
(MILANO, 1973, p.47)

Mais do encontrar uma postura estética que englobe o poeta empírico – o que poderia ser investigado, sim, porém escapa ao escopo deste estudo – visamos a entender o *ethos* construído pela poesia milaniana. Se Milano não fazia questão de publicar sua própria obra poética, tampouco encarava sua esparsa crítica como um projeto efetivo e, assim, devemos ser cautelosos ao aproximar sua poesia de sua crítica, de modo a ver nesta o prisma para se ler aquela. Essa esparsa prosa foi, por fim, compilada e publicada por Virgílio Costa para a edição do *Poesia e prosa* de Dante Milano, pela Civilização Brasileira em conjunto com o Núcleo Editorial da UERJ. Foi, por assim dizer, um crítico bissexto, como fora também um escultor bissexto. Deixou-nos dois ensaios de maior fôlego, um sobre Leopardi e outro sobre Dante, além de outros textos curtos, por vezes dotados de um impressionismo crítico que em nada obscurece o seu agudo olhar. A título de exemplificação, em “Releitura do *Eu*”, ao comentar o ritmo dos decassílabos de Augusto dos Anjos, afirma que o som de sua poesia era “um martelo com que ele batia no próprio crânio [...] Como se todos os seus versos, analisados em sua estrutura e musicalidade, não fossem senão um mesmo verso durante toda a vida repetido” (MILANO, 2004, p. 434). E empreende uma arguta assertiva sobre a condição moderna da poesia:

Julgarão talvez ninharias este exame minucioso da questão métrica. Porém, estas meras questões de forma têm importância, têm demasiada importância, tratando-se de uma arte que, através dos séculos, vem se tornando cada vez mais difícil, a arte da Poesia. (idem, ibidem)

Sua esparsa crítica e prosa terão o mesmo tom fatalista e visionário que possui sua poesia, com a diferença de que, na prosa, tais características lhe imprimirão uma dicção datada, enquanto, em sua poesia, pelo contrário, imprimirão um universalismo singular. Ao olhar paralelamente a lírica e a crítica exercida por Milano, intriga-nos o, ao mesmo tempo, paralelismo e contraste entre a visão que teve, como poeta empírico, do momento artístico e histórico que vivera, e o radicalismo com que conseguiu se afirmar como artista em meio aos já radicalismos modernos, em tudo opostos aos dele: vale lembrar que a época de sua publicação contava com não menos que a melhor

produção de Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira e João Cabral de Melo Neto. Mais interessante é, ainda, observar a maneira esquiva como se afirmara na historiografia literária brasileira, apesar de seu intenso convívio com artistas que figuravam ou circulavam pelo mais alto *mainstream* editorial: Villa-Lobos, Manuel Bandeira, Portinari, Di Cavalcanti, Vinicius de Moraes, Sérgio Buarque de Holanda, posteriormente Drummond, Cabral, Ivan Junqueira e até mesmo Jaime Ovalle que, embora nada tenha publicado, era figura notória entre esses pares. Essas vozes, que chamaram a si a responsabilidade de defesa da obra de Milano, não o fizeram senão por ver nele um poeta atemporal, inclusive pela alcunha que lhe deram: “a maior vocação póstuma da literatura brasileira” – epíteto que mereciam outros poucos, como Augusto dos Anjos e Pedro Kilkerry. Vale lembrar, ainda, que Milano recusou convite para entrar na Academia Brasileira de Letras, e manteve-se fiel a seu “altivo silêncio”, sua “monástica reclusão” e seu “obsessivo mutismo editorial” (JUNQUEIRA, 1984, p.78) até seus dias finais, já retirado em Petrópolis após um acidente automobilístico, recebendo raras visitas, como a de João Cabral de Melo Neto, como nos conta Junqueira (idem).

Em síntese: do esquecimento, que serve de ruína a corroer a estrutura de seu próprio poema, ou seja, o pensamento como um raio desejante de sua forma-poema, e a linguagem como um mármore já arruinado pela desconfiança daninha frente a seu próprio projeto, Dante Milano projeta a linguagem que serviria de plataforma de seu cantar poético, abrindo assim caminho para um segundo nível de leitura: o esquecimento cultural como ponto de partida de sua poética.

2.2 A cultura como ruína

A somatória dessa aristocracia tardia, que ultrapassa sua vida e é flagrante em sua obra poética, com a universalidade de seu olhar classicizante é outro ponto fulcral na exegese que empreendemos. É essa mistura particular que lhe outorgará uma dicção profética, e é nesse sentido que Milano mais se aproxima dos bíblicos. É através desta dicção particular que sua poesia tocará as feridas de seu tempo, ou que seu tempo tocará as feridas de seu lirismo. Sempre universal, ainda que tratando de temas socialmente tão caros a seu tempo, seria difícil datar sua poesia se não soubéssemos nada de sua história editorial. Tampouco poderíamos inferir a nacionalidade sem aferir a língua de sua escrita. Em verdade, o único elemento a figurar como empírico no texto milaniano é a

recorrente imagem da *guerra*; mas tampouco ela chega a configurar alguma clareza a respeito de seu momento histórico, e, vários poemas, seria mesmo difícil localizá-los no século XX. Em Milano, o mundo empírico é uma fantasmagoria, assim como o é seu eu-lírico.

O eu-lírico milaniano vive uma relação paradoxal com seu eu ou seu *self*, retomando o termo da psicologia de que se utiliza Mircea Eliade (1989) para tratar o tema da memória e do esquecimento; se, por um lado, lança sobre o mundo um olhar épico e classicizante, dotado de objetividade, distanciamento e universalização, é inconcebível que o faça, dada a sua condição de poeta da modernidade lírica, sem que imprima sobre esses procedimentos uma ética moderna. O eu-lírico milaniano objetiva o mundo à sua volta recriando-o, linguisticamente, sob o domínio do que Junqueira (1984) chamou de *pensamento emocionado*, e que nos explica “como atitude filosófica que afirmava possuírem as ideias uma existência independente das coisas concretas” (JUNQUEIRA, 1984, p.81), reorganizadas, portanto, na abstração e transladadas ao domínio da linguagem, ou seja: o poema como espaço privilegiado em que a linguagem busca plasmar-se em um *ethos* que, por sua vez, é plasmado sobre um *mythos* que confunde-se com o tempo mesmo da enunciação, ao mesmo tempo o circunscreve e é por ela circunscrito.

Quando fala de si, o eu-lírico milaniano está mais próximo de falar da experiência de existir, universal, do que de uma experiência subjetiva e pessoal, ainda que esta experiência tenha sido absorvida através de uma maximização de sua consciência: ou seja, um despotismo do *self*. É bem nesse sentido que Holanda recuperará o conceito wordsworthano de *emotion recollected in tranquility*, o que, no entanto, não nos abre viés para uma interpretação propriamente subjetiva de seu discurso. Em Milano, falam forças ocultas ao *self*, ou inconscientes, e a própria cultura, que se impregnara paralelamente ao *self* e sequestrou para si a identidade do sujeito, fragmentado em meio à paisagem moderna, e não uma subjetividade capaz de ganhar contornos de narrativa pessoal; valeria lembrar a máxima de Rimbaud, “pensa-se em mim”:

Pois ‘eu’ é outro. Se a chapa de ferro se desperta na forma de trombeta, não se tem de lançar-lhe a culpa. Assisto ao desabrochar de meu pensamento, eu o vejo, eu o escuto. Desfiro um toque de arco: a sinfonia já se faz sentir no profundo. É falso dizer: penso. Dever-se-ia dizer: pensa-se em mim. (RIMBAUD apud FRIEDRICH, 1991, p.62)

Em último caso, é como se este *self*, esta consciência, este despotismo do pensamento ganhasse uma atomização que resultasse em uma *persona* fragmentária do homem moderno fragmentado, cujo traço intimista se dilui no universal, ou fragmenta-se em estilhaços que são, ainda, um reflexo dos fragmentos da cultura em que se insere. Há uma passagem de sua “Vária” em prosa que flagra esse exato momento em que o pensamento atomiza-se do restante da mente ou corpo:

O pensamento é um instrumento de tortura que o homem aplica na própria cabeça. O homem dará gritos terríveis, grandes gargalhadas sarcásticas, chorará sobre si mesmo, atormentado em vão por essa loucura inútil. (MILANO, 2004, p.378)

O pensamento separa-se do sujeito a tal ponto que se torna, neste, uma voz autônoma, sobrepondo-se à subjetividade construída pelas experiências pessoais. Seu *ethos* é, afinal, o testemunho de uma solidão estoica, ou seja, onde predomina o domínio atemporal do instante, e o sujeito dá lugar a uma percepção filosófica do mundo e das experiências, como propôs Sêneca em suas epístolas e Paulino e Lucílio (2008 e 2010):

[...]

Eu me afastei não apenas dos homens, mas também das coisas, e em primeiro lugar das minhas: ajo no interesse da posteridade.

[...]

Segue, pois, esta sã e salutar forma de vida: **concede ao corpo apenas o que for suficiente para um bom estado de saúde. É necessário tratá-lo com severidade para que não desobedeça à mente: a comida deve alcançar a fome, o beber, a sede, as roupas devem proteger do frio, a casa, ser abrigo contra o mau tempo.**

[...]

Citarei um único verso seu, que pertence à filosofia e a esta parte do argumento que estamos tratando, que nega que as coisas fortuitas sejam de fato nossas: **“É de outro tudo o que adquirir”**.

Recordo que também tu expressaste o mesmo conceito melhor e com mais concisão: **“Não é teu isto que a sorte fez teu”**. Mas quero citar esta tua outra máxima ainda melhor: **“Um bem que pode ser dado também pode ser tomado”**.

(SÊNeca, 2010, p.17-19; grifos nossos)

Os três elementos recomendados por Sêneca a Lucílio como os de uma vida verdadeiramente estoica, o que se equivale a dizer verdadeiramente filosófica, são o

afastamento da vida social; a imposição de *privações* materiais ao corpo, senão do essencial, de forma a submetê-lo à mente; e a *resiliência* ante o fortuito (ou infortúnio) que representa, afinal, o futuro – uma negação do futuro. Se buscamos tais elementos no texto milaniano, encontramos um poema que parece ser a sua exata tradução:

MENDIGO

Meu corpo é um andrajo
Apoiado a um bordão.
Em meio à estrada
Paro.
Além o sol beija a montanha.

Agradeço-te, Deus,
A esmola de mais um dia.
(MILANO, 1973, p.65)

Sua *persona* expande-se ao universal, e todo esse universo abstraído cabe na solidão do eu-lírico – solidão antes ontológica que interpessoal; a solidão como condição ontológica do homem. Seu caráter andarilho demarca o alheamento a tudo o que tange a vida social, sua recusa a qualquer socialização e obstinada solidão; a metáfora que dá os contornos de seu corpo, “um andrajo / apoiado a um bordão”, é uma eloquente figura da frugalidade do sábio, ou da futilidade de se perseguir o excesso; o agradecimento a Deus, pela “esmola de mais um dia” demarca a resiliência do eu-lírico para com o futuro, caracterizado pela imprevisibilidade, ou, como diria Sêneca a respeito da “futilidade de planejar o futuro”:

Cada dia, cada hora mostram-nos o pouco que valem e qualquer outra importante situação relembra nossa fragilidade esquecida. Nós, que sonhávamos com a eternidade, somos obrigados a encarar a morte. (SÊNECA, 2010, p.114)

A presença do deus (cristão?) poderia despistar, é verdade, a índole estoica do poema, já que a cosmogonia estoica prescinde da figura personificada do deus:

Primeiro, o mundo tal como nossa razão o apresenta a nós, isto é, o mundo da Natureza, é toda a realidade que existe. Não existe nada “superior”. E a própria Natureza é governada por princípios racionalmente inteligíveis. Nós mesmos somos parte da Natureza. O

espírito de racionalidade que impregna os homens e a Natureza (vale dizer, tudo) é o que se entende por Deus. Assim concebido, Deus não está fora do mundo e separado dele, mas totalmente impregnado no mundo – ele é, digamos, a mente do mundo, a autoconsciência do mundo. (MAGEE, 2001, p.46)

Há, entretanto, uma relação de igualdade tecida entre este eu-lírico e o deus, no seio do poema. Tal igualdade é expressa pela imagem do sol e da luz, que na tradição clássica estão ligadas, em poesia, à representação das ideias divinas, e que beija a *montanha*, signo da Terra, do mundo sensível, que galga o inteligível através do toque do deus: o toque do sol. Deus liga-se ao sol, analogicamente, assim como o homem liga-se à montanha; e a montanha horizontaliza a estrada por onde caminha o eu-lírico: metáfora de gosto alighieriano: “Nel mezzo del cammin di nostra vita” (ALIGHIERI, 2001, p.25).

Se quisermos, por outro lado, tomar o deus como cristão, chegaremos a conclusões semelhantes: o cristianismo será uma religião profundamente influenciada pela pelo estoicismo, apoiando-se nele para tecer, ao mesmo tempo, uma “crítica ao hedonismo e materialismo epicureu” (ASSMANN, 1994, p.28), o que sem dúvida condiz com a austeridade e impassividade que marcarão o lirismo milaniano. Como nos diz Selvino José Assmann:

Embora seja discutível apresentar uma relação de causalidade entre dois universos mentais e dois acontecimentos históricos, sucessivos ou não cronologicamente, é conveniente, talvez até necessário, para se compreender uma doutrina como o estoicismo, que se tenham em conta o momento e a circunstancia em que a mesma foi formulada. Isso ocorre mais ou menos concomitantemente com a introdução de uma religião oriental, o cristianismo, na civilização greco-romana. (idem, p.24)

Restaria, ainda, a possibilidade de tomarmos a figura do deus como negativa, como irônica, o que dissolveria o rastro ontológico do poema em mero jogo de linguagem, desprovido de qualquer significado cosmogônico. De um ou outro modo, entre o deus e o nada, o poema ainda incorre no *mythos*. A poesia de Milano é um terreno de intermitências, resgates e rupturas culturais de difícil perscrutamento: em muitas passagens do *Poesias* o *deus* quer imprimir-se como elemento ontológico, fundador da cosmogonia do poema milaniano; em muitas outras, é o *vazio* que toma o seu lugar. Mas, em qualquer dos casos, a relação de Milano e seu mundo é sempre

tecida por um fio apenas: o *pensamento*, que encontra no poema o escape à sua insolubilidade. Em tensões extremas, a paisagem constitutiva do *mythos* do poema terá o mesmo destino deste pensamento:

VAZIO

Este céu que me leva ao fim de tudo,
Eternidade vista num momento,
Olhar imenso de consolo mudo,
Aparência que lembra o esquecimento...
(MILANO 1973, p.29; grifos nossos)

Ou:

MÚSICA SURDA

[...]

O tempo se desfaz em cinza fria,
E da ampulheta milenar do sol
Escore em poeira a luz de mais um dia.

Cego, surdo, mortal encantamento.
A luz do mundo é como a de um farol...
Oh, paisagem do imenso esquecimento.
(idem, p.27; grifos nossos)

Qualquer caminho que se percorra na exegese do poema milaniano, qualquer que seja o viés por que se leia sua poética, flagra-se o *apagamento* deste eu-lírico em meio à paisagem. A paisagem dilui este lirismo em um efeito análogo ao sublime, dissolvido embora em um racionalismo estoico que procura dominar o processo: a *emoção governada pela inteligência* deflagrada por Franklin de Oliveira (1979). Um voltar-se para uma natureza edênica que implica um distanciamento do seio da modernidade, e que se apresenta, portanto, como negação absoluta dessa modernidade, tomada em sua acepção histórica: um voltar as costas a seu tempo, processo de violenta negação cultural: o esquecimento da cultura em que este lirismo se insere. As razões pelas quais a poesia milaniana acessará essa “paisagem do imenso esquecimento” não estão apenas no seu *mythos*, no tempo arquetípico de que falava Paz (2010), mas também, e sobretudo, em uma problemática instalada no seio dessa cultura: a cultura

moderna que se mostra, afinal, como um conjunto de falências e violências cuja solução não é outra senão *apagá-la e esquecê-la* na paisagem do poema.

Vale lembrar que tal característica de anulação do sujeito, em seu lirismo, não deixa de flertar com a morte do narrador de que falou Benjamin em seu texto “Crise no romance” (1999): Benjamin esclarece que o narrador épico, que falava a voz de seu povo, morreu: o personagem do romance e do drama será, para a modernidade, o testemunho do indivíduo solitário, e quanto maior for essa individualização, maior será a modernidade da obra: por isso a modernidade preferiria no drama e no romance o reflexo de seu momento histórico, em detrimento do gênero épico. O indivíduo solitário milaniano atomizou-se numa extrema abstração do mundo, que traduz seu choque de experiência com a cultura em que vive para uma universalidade atemporal e abstrata, e que vê nessa universalidade abstraída uma negação de seu tempo histórico. Fora de qualquer idealismo ou platonismo, entretanto, este olhar de extrema abstração dará ao mundo um contorno sombrio e desolado: uma homogeneidade desértica da experiência. Paz dirá que “o poeta épico não fala de si mesmo, nem de sua experiência: fala de outros e seu dizer não tolera ambiguidade nenhuma. A objetividade é o que lhe torna impessoal” (2010, p.193). Tal é o que ocorre em Milano, em um poema que talvez seja a sua *masterpiece*, “Glória morta”, e que não deixa de ser um epitáfio para a vida do poeta ele próprio, muda, solitária e arredia:

GLÓRIA MORTA

Tanto rumor de falsa glória,
Só o silêncio é musical.
Só o silêncio,
A grave solidão individual,
O exílio em si mesmo,
O sonho que não está em parte alguma.

De tão lúcido, sinto-me irreal.
(MILANO, 1973, p.67)

A recusa desta *glória morta* é, pois, um estágio posterior do *esquecimento cultural* empreendido pela temática da guerra. Não podemos passar adiante sem retornarmos à tópica da guerra, a que anteriormente nos referimos. É no tema da guerra que reside um ponto central para que cheguemos até o *rastro do esquecimento* que percorre a obra milaniana. Se demonstramos na seção anterior de que forma a estrutura

do *Poesias* se utilizará de uma linguagem cujo objetivo final é se evidenciar como *ruína*, operando um violento deslocamento de cânone, e que o lirismo milaniano visa a uma anulação do sujeito como negação e esquecimento de sua cultura, é na temática da guerra que figuram os signos de seu tempo que, igualmente, caracterizarão essa cultura como uma *ruína*: um edifício falacioso que deve ser combatido e negado pela poesia moderna. O motivo ético flagrante neste esquecimento cultural são os rumos insólitos a que a cultura ocidental, pautada por um racionalismo que se desdobrou no positivismo, no fascismo, no imperialismo, no liberalismo, e seus derivados, condensados, na poesia de Milano, na figura universal da *guerra*. Tal imagem instala-se na obra milaniana sob a forma de uma violência ao mesmo tempo potencial e desatada, cuja aparição em poema dá-se como um “rumor distante”, como sugerirá um de seus poemas, ou como um descritivismo sinistro de situações de guerra, que giram em torno do soldado, e mais especificamente do soldado morto.

O *esquecimento* como procedimento curativo é articulado em Milano para se lidar com o que que Gagnebin chamará de *trauma*, em seu texto “O rastro e a cicatriz: metáforas da memória”. O trauma está ligado a um fenômeno cultural que se instala na história da cultura do século XX, sobretudo relativamente às Guerras Mundiais e ao holocausto. Adorno, em sua *Dialética Negativa* (2009) será um daqueles que nos atentarão para a importância de *não se esquecer* Auschwitz. Essa seria, talvez, uma explicação para o fato da *guerra* ser a única tópica, na poesia milaniana, passível de ser verificada como elemento empírico de seu tempo. Como experiência traumática de difícil elaboração, essa guerra será o epicentro de uma impassível negação cultural de seu tempo: um *esquecimento cultural* de uma *cultura em ruínas*, que transformará as paragens alienígenas do *Poesias* em autênticas *paragens do esquecimento*, cortadas de uma desertificação que em tudo lembra, apesar de seu caráter mítico, a desolação de uma guerra. Tal experiência, que se instala no coração do século, não é diferente da relatada pelos combatentes da primeira Guerra Mundial, que voltavam da guerra incomunicáveis, como nos conta Benjamin:

Não, está claro que as ações da experiência estão em baixa, e isso numa geração que entre 1914 e 1918 viveu uma das mais terríveis experiências da história. Talvez isso não seja tão estranho como parece. Na época, já se podia notar que os combatentes tinham voltado silenciosos do campo de batalha. Mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos. [...]

Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos viu-se abandonada, sem teto, numa paisagem diferente em tudo, exceto nas nuvens, e em cujo centro, num campo de forças de correntes e explosões destruidoras, estava o frágil e minúsculo corpo humano. (BENJAMIN, 1987, p.114-115)

A empresa humana conheceu, no século XX, os desdobramentos hiperbólicos daquilo que o ocidente iniciou, efetivamente, no século XV. As viagens ultramarinas e os feitos em armas dos países ibéricos e da Inglaterra são o início de um projeto imperialista que ainda não encontrou fronteiras territoriais ou culturais. A geração a que alude Benjamin, em seu texto “Experiência da pobreza”, é precisamente aquela que, no coração do século XX, tornou-se a primeira consumidora, quando não vítima fatal, das ideologias de massa que marcariam seu tempo como um período de trevas travestidas em luzes. Octavio Paz, ao sustentar que “os ataques” de Baudelaire e o “desdém” de Mallarmé justificavam-se pela época “abominável” em que viveram, formula uma das mais sufocantes passagens de *O arco e a lira*. Desabafa conosco o poeta, entre parênteses: “(Nós o sabemos bem, pois estes tempos são a origem imediata do horror sem paralelo de nossa época)” (PAZ, 2010, p.169).

Dante Milano foi contemporâneo a esse horror. Nascido em 1899 e morto em 1991, atravessou, literalmente, o século. Publicou seu livro, de longa gestação, em 1948: apenas três anos após o mundo conhecer os bombardeios de Hiroshima e Nagasaki, dando fim a Segunda Guerra Mundial. O rastro de esquecimento nesta obra de irrepreensível unidade, é, pois, um rastro da desconfiança de Milano frente ao projeto moderno; interrogamos, pois, de que modo uma poesia construída sobre os *procedimentos marmóreos da tradição* – o símile, o realismo estético, as formas fixas, os temas antigos, a *clarté* cartesiana –, cujas paisagem alienígenas, ermas e dotadas de certa homogeneidade desértica constituem um *mundo outro*, poderia ser tocada pelo espírito de seu tempo?

Postulamos já, acima, a maneira como o tempo se encarna em estrutura na poesia de Milano. Através de um uso consciente dos procedimentos clássicos, que caminham, embora clássicos, para um desfiguramento condizente com sua índole moderna. Nos poemas dedicados à guerra, entretanto, predominam os versos livres, mas o olhar universalizante é potencializado através da dicção profética, à maneira dos bíblicos, resultando em uma voz ainda mais próxima do lugar da *voz de seu tempo*. No tocante à temática e à recorrência de imagens, é mister iniciarmos da observação de que

a “guerra”, e suas imagens satélites, são um tema central na obra milaniana. São, aliás literalmente, a seção central do livro, a quinta entre as nove que há, intitulada “Terra de ninguém”, e quase integralmente dedicada a essa temática. Nela, aparecem repetidamente as figuras do soldado, dos “penachos e bandeiras” (MILANO, 1973, p.87), dos tambores, da “marcha de heróis” ou da “leva de prisioneiros” (idem, p.81), dos “homens em dois campos separados” (idem, p.84), do “soldado morto na paisagem desconhecida” (idem, p.84).

A violência por que passou a geração desses homens que se viram obrigados a vivenciar a guerra extrapola, para Benjamim, o *front*. Ela instala-se no âmago dessa sociedade, coagindo sua própria linguagem a agir em favor de uma hegemonia técnica, pois esta agora “recusa qualquer semelhança com o humano, princípio fundamental do humanismo.” (BENJAMIN, 1987, p.117), e tal fragmentação linguística e ética se instala no centro nervoso do século XX, ou seja, no salão burguês:

Uma bela frase de Brecht pode ajudar-nos a compreender o que está em jogo: "Apaguem os rastros!", diz o estribilho do primeiro poema da Cartilha para os cidadãos. Essa atitude é a oposta da que é determinada pelo hábito, num salão burguês. Nele, o "interior" obriga o habitante a adquirir o máximo possível de hábitos, que se ajustam melhor a esse interior que a ele próprio. Isso pode ser compreendido por qualquer pessoa que se lembra ainda da indignação grotesca que acometia o ocupante desses espaços de pelúcia quando algum objeto da sua casa se quebrava. (idem, p.117-18)

Violência contida que condiz com a anti-narrativa de um dos poucos poemas de Milano que retratam uma paisagem a quatro paredes, de uma conotação irônica que fere exatamente esse espírito burguês, de rastros subjetivos apagados:

A SALA EM FESTA

Triste festa
Na casa apagada.
Os mortos parecem vivos
E dançam na sala.
Não sei por que estou nesta festa,
Sou um estranho.

Quem é aquela menina loura,
No fundo da sala,
Cantando!

Os mortos olham admirados
E se aproximam para ouvir
A menina morta cantando.

Está suspensa no espaço.
E pára de cantar, desvanecendo-se.

Depois é a treva
Onde o corpo a dormir se precipita
Até tocar no solo e acordar ao contato
De outro mundo, outra vida, uma da outra esquecida.
(MILANO, 1973, p.73)

Essa violência contida do homem que é compelido a apagar seus rastros e apagar a si mesmo será uma das somatizações que levam a poesia de Milano a atingir aquele “antilirismo sinistro” que vislumbrou Paulo Mendes Campos (1979), e que Ivan Junqueira (1984) preferiu chamar de “lirismo fantasmagórico”. Em um ou em outro são sintomas de um mesmo mal: um tempo que compele ao trauma, ao apagamento do eu, à anulação social. À marginalização destes homens que abandonaram “uma depois da outra todas as peças do patrimônio humano”, e tiveram “que empenhá-las muitas vezes a um centésimo do seu valor para recebermos em troca a moeda miúda do ‘atual’” (BENJAMIN, 1987, p.118), somente o esquecimento se oferece como unguento ao trauma, instalado no âmago da memória, não só subjetiva, mas sobretudo cultural. É exatamente a ele que o eu-lírico recorre ao final do poema. No entanto, nesse momento não é ele, senão a *menina* ao fundo da sala que esquece: é ela mais um personagem apagado da modernidade, e que, por isso mesmo, está já *morto*.

Jeanne Marie Gagnebin interpretará esse texto de Benjamin teorizando acerca da memória e do esquecimento, aproveitando-se do estudo de Aleida Asmann (2011) sobre os “espaços do lembrar”:

Ora, depois das duas Guerras Mundiais e, sobretudo, depois da Shoah, a temática do trauma torna-se predominante na reflexão sobre a memória. Ao que parece, as feridas dos sobreviventes continuam abertas, não podendo ser curadas nem por encantações nem por narrativas. A ferida não cicatriza e o viajante, quando por sorte consegue voltar para alguma "pátria", não encontra palavras para narrar nem ouvintes dispostos a escutá-lo. O sonho paradigmático de Primo Levi em Auschwitz, - ao voltar para casa, ele começa a contar

seus sofrimentos, mas seus familiares mais próximos não o escutam, levantam e vão embora. (GAGNEBIN, 2006, p.110)

Essa anulação da narrativa, tema também benjaminiano, e apagamento do eu em uma sociedade cuja idolatria volta-se para a técnica, que violentamente transformou a superfície da Terra e a linguagem humana, sem que restasse nenhum espaço para a imaginação simbólica, como bem defende Gilbert Durant (1995), será o ponto de partida para que Milano negue a sua própria cultura, e o motivo ético que justifica a universalidade despersonalizada de seu olhar como uma atitude ética frente a seu tempo, e não mera emulação de uma tradição já inócua. Os procedimentos clássicos de que se serve, esse “voto de fidelidade à *clarté* cartesiana” (JUNQUEIRA, 1984, P.80) são recursos que dialogam diretamente com essa *racionalização moderna*, uma vez que destoam por completo do recurso que a modernidade escolheu para combatê-la: a metáfora. Emprega, Milano, o símile e a palavra justa, no entanto, a serviço de mostrar *in loco* o abismo em que se sustenta nossa cultura: a sua impossibilidade e a sua falência.

No extremo deste raciocínio, Adorno e Hockheimer, em sua obra “Dialética do esclarecimento” irão vincular o imperialismo ocidental ao domínio do *logos*. Gagnebin também fará uma leitura atenta desta obra, e salienta que ela elabora:

numa construção hipotética ousada, tanto uma reflexão sobre as origens do pensamento ocidental quanto sobre sua desastrosa incapacidade de resistir à moderna barbárie que encarnam o nazismo e o antisemitismo. Trata-se, então, de um livro de filosofia que tenta pensar um aquém e um além do pensamento filosófico tradicional: sua imbricação com as forças míticas na sua origem como no tenebroso presente (GAGNEBIN, 2006, p.29)

Gilbert Durant (1995) será outro filósofo que creditará ao peripatetismo e o cartesianismo o nascimento de uma *super-retórica*, inimiga da *imaginação simbólica*. Para Durant, o homem não é um ser racional, senão um ser simbólico por excelência. Pelo atalho do Zen oriental, Paz creditará à distração a inspiração do poeta e a sua silenciosa recusa ao momento presente: “um homem que se distrai nega o mundo moderno” (PAZ, 2010, p.52). Guy Debord, por outro lado, chamará essa dominação do *logos* sobre a cultura ocidental de uma linguagem onipresente que sufocou a experiência e a substituiu por um discurso massificado: a esse fenômeno ele dará o nome de a

sociedade do espetáculo, que, como anteriormente já aventamos, é “herdeiro da fraqueza do projeto filosófico ocidental” (2010, p.19). O idiossincrático empreendimento de Milano é utilizar-se de uma maximização dessa *clarté* racionalista para atacar esse mesmo racionalismo em sua maior fraqueza, ou seja, sua incapacidade de sustentar-se como visão de mundo sem incorrer em ideais higienistas que resultaram, afinal, nas experiências de fracasso humano do século XX. No uso deste procedimento racionalista como forma de crítica à sociedade moderna, sua poesia permanece de uma originalidade solitária, uma vez que os poetas, após as vanguardas, escolheram em geral a metáfora e a inspiração nas culturas populares para fugir do legado do ocidente.

Os mendigos, os reis decrepitos, os mendigos que são reis, o louco e o bêbedo são figuras que dialogam diretamente com a imagem que faz Benjamin deste homem inserido na “experiência da pobreza”. Marie (2006) argumentará que essas figuras, dispersas pela metrópole, cumprem o papel do verdadeiro narrador, que Benjamin encontrará no “sucateiro”: aquele que anda em busca dos restos e dejetos de seu tempo. Esses sucateiros são os “bárbaros” que sobrevivem à cultura desumanizada. Tal é o percurso de Milano, que se propõe a esquecer para experienciar “a verdadeira vida”, que na verdade “não é vivida” (1973, p.44). É precisamente o percurso que queremos enxergar em sua poesia, que recusa até mesmo as eloquentes resoluções que o Modernismo escolheu para combater este estado de coisas. O poeta deixou-nos também um rastro daquilo que se forçou a esquecer. Eis a trilha em que iremos recolher seus restos e decifrar seus esquecidos signos.

3. O ESQUECIDO DE SI, DANTE MILANO

Um dos temas que mais voltam no poe­tar de Dante Milano é o do esquecimento. Mais precisamente: o desejo de esquecer.
(BANDEIRA, 1979, p.337)

Parecerá irônico que se evoque o tema do esquecimento em um poeta amiúde esquecido pela crítica. Sobretudo quando trazida à baila o já antológico epíteto de Milano, com o qual o próprio concordava, como nos esclarece a dissertação de Neves, de que queria ser “um poeta póstumo” (NEVES, 1996, p.86), e que tenha recebido de seus pares o epíteto de “maior vocação póstuma da literatura brasileira”. Como os retratistas de Dante Alighieri, a lhe imprimirem a terrível catadura dos decassílabos “mal encarados como o próprio Dante” (WANDERLEY, 2010, p.27), a tentação de encontrar a radical imbricação vida-obra em Dante Milano já mobilizou figuras importantes de sua fortuna crítica: Thomaz Albornoz Neves (1996, p.248) desenvolveu, em sua dissertação de mestrado, o que chamou de uma “biografia experimental” de Milano. No encaço de investigar quais motivações levam um poeta a fazer ou não parte do *mainstream* editorial, elegeu para análise um poeta avesso às confrarias e, por assim dizer, a uma vida literária. Para Neves, o *exílio* em vida de Milano é um elemento importante na formação de sua imagem pública, uma *persona*, corroborando para a sua aceitação e permanência em um circuito tão exclusivista como o literário, em que ganhou não poucos admiradores, tanto de sua obra quanto de sua vida avessa à “falsa glória”. João Cabral de Melo Neto chegou a afirmar que Dante Milano era o poeta “mais puro” daquele meio de século, pois “vivia em poesia, e não no sentido de se dar a conhecer como poeta” (NETO apud NEVES, 1996, p.193). A mesma tentação poderia nos pôr a revirar as páginas líricas e biográficas de Milano em busca de uma unidade quiçá traiçoeira. Embora nos tenha dito Milano que “a poesia não existe, o que existe é o poeta” (2004, p.353), driblaremos adentraremos, tão somente, sua poética; objeto, afinal, “que parece um bilhete de suicida” (MILANO, 1973, p.16).

Trazidas à baila, no primeiro capítulo, as mais agudas, entre as poucas aparições da crítica a respeito de nosso poeta, é necessário, pois, que nos situemos dentre elas, explicitando nossas tensões exegéticas. Como exposto anteriormente, é Ivan Junqueira quem recolherá a esparsa fortuna crítica milaniana e nos fará ver nela uma coesão acadêmica. É, de certa forma, uma palavra final a respeito do poeta, pois configura um necessário ponto de partida: um compêndio das vozes que, no século XX, debruçaram-

se sobre a poesia de Milano. Ademais, Junqueira dá-nos suas próprias pistas para adentrar a selva milanesa: a unidade a enfeixar sua obra seria o seu *pensamento emocionado*, e seus principais temas são a *morte*, o *amor* e o *sonho* (JUNQUEIRA, 2003) – trindade que nos conduz aos ecos decadentistas (sobretudo naquilo que tange ao sonho) e provençais (a tradição sempre reinventada do amor e do platonismo), inclusive no que de provençal houve (e muito houve) na poesia palaciana e, posteriormente, em Camões, poeta essencial para a escolagem milanesa.

Este texto que ora tecemos, nascido após Ivan Junqueira, é um diálogo com o seu *Dante Milano: o pensamento emocionado*, uma resposta a este e, naturalmente, uma pergunta. E a que primeiro se impõe é interrogar por quais motivos o *esquecimento* fora ignorado em seu texto crítico, tão minucioso e lapidar, dos poemas milaneses. E ignorado, também, por outros de sua fortuna crítica: Franklin de Oliveira (1979), Sérgio Buarque de Holanda (1973) e Paulo Mendes Campos (1979). À exceção daquele poeta de Recife, “talvez seu melhor amigo”: Manuel Bandeira.

É de Bandeira (1979) a epígrafe que inspira este capítulo: a constatação que nos atenta para a recorrência do *esquecimento* em sua poesia. Constatação gêmea de outra, também de Bandeira: de que “parece o poeta [Dante Milano] fazer versos naquele indefinível momento em que o pensamento se faz emoção” (apud JUNQUEIRA, 2004, p.XXIII). Gêmeas, sobretudo, porque o nome *esquecimento*, e suas derivações em verbo e adjetivo, aparecerão, no *Poesias*, quase sempre ao lado de seu oposto semântico: *pensamento*. Se o *pensamento emocionado*, segundo Bandeira e Junqueira, é o centro nervoso de sua poética, então o *esquecimento*, correlacionado àquele, deixa de ser, para nós, um problema periférico, e desloca-se para o centro do tabuleiro: Milano será, quiçá, um poeta *esquecido*, e as implicações desta postura necessitam ser investigadas.

Em um levantamento minucioso, dos vinte poemas que constituem a primeira seção do *Poesias*, há seis ocorrências diretas da palavra “esquecimento” ou seu substantivo análogo, “olvido”; isso sem levarmos em conta seus desdobramentos semânticos, como “esfuma”, “evapora”, “anula”, “esbate”, tecendo uma trama intratextual que não pode ser desconsiderada. Para nós, *esquecimento* é, mais que um tema, uma possível unidade a enfeixar o *Poesias* e uma via de leitura capaz de desvelar significados. Não queremos, com isso, sustentar que Dante Milano tenha *pretendido* escrever uma obra sobre o esquecimento. É Borges (BORGES; SABATO, 2005) quem dirá que a obra literária menor é, justamente, aquela que comunica *precisamente o que quis*, restringido a polissemia de seu verbo. Esquecimento, talvez, não seja mais que um

rastro em meio a uma grande paisagem poética modelada pelo *Poesias*. Mas, apoiando-nos na ideias sobre o *rastro* aventadas por Jeanne Marie Gagnebin em *Lembrar esquecer escrever* (2006), fazemos coro à sua voz: assim como ao detetive interessa “a marca impressa que deixa, por exemplo, aquele que quis apagar seus rastros, no cuidado de realizar um crime perfeito” (LEVINAS apud GAGNEBIN, 2006, p.114), interessamos o *rastro do esquecimento* na obra do poeta que, segundo Ivan Junqueira, nos convida a “pacientarmos”, já que, igualmente, “apagou seus rastros” (1984, p.102) – expressão que se encontra no último parágrafo de seu texto crítico, e que aponta, portanto, para a importância daquilo que ficou à margem em uma poesia de penetração crítica tão hermética quanto a de Milano, paradoxalmente sustentada por uma linguagem de rara simplicidade.

Se retornarmos ao conceito de que *Poesias* é um cancionero, ou seja, uma obra de uma unidade “irrepreensível” (1984), porém complexa, baseada, inclusive, em sua dispersão, concluiremos que é possível que se percorra mais de um caminho em sua exegese. Pensamento e esquecimento, na obra de Milano, conduzem um ao outro: são uma oposição semântica recorrente, e podem ser tomadas como extrato poético global de seu *ethos*: ou seja, a imagem que faz de si, perante e a partir do mundo, este eu-lírico.

Esquecer, aqui, não contém somente a negação do *lembrar*, sua oposição semântica imediata; significa, mais que isso, *deixar de pensar*, ou *esquecer-se de pensar*. E *esquecer-se de pensar* significa, em última instância, a negação do *modo* como pensa este eu-lírico: uma negação do próprio *pensamento ocidental* e do eu-lírico como discurso que se inscreve nessa memória cultural e artística: uma tentativa desesperada, pois, de anular a si próprio como e através da linguagem, maximizada pelo poema: lugar privilegiado para empreender tal feito, pois que a linguagem poética não escapa a sua excrescência metalinguística, como bem nos demonstrou Jakobson (2007).

Esquecer é, sobretudo, o escape do eu-lírico frente ao despotismo de seu pensamento, para quem o ato de *pensar* ou *lembrar* não pode ser isento de insuportável lucidez. Nem mesmo um poema da seção “Canções” consegue escapar a esse suplício da luz.

DESCOBRIMENTO DA POESIA

Quero escrever sem pensar.
Que um verso consolador
Venha vindo impressentido
Como o princípio do amor.

Quero escrever sem saber,
Sem saber o que dizer,
Quero escrever uma coisa
Que não se possa entender,

Mas que tenha um ar de graça,
De pureza, de inocência,
De doçura na desgraça,
De descanso na inconsciência.

Sinto que a arte já me cansa
E só me resta a esperança
De me esquecer de quem sou
E tornar a ser criança.
(MILANO, 1973, p.37)

Apesar de sua vocação cantante – não só pelo uso das redondilhas mas, sobretudo, pelo respeito a sua natureza – predomina no poema o tema abstrato, travestido em cantiga. Milano consegue dialogar, em seu poema, com as origens populares da poesia em língua portuguesa, enriquecida pela tradição provençal e pela roupagem em que lhe revestiram a poesia palaciana e o Classicismo. A marcação rítmica com palavras agudas, as oxítonas, ao final dos versos, é notável: são sete oxítonas contra nove paroxítonas ao cabo dos dezesseis versos que compõe o poema, dando a ele um aspecto de finitude circular, cujos versos invocam, ritmicamente, um ao outro: gesto reforçado pela repetição dos infinitivos finais, com a aliteração de seus “r”, e no encontro vocálico de “inocência” rimado ao duplo encontro vocálico de “inconsciência”, reforçado pela consoante de apoio “c” (/s'ẽ.sjə/ e /si.'ẽj.sjə/), não conformando uma rima perfeita, mas, ainda sim, de fortíssima reverberação fonética: palavras abstratas que, entretanto, atenuam seu significado na suavidade do som. A estrutura rímica oscila entre a tensão e a leveza: em cada estrofe, apenas dois versos rimam: os outros dois são brancos; na última, três versos rimam, contra um branco. A “canção”, entretanto, dada a sua inextrincável coesão rítmica, para a qual corroboram inclusive suas assimetrias – tensões em busca de resoluções, como na música – conserva uma evidente vocação à cantiga popular. Nada mais contraditório para refletir o tema do pensamento. Apesar disso, o poema segue uma longa tradição de nossa língua, que consiste em tornar líricos temas abstratos. Camões, em sua glosa ao tema popular do perdigão, também trata com suavidade melopeica o tema do fracasso do

pensamento; e, na canção propriamente dita, Cartola frequentemente evocava o tema do pensamento em suas canções, como é o caso de “Silêncio de um cipreste”, nunca fugindo a essa índole lírica que, como sustenta Milano, possui nosso idioma.

A estrutura frugal do poema, a flertar com o registro mais antigo da cultura humana, a oralidade, não deixa de nos conduzir, como possível resolução para o tema do pensamento, para o seu polo negativo: *esquecimento*. Não parece tratar-se de um esquecimento subjetivo: não é possível depreender narrativa de cunho psicológico em seu discurso. Nem é possível identificar nele subjetividade. O eu-lírico não é uma voz que busca se afirmar como sujeito, mas uma voz que discute, metalinguisticamente, em alta tensão, a cultura na qual se inscreve e seus próprios desdobramentos discursivos, apoiada numa negação histórica da cultura: “sinto que a arte já me cansa”, afirmam suas redondilhas. O lugar de inscrição deste *rastro* de esquecimento parece ser o mesmo da cultura, embora haja, como numa ponta solta, o fiapo do desejo de “voltar a ser criança”. Tal intento só terá êxito se este eu-lírico realizar uma atitude suicida: *esquecer-se de quem é*. Não há nada simples neste poema, cuja estrutura, paradoxalmente, é de uma rara simplicidade. Para penetrar as sendas da “Descoberta da poesia”, entretanto, é necessário que nós próprios nos banhemos nas águas de Letes, o rio do esquecimento (a fim de desembaralhar nossa própria vista, já tão gasta desta mesma cultura cujo eu-lírico intenta esquecer), e que afunilemos rumo aos pormenores estruturais e temáticos que conformam a poética milanesa, bem como sua inscrição na cultura que pretende esquecer.

3.1 O rastro do esquecimento

O leitor que percorre os 141 poemas que compõe o *Poesias*, ainda que não o faça em sua totalidade, é arremetido à paisagens alienígenas, ermas e dotadas de certa homogeneidade desértica: a figura da praia, da pedra, da gruta, da amplidão, do “sol forte” (MILANO, 1973, p.129), corroboram para isso. É provável que tais leitores sintam-se, como o próprio eu-lírico, perturbados:

[...]
Não sei que gesto possante
Me arremessou de repente
Para esta praia distante

Onde me sinto perdido
Cercado por um rumor
Que me penetra no ouvido,

Como um rumor interior,

Rugido de caramujo
Na diminuta amplidão.
(MILANO, 1973, p.53)

Retornaremos, mais adiante, à análise do poema que, acima, utilizamos para fomentar a discussão a ser realizada, daqui pra frente. A maior parte desses leitores e críticos, advindos do século XX, fez coro à “irrepreensível unidade” em que se apoia o *Poesias*, como bem nomeou Ivan Junqueira (1984). O crítico nos diz que essa é a primeira característica que chamará a atenção daquele “que se impuser uma leitura atenta” (1984, p.80) de seus 141 poemas. Fazemos coro, igualmente. No entretanto, resgatamos, aqui, o conceito previamente explorado de que *Poesias* são um *cancioneiro*. A irrepreensível *complexidade* de sua intrincada estrutura, sua criteriosa subdivisão em nove seções, a pequena parcela de poemas que, *deixados* em *outra* seção, como cartas de propósito embaralhadas, e a pluralidade, ou espraçamento, daquilo que a princípio se quis unitário, mas que gerou desdobramentos, não podem ser desconsideradas.

Nesse sentido, assinalamos que não se deve confundir essa *irrepreensível unidade* com uma unidade dócil e amaneirada, cuja essência se entrega, com uma facilidade traiçoeira, à compreensão. Nada disso condiz com o *Poesias*: antes pelo contrário, é necessário desconfiar dessa unidade como uma pista falsa, uma plataforma ou palco em cujo nível inferior entesouram-se símbolos que devem ser interpretados.

É nesse sentido que recuperamos a ideia de *rastro*, também explorada por Gagnebin em seus ensaios sobre a memória e o esquecimento. Para a teórica, o rastro é constituído – inclusive o rastro da *escrita* –, por duas características básicas: uma *não intencionalidade* e uma potencial *violência*. O rastro *escrito*, ao contrário do que criam as antigas civilizações, em que a escrita ocupava o espaço de duplo do mundo real, e a palavra conservava o seu poder mágico, bem como o escritor o seu posto de malabarista de *verdades*, deixou de ser um rastro privilegiado, ainda que seja “mais duradouro do que outras marcas da existência humana” (GAGNEBIN, 2006, p.113). A escrita, para Gagnebin:

é rastro, sim, mas no sentido preciso de um signo ou, talvez melhor, de um sinal aleatório que foi deixado sem intenção prévia, que não se inscreve em nenhum sistema codificado de significações, que não possui, portanto, referência linguística clara. Rastro que é fruto do acaso, da negligência, às vezes da violência; deixado por um animal que corre ou por um ladrão em fuga, ele denuncia uma presença ausente – sem, no entanto, prejudicar sua legibilidade. Como quem deixa rastros não o faz com intenção de transmissão ou de significação, o decifrar dos rastros também é marcado por essa não-intencionalidade. O detetive, o arqueólogo, o psicanalista, esses primos menos distantes do que parecem ser à primeira vista, devem decifrar não só o rastro na sua singularidade concreta, mas também tentar adivinhar o processo, muitas vezes violento, de sua produção involuntária. Rigorosamente falando, rastros não são criados – como são outros signos culturais e linguísticos –, mas sim deixados ou esquecidos. (GAGNEBIN, 2006, p.113)

Há que se perguntar, nesse momento, onde se ocultaram os rastros de uma obra revisada até o limite do humano, publicada de pronto como “obra póstuma” ou “obra reunida”, à revelia de um poeta já quinquagenário, que, supostamente, não a queria publicada. Onde os rastros de uma poesia que se quis *marmórea*, para sobreviver à erosão do tempo e garantir – nos apoiamos, aqui, na leitura biobibliográfica que faz, de Milano, Thomaz Albornoz Neves –, por força de seus recursos poéticos eminentemente canônicos – o platonismo camoniano, o realismo estético alighieriano, o símile épico, o edifício do soneto, o canto ululante da elegia – e, portanto, indestrutíveis? Onde as fissuras poderiam brotar sobre o Carrara de um signo tão fixo quanto a sua obsessão semântica pela figura da *pedra*? Onde, por fim, poderia entrincheirar-se a cobra de vidro do *esquecimento*, pronta a picar seus leitores cegos com seu veneno esquecido: as águas de Letes?

Tal cobra de vidro deve, se de fato existe, ser um rastro esquivo na microcoesão poemática, ou seja, no nível mais profundo da exegese de um texto literário. É interessante recuperar, aqui, a preciosa lição de Jakobson, em seu texto “Linguística e poética”. Se pudermos reduzir as conclusões históricas a que chegou o filósofo, neste texto, a uma, apenas, seria o de que

a “poeticidade” não consiste em acrescentar ao discurso ornamentos retóricos; implica, antes, numa total reavaliação do discurso e de todos os seus componentes, quaisquer que sejam.[...]

Um missionário censurou o seu rebanho africano por andar despido. “E o senhor?”, responderam os nativos, apontando-lhe para o rosto, “não anda também despido em alguma parte?” “Bem, mas é meu rosto.” “Pois bem”, retorquiram os nativos, “conosco, tudo é rosto.” Assim também, em poesia, qualquer elemento verbal se converte numa figura do discurso poético. (JAKOBSON, 2007, p.161)

O argumento encontra-se ao final do texto, e é, de certa forma, uma sùmula do *modo de ser* poemático, do ponto de vista jakobsoniano: um texto cuja significação é absoluta, pois ecoa desde o mínimo ao global. Tal postura influenciaria os futuros críticos do *New Criticism* à elaboração do procedimento técnico do *close reading*, ou seja: a leitura minuciosa, verso a verso, numa apertada filtragem textual do objeto analisado. Não por outro motivo, Octavio Paz (2010, p.110) realiza, em *O arco e a lira*, um pequeno experimento: pega de um verso qualquer e lhe muda a organização sintática: “a corrente poética sofreu uma baixa de tensão”, conclui o crítico após a modificação que, a título de exemplificação, lhe causara. O ponto a que queremos chegar é que *esquecimento* não é apenas uma tópica, um tema, em meio a uma pluralidade de outros tantos: é também procedimento poético, incrustado nas microfissuras que Milano, propositalmente ou não, deixou como *rastros*, como signos especiais e que nos propomos, neste trabalho, a analisar. *Esquecimento* não está apenas em uma parte do *Poesias*, mas ecoa como *ethos*, tema e procedimento poético, corroborando para aquela famigerada unidade – muito embora tenha sido ignorado por seus principais críticos, incluindo Junqueira na construção de seu texto crítico, basilar da obra milaniana.

Transladando as ideias de Gagnebin para o campo da crítica literária, o crítico deve ser aquele que se atreve a escarafunchar os rastros, primo que é do psicanalista, do detetive e do arqueólogo. A primeira pista de que podemos partir é de que há alguma intencionalidade, talvez mais intuitiva que programática, na aparição, no *Poesias*, do tema do esquecimento. *Esquecimento* aparece como nome, adjetivo e verbo em inúmeros momentos da obra. Em menor quantidade, entretanto, que o levantamento feito por Junqueira das tópicas em que centralizou a poética milaniana. Junqueira conta 77 referências explícitas à palavra “morte”, na totalidade dos poemas, contra 16 que contabilizamos, da aparição direta da palavra *esquecimento* (na terceira edição do *Poesias*). Portanto, se esquecimento tem a importância capital que acreditamos ter, para a unidade global do *Poesias*, o caminho por ele percorrido para tanto é espiral, e não linear, diferindo do tema da morte, mas a ele ligando-se por um desdobramento

semântico quase evidente: ambos são, afinal, uma espécie de morte. Suas aparições *in loco* não chegam a constituir um projeto estético definido, mas sua reverberação se estende por todo o volume do *Poesias*, e oferece, como sustentamos, argumento consistente para a composição da poética milanesa e sua postura ética frente a seu tempo. Voltemos nossos olhos para o poema que abre esta seção. Não há, nele, uma clara intenção de abordar o tema do esquecimento: no entanto, é possível depreender que um rastro de esquecimento passa por sua superfície, como reverberação do *ethos* milanesa. Retomemos seu terceto em redondilhas maiores:

Não sei que gesto possante
Me arremessou de repente
Para essa praia distante

Não é possível depreender, dele, uma ligação imediata com a temática da morte. Mas é fácil perceber que ele sugere um *apagamento* do eu-lírico: “não sei”, ele nos diz, como pôde ser arremessado a “essa praia distante” – o que pode ser tomado como alegoria do exílio (sobretudo pelo pronome que explicita o não-reconhecimento, “essa”, que embora seja um pronome demonstrativo, aqui, funciona mais como um indefinido, já que, ainda que caminhe sobre o local, o eu-lírico é incapaz de defini-lo senão como “essa”, numa atitude mais de estranhamento que de apontamento ou de indiferença), e o exílio pressupõe o apagamento civil do exilado: Édipo, após desvelado seu ultraje aos Deuses, é obrigado – pelo peso de sua moira que sobre ele se impôs – a abandonar sua cidade e a cegueira que o impediam de ver seu destino, e partir para uma nova vida. Para tanto, abre mão de sua visão fisiológica, ao cegar os próprios olhos: não deixa de ser uma espécie de esquecimento, que parte do reconhecimento para a *hybris*. Não é um caminho diferente dos mortos da mitologia grega que, para poderem reencarnar, são obrigados a beber das águas do esquecimento, do rio de Letes. Mircea Eliade nos esclarece que o “esquecimento”, para o mito grego, “não simboliza mais a morte, mas um retorno à vida” (ELIADE, 1989, p.109), já que aquele que reencarna deve, necessariamente, beber da fonte do esquecimento, “repleta de esquecimento e de maldade”, para Platão (apud ELIADE, p.113), pois apaga na alma a lembrança da vida e das verdades celestes.

Ainda, um passeio semântico já denunciaria desdobramentos da temática do “esquecimento”: o eu-lírico sente-se “perdido”, cercado por um “rumor”, um rumor

“interior” que, entretanto, não passa de um “rugido de caramujo” “na diminuta amplidão”. Em nenhuma passagem o esquecimento presentifica-se como nome, verbo ou adjetivo: é preciso escavá-lo em espiral; buscar sua “presença ausente”. A amplidão do cenário contrasta-se com o apequenamento humano: também o rastro humano é destinado ao apagamento e esquecimento na superfície tanto da Terra empírica quanto da mítica, de que fora, afinal, exilado. Terra empírica a que, na verdade, não pertence: “Condenado a viver no subsolo da história, a solidão define o poeta moderno. Embora nenhum decreto o obrigue a deixar sua terra, é um desterrado” (PAZ, 1982, p.296).

A temática da morte, embora de importância capital em Milano, é ainda subjugada àquela que dá título ao ensaio de Junqueira: *pensamento*, desdobrada, no limite de sua intensidade, em seu duplo negativo, *esquecimento*, como duas faces de uma mesma moeda. A lucidez vertiginosa de um mundo enigmático, a ser resignificado a partir do caos, como a querer anular o repertório cultural do eu-lírico, surge como sugestivo convite ao esquecimento – renascimento. Não é mais que um rastro, entretanto. Está lá, porém como a “presença ausente” de que falou Gagnebin. Uma vez evidenciado, confere novo frescor à interpretação do poema; mas, se ignorado, continuará a ser uma cobra de vidro, convertendo-se em mero estranhamento, “rastro apagado”, como disse Junqueira (1984), “antilirismo sinistro”, como chamou Paulo Mendes Campos (1979), porém sem desdobrar-se em exegese capaz de dialogar com as outras arestas, já pacificadas pela crítica, do *Poesias*. Embora não nomeado, há uma força significativa, como um rastro, deste *esquecimento* que se desdobrou sobre as imagens no texto construídas, reforçando a unidade da obra milanesa. Interpretar o *Poesias* sob esta égide é, antes de se sobrepor a outras leituras, confluir com e para elas. Sua aparição no poema não desmente a intuição de Bandeira: o esquecimento para essa poesia é recorrente, e não pode ser abandonado em sua exegese. Estes ecos espirais do tema do esquecimento, a agitar o centro estrutural e temático da obra, condizem com a primeira característica que um rastro, segundo Gagnebin, deve possuir: uma *não-intencionalidade*, já que subordinado, em primeiro lugar, ao tema maior do *pensamento* e em seguida aos demais temas que circundam o *Poesias*: morte, amor e sonho, como já disse Junqueira. É, entretanto, uma chave-mestra, com a qual podemos chegar às outras chaves.

Para validar, finalmente, a ideia de que se trata, o esquecimento, de um *rastro*, atentemos ao fato de que, dentre as nove seções que compõe o *Poesias*, somente uma é dedicada, com *certa* exclusividade, ao tema do pensamento. Trata-se da seção “Sonetos

pensativos”, já ao final do volume, e que é, possivelmente, uma resposta aos dez sonetos que o abrem, na primeira seção, “Sonetos e fragmentos”. Dentre as outras, nenhuma foi dedicada do *esquecimento*. Mais que isso: há apenas um poema que leva em seu título o nome “Memória”, e outro que, numa seção bem mais à frente, o negará, intitulado-se “O desmemoriado” – poema que exploraremos mais à frente. Tais poemas, somados ao levantamento quantitativo anteriormente apresentado da ocorrência semântica do esquecimento, bastam como demonstrativo de sua existência e persistência marginal em meio à obra, reorganizando seus símbolos e estrutura.

A segunda característica constitutiva do rastro, a *violência*, deve ser por nós vista com maior cautela. No seu encaço, podemos nos apressar a investigá-lo de uma perspectiva biográfica, mais que crítica. Gagnebin fala da violência daquele que deixou o rastro: tratando-se da única obra de seu autor, é natural que queiramos enxergar uma unidade *total* em seu lirismo. Porém, como já dissemos, *Poesias* é um cancionero ou uma “obra reunida” publicada de um golpe, impossível de se reduzir a *um único* projeto estético. É compreensível que, pela sua data de publicação, confunda-se o *Poesias* com o amaneiradamente neoclássico que tocou muitos autores daquela que foi a Geração de 45. Mas, embora dado à prensa em 1948, é, pela sua *real data de criação* – Ivan Junqueira nos atenta ao fato de que, em 1922, Dante Milano “já estava pronto” (1984, p.78) –, no experimentalismo de alta voltagem da Geração de 30 que o *Poesias* deve enquadramento: e esse experimentalismo, quando de fato o é, é dotado já, por si, de uma enorme violência.

Isso porque não pode haver experimentalismo onde não há deslocamento de cânone, sobretudo quando tratamos da tradição da modernidade, a que Octavio Paz chamou *tradição da ruptura*, que “desaloja a tradição imperante, seja ela qual for” (PAZ, 2013, p.15). E, onde há deslocamento de cânone, há que se imprimir uma violência estética semelhante ao choque de placas tectônicas: capaz de estremecer os lugares-comuns da cultura, e que pode, ou deve, colocá-la em xeque. Esquecimento é um *rastro violentíssimo* da pena de Milano, pois é ele a negação daquela que é a maior excrescência de sua própria lírica: o *pensamento*. Um verso bastaria para demonstrar o quanto paradoxal este rastro pode ser:

Penso para esquecer... Apenas vivo
Aquilo que me passa pela mente
E vai se desdobrando interiormente
Em forma de soneto pensativo.

(MILANO, 1973, p.123; grifos nossos)

A este rastro seguiremos, com o fôlego renovado, a fim de relacionar a *violência* deste rastro com os procedimentos poéticos que estruturam o *Poesias*, através do estreitamento do laço pensamento-esquecimento que, em sístole e diástole, dá corpo à obra milaniana.

3.2 O mármore da memória e as ruínas do esquecimento

O pensador de Rodin custou vinte e dois anos da vida de seu autor para ser concluído. Possuído por seu projeto de radical imbricação vida-obra, Rodin acreditava que o verdadeiro artista deveria ter uma vida discreta, voltada apenas para a construção da obra, e que esta deveria ser bela quanto mais frugal a outra fosse. A escultura moldada em bronze nos interessa duplamente: é ela, possivelmente, o maior elogio em arte já erguido ao pensamento, entendido tal como é pelo homem ocidental; é, por outro lado, uma representação de um dos inventores deste mesmo pensamento: Dante Alighieri.

Originalmente intitulada *O poeta*, a escultura pertence a uma “complexa encomenda para um museu de artes decorativas de Paris”, e deveria figurar “sobre o lintel, contemplando o destino dos atormentados personagens esculpidos em relevo mais abaixo.” (ZACZEK, 2010, p.325). O intento de Rodin é nítido: o centro de gravidade da figura é colocado de tal forma que a cabeça, pesando para frente, contrapõe-se ao peso do resto do corpo. A cabeça é seu signo central e uma alegoria de seu todo, pois, como declarou Rodin, “ele não pensa só com o cérebro, a testa franzida, as narinas distendidas e os lábios comprimidos, mas com todos os músculos do braço, das costas e das pernas, os punhos fechados e os dedos contraídos” (RODIN apud ZACZEK, 2010, p.325). Paradoxalmente, esculpe na nudez da figura o maior elogio à universalidade do pensamento que sentenciou a pena máxima à humanidade: o *Inferno*.

Se pudéssemos, da mesma forma, eleger um monumento de igual porte às ruínas do esquecimento, este edifício seria possivelmente a escultura grega da *Venus de Milo*. Apesar de um símbolo à memória do povo que a esculpiu, é um símbolo apagado: seu significado helenístico se distancia no tempo linear, e junto dele parte de seu significado atemporal. *Venus de Milo* é um palimpsesto em que gravamos, sobre seu signo original (assim como seus braços, para sempre perdido), um novo signo, que até

fisiologicamente difere do primeiro: em significante e significado, portanto. Seu olhar perde-se no vazio, para nós: não compartilhamos da cosmogonia daqueles que a esculpiram, e só podemos desta nos aproximar através de uma labuta mental. Bem diferente de *O poeta* de Rodin, obra cujo modelo está no seio histórico do nascimento da Era Moderna, enquanto seu escultor é o progenitor da escultura na modernidade artística.

É sobre o mármore da tradição de Dante Alighieri que Rodin ergue o monumento à universalidade do pensamento deste poeta: um monumento ao monumento dantesco. Dante figura no centro de uma visão cosmogônica empreendida pelo escultor. Seria, entretanto, ingênuo supor que Rodin enxergasse o mundo pelos mesmos signos do poeta humanista, ou seja, um cristianismo profundamente tocado pelo neoplatonismo. Tal era a forma como Dante via o mundo, os signos que organizavam seu *ethos*. O signo central da cosmogonia de *O pensador*, no entanto, é o próprio Dante, ou, vale dizer, o Dante da *Comédia*: obra que, por sua vez, contém, universalmente, o mundo e o além mundo, o real, o ideal e o hiper-real. É um monumento laico, mas com poder de reconduzir ao tempo primordial, pois assim como Paz (2010) vê no tempo da enunciação do poema a criação de um *tempo arquetípico*, *O portal do Inferno* e *O pensador* são cosmogonias fechadas, que prescindem do tempo linear: eles conformam um tempo suspenso que só pode ser tecido e emanado da própria matéria prima, o bronze, e os signos nele plasmados.

É mais difícil voltar-se com a mesma empatia à contemplação estética e ética da *Venus de Milo*. Seus signos só chegam para nós como traduções laicas, incompletas ou canhestras de uma cultura já morta – uma imitação de uma *natureza* que não compreendemos. Problema semelhante ao daquele que se debruça sobre os fragmentos da obra de Safo. A compreensão mesma da concepção aristotélica da arte é um problema para nós, como salienta Octavio Paz:

Bem, uma das coisas que nos distinguem dos gregos é a nossa concepção da natureza. Não sabemos como é, ou qual sua figura, se é que tem alguma. A natureza deixou de ser algo animado, um todo orgânico e dono de uma forma. Não é, nem sequer, um objeto, porque a própria ideia de objeto perdeu sua antiga consistência. (PAZ, 2010, p.65)

Exilados do “todo orgânico” da natureza, nossa capacidade de sermos “naturalistas” (idem, ibidem), como Paz diz serem os artistas gregos, esbarra em uma distorção ou refração dessa mesma natureza, uma vez deflagrada a arbitrariedade do signo e seu inconciliável distanciamento dos objetos. “O mundo não é um conjunto de coisas, mas de signos: o que chamamos de coisas são palavras” (PAZ, 2013, p.79). A *Venus de Milo* é um signo perdido, transformado em *ruína*; a erosão do tempo transformou-o em outro signo: uma *ruína do esquecimento* ao helenismo mais que um edifício à sua memória. Podemos concentrar esforços no sentido de investigar seu significado original e seu diálogo com a cosmogonia helênica, mas jamais poderemos transformar esses esforços numa fruição artística de seu signo original, senão de outro que arbitrariamente urdimos.

Fixamos nesta alegoria do *mármore da memória* e das *ruínas do esquecimento* as ferramentas exegéticas com que pretendemos penetrar os *poemas esquecidos* milanianos. Ferramentas analógicas, uma vez que é nesta mesma figura, a analogia, que se estrutura sua poética. É possível pensar o *Poesias* numa relação analógica entre o pensamento e o esquecimento; o pensamento como escravo da memória cultural e o esquecimento como afastamento desta. O resultado final só poderá ser um: a *ruína*. Um monumento à falta: um signo corroído pela falta de um alicerce basal, tal como era Deus para Dante ou o Nada para Mallarmé. Um texto que se ergue a partir das ruínas de sua cultura, ao misturar procedimentos clássicos com o *ethos* moderno. Um texto cujo eixo central é, afinal, a evidenciação metalinguística de que a linguagem, e sobretudo a linguagem poética, está pensa sobre um abismo que nada mais contém de absoluto.

Como arsenal teórico, partimos da concepção de analogia e ironia que cria Octavio Paz em seu texto “Ironia e analogia” da obra *Os filhos do barro*. O autor nos diz que “a analogia é o reino da palavra *como*” (PAZ 2013, p.74), e Milano é, afinal, um poeta do *como*, um poeta da analogia. Analogia que, por sua vez, é arrancado à dicção alighieriana, mas que não compartilha com esta seu olhar sobre o mundo. Milano procede de forma moderna operando um deslocamento de cânone na dicção alighieriana. Pois, muito embora utilize procedimentos semelhantes aos usados pelo Humanista – em que Octavio Paz viu uma já “visão analógica” de mundo (2013) – Milano, como poeta moderno, já não podia mais crer nesta mesma concepção de mundo judaico-cristã, que empresta do idealismo do *Timeu* a sua crença em um ideal, ou mesmo na existência do ideal. Tal é a forma como Milano, assim como sugere Paz (203), vai inserir a ironia moderna no centro da analogia alighieriana, proporcionando

um deslocamento de cânone que faz chacoalhar as bases da poesia ocidental, na figura de um de seus mais eminentes autores. Em síntese, a poesia milaniana utiliza-se de procedimentos que creditam à linguagem a função de duplo do mundo real, o *realismo estético* de que falou Holanda (1973), maximizando seu efeito, no intuito, entretanto, de evidenciar o distanciamento abissal entre esta mesma linguagem e seu mundo.

[...]
E ao me lembrar de tudo quanto esqueço
(o vôo de ave é uma existência à-tôa?)
Escrevo a minha vida que se esfuma
Na distância... – Ah, bem sei que habito numa
Bola que rola e piso um chão que voa...
(MILANO, 1973, p.123)

O procedimento que deveria criar analogia entre signo e mundo, o uso da palavra justa e a recusa da metáfora, opera em verdade evidenciando sua alteridade. A descrição do mundo como “bola que rola” simula um *naturalismo*, nos termos de Octavio Paz, tal como a faria Dante Alighieri: uma visão analógica de mundo, pois. Nada há mais irônico que ela, entretanto, bem como na descrição da Terra como “chão que voa”. Sua falsa proximidade com o real, seu realismo cru e sem ornamentos, tal como em Dante, simula por um momento a crença na linguagem como duplo do universo para em seguida dissolver, ou impossibilitar, essa mesma crença. A discussão metalinguística instaurada no seio do poema é evocada pela simples escolha semântica e estrutural do discurso, a um nível tão alto que possivelmente não possui paralelo na modernidade lírica brasileira. A rudeza em sua dicção e sua economia de meios acaba por deflagrar a postura ética por trás de seu procedimento: um mundo que se anula, pois apoiado numa linguagem que se anula: uma poética em que a vida, ao ser escrita, “se esfuma”: esquece-se de si mesma, desvincula-se de sua memória cultural, abre mão de sua verossimilhança linguística e aproxima-se da não legibilidade, uma vez que a leitura de um texto cuja analogia conduz a uma via sem saída, uma ironia e uma alteridade irreconciliáveis, uma analogia que se quer irônica, portanto, conduz a um final não-entendimento: o signo que se aproxima de sua própria anulação.

Ainda sobre seu *ethos*, há nele uma tensão de *pensamento* que só encontra resolução, afinal, em sua analogia/alteridade com o *esquecimento*, pois ambos caminhos são válidos em sua leitura. E a analogia e alteridade entre essas duas grandezas, plasmada no *ritmo semântico* (HOLANDA, 1973) do poema milaniano, recria em

linguagem aquele *pensamento emocionado* de que falou Junqueira (1984), ou o conceito wordsworthiano, recuperado por Holanda (1973), de *emotion recollected in tranquility* (WORDSWORTH apud HOLANDA, 1973) ou aquele “indefinível momento em que o pensamento se faz emoção” (BANDEIRA, 1979), para correlacionar três descrições análogas do mesmo efeito. Poderíamos, ainda, recuperar uma fala de Paz a respeito de Wordsworth e Hölderin:

Nem Hölderin nem Wordsworth são poetas filosóficos, felizmente para eles, mas em ambos o pensamento tende a se transformar em uma imagem sensível. (PAZ, 2013, p.68)

Essa “imagem sensível”, o efeito gerado por esta imbricação do pensamento em imagem e ritmo, em Milano, obedece, ainda segundo Holanda (1973), tanto ao conceito de *correlativo objetivo* eliotano, ou seja, um conjunto de objetos, situações e cadeia de acontecimentos “que sejam a fórmula para esta emoção particular” (ELIOT, 1975, p.48), quanto à ideia que fazia do poema Valéry (1999): de que este seria uma máquina de recriar o efeito poético. Precisamos olhar, pois, aquém deste efeito, para entendê-lo através daquilo que, em verdade, ele busca mascarar. Se a analogia permite que esta “imagem sensível” apazigue a tensão entre *pensamento* e *esquecimento*, não redimindo suas diferenças, mas tornando possível sua existência, no intuito de fazer frente a sua alteridade (PAZ, 2013), por outro lado não chega a anular a violência oculta sob esta pacificação. Uma violência estrutural, mas também cultural. Uma violência cultural circunscrita em um procedimento estrutural, banal na poesia do ocidente: o uso, afinal, do *simile*.

Esta pequenina chave, esta pequenina válvula, eixo, fio de prumo, engrenagem que gira a roda do *Poesias*, torna-se nas mãos de Milano uma arma voltada contra o próprio poema: uma *ruína ao esquecimento*, proveniente da erosão provocada pela modernidade na tradição. Insistir em utilizar o mármore da tradição em tais condições é empreender uma obra a partir de uma *ruína*. Se a obra milanesa, metalinguisticamente, usa o nome de *esquecimento* para designar tais ruínas, esta é, portanto, uma obra que anula a si própria: é, ela própria, uma negação sistemática da tradição que a ergueu. Inversamente moderna: enquanto a modernidade perseguia na metáfora o caminho para a negação da cultura ocidental, negando seu peripatetismo e cartesianismo, como supôs Gilbert Durant em sua *A imaginação simbólica* (1995) (Paz: “na imagem o mundo deixa de ser um vasto armazém de coisas heterogêneas”) (2010, p.113), Milano escolhe o

símile corroído da poesia clássica, a *ruína*, portanto, para erguer um monumento à *falta*. Já impossibilitados de crer na união entre o signo e o mundo, somos acuados pela obra milaniana a aproximar os polos aparentemente idênticos do mundo sensível e mundo simbólico: a pedra sobre o chão não se desloca em metáfora, mas se afunda num significado imanente de si, *pedra*. Deste processo não poderemos, leitores modernos, sair mais esclarecidos acerca de nossa relação, como seres simbólicos, com o mundo. Saímos, antes, contaminados pela lucidez de uma poética que consegue revelar o abismo em que se inscreve nossa cultura, utilizando o que há de mais canônico nesta mesma cultura: sem incorrer, como diria Milano, em inversões gratuitas do “sentido plástico das coisas”, procedimento de que “os modernos tem se utilizado sem proveito algum” (MILANO, 2004, p.412). Conduz seu curto circuito no pensamento e na memória cultural através de uma absoluta economia de meios, de uma linguagem em tudo oposta ao hermetismo, de uma “claridade estelar”, como a chamará Franklin de Oliveira (1979), em estilo falso-leve:

Pedra

Pedra, coisa no chão, face parada,
Indiferente à carícia da mão,
Figura inerte que não sente nada,
Corpo que dorme e a que me abraço em vão.
(MILANO, 1973, p.32)

Esta pedra sem memória não nos quer conduzir ao *mármore da cultura*. Ela quer nos conduzir a outra paragem, alienígena, no entanto em muito parecida à paisagem terrena; não à Terra do tempo linear, é evidente, mas à terra primordial e edênica em que estão vivos os mitos em seu lugar por excelência, a linguagem – lugar mesmo onde nasceu este poema e esta pedra. Seu movimento, entretanto, é violento: não se pode atingir a pedra primitiva sem se dinamitar a pedra por onde passa a memória cultural. Verso a verso, Milano conduz-nos a aporias cada vez mais fundas: a pedra é, primeiro, “coisa no chão”. A palavra coisa já seria suficientemente problemática, uma vez que Paz nos alerta ao fato de que “o que chamamos de coisas são palavras” (2013, p.79). O verso ganha uma conotação redundante, como se dissesse *pedra, pedra, coisa, coisa* ou *palavra, palavra*. Não há fio de prumo capaz de mostrar o sentido verdadeiro: mas é “coisa no chão”, ou seja, na paisagem do poema há uma linha de terra baixa no recorte da paisagem, que nos remete ao mundo sensível. A linha de terra é baixa porque acima

se evidencia o vazio do inteligível: “face parada”. A pedra, através deste sintagma, quer galgar na linguagem o mundo inteligível. Ou seja: há aí a mão do homem, a face que, no entanto, está parada. Está parada porque a pedra é “Indiferente à carícia da mão.” Pois bem: há que se notar que os versos que compõe este poema são decassílabos, e que, por estarem na primeira seção do *Poesias*, “Sonetos e fragmentos”, apresentam-se como fragmento, já que não desdobraram-se em soneto. É um quarteto que sistematicamente elimina a intenção da retórica clássica através da fragmentação de seu discurso, obedecendo a um ritmo semântico cheio de anacolutos. Lafalce (2006) evidenciará no poema milaniano a ocorrência sintática de anacolutos, através de frases nominais e longos períodos sem oração principal. Compactada em um bloco decassílabo, isto ainda não salvará a pedra de ser um elemento perpetuamente alienígena para nós. A pedra sensível é alienígena porque não é inteligível, e a pedra inteligível é alienígena porque não possui par no mundo sensível. Mais uma vez, Milano parece querer caminhar por analogias, mas só encontra caminhos cortados em sua frente, ironias, alteridades indissolúveis. Para sair deste imbróglio, tampouco convoca a explosão de uma metáfora: seria uma saída infalível, fazer o mundo deixar de ser “um vasto armazém de coisas heterogêneas”, como diria Paz (2010, p.113). O estilo, entretanto, resultaria mais hermético e, curiosamente, seu efeito final menos explosivo. O mundo, deixado como é, não pode ser apreendido e compreendido pelo homem: mesmo que lance mão da âncora dos decassílabos de sua ocidental cultura para ampará-lo, o mundo se nos escapa por vias que não sabemos sequer nomear. O mundo é indiferente à carícia da mão.

É, por fim, esta pedra, uma “Figura inerte que não sente nada”, aquém até mesmo do sensível. Para este eu-lírico eremita, entretanto, arguto decifrador dos índices da natureza, não lhe resta alternativa que aceitar a fixa surrealidade do à-sua-volta. Abraça-se à pedra: “Corpo que dorme e que me abraço em vão”, uma vã ação, diz-nos Ivan Junqueira, como “vão é todo afã de imobilizar o fluxo do tempo” (2004, p. XXXVII). O encontro deste eu-lírico com o tempo primordial, ao imobilizar seu fluxo linear, não se dá sem uma embreagem simulada: ele abraça a pedra, a um tempo no mundo sensível, a outro no discurso, no *logos*, para se chegar a um *ethos* comum: o poema é o lugar onde estas contradições podem coexistir através da analogia, arruinada pela ironia, no entanto.

Compare-se este poema com o famigerado “No meio do caminho” drummondiano:

NO MEIO DO CAMINHO

No meio do caminho tinha uma pedra
tinha uma pedra no meio do caminho
tinha uma pedra
no meio do caminho tinha uma pedra.

Nunca me esquecerei desse acontecimento
na vida de minhas retinas tão fatigadas.
Nunca me esquecerei que no meio do caminho
tinha uma pedra
tinha uma pedra no meio do caminho
no meio do caminho tinha uma pedra.
(ANDRADE, 2008, p.267)

No poema drummondiano, de permeabilidade mais fluida com as contingências sociais de seu tempo, a memória cultural toma a cena por inteiro. O resgate dantesco é irônico: o *mezzo del camin* reaparece com sua analogia freada, e laicizado em sua conotação cristã. A estrutura é um elogio ao anacoluto, reforçando a ironia do campo semântico. A pedra, incessantemente, remete-nos a elementos empíricos ou quase empíricos, que parecem estar fora do texto. Não sabemos bem se é uma pedra psicológica na subjetividade do eu-lírico, se o fim da narrativa benjaminiana, se uma crítica ao cacoete parnasiano, se é pedra em si. A excessiva conglomeração de conotações sociais para esta pedra (a incorrer no patético aristotélico, pela evidenciação do caráter físico que poderia ser suprimido, como uma ferida semântica no objeto), levam à resolução, afinal, de que é uma pedra metalinguística, uma *pedra pedra*, porém cortada pelo espírito de seu tempo, uma *pedra social* e sociável. Embora parecidas, a conglomeração de potenciais tópicos na superfície do poema drummondiano segura o procedimento de absoluta dissolução da linguagem: esta é necessária para manter em tensão os diferentes discursos que intentam chegar ao outro lado desta pedra, mas que não chegam. O caminho do discurso se impõe sobre o bloqueio, e o bloqueio se impõe sobre o outro lado, o lado da dissolução, e pede que se retorne: *verso*, retorno. No poema milaniano, não há caminho nem volta, senão o sintagma solto e sem referência a nada que exista no mundo empírico, o sintagma por si só, *pedra-em-si*, *pedra-coisa-no-chão*, *pedra-face-parada*, *pedra-indiferente-à-carícia-da-mão*, e sua luta por continuar a existir, embora nada encoraje a isso, já que esta pedra é incomunicável, senão por procedimentos falaciosos de linguagem: não há nela permeabilidade social alguma, pois

a recusa ao social se deu por completo: *esquecimento*. Ela não cessa de dissolver, verso a verso, palavra a palavra, a si própria e à memória da cultura, em que na realidade esta pedra *não existe*: ela fora anulada de qualquer convívio social, por uma atitude marginal do artista, mas ela igualmente esqueceu este mundo: *decidiu* pertencer a outro, composto unicamente de uma linguagem vazia, em que seu próprio sentido se perdera. Em síntese, na pedra drummondiana a existência da conotação empírica é uma saída *deus ex machina* para seu não desaparecimento. A pedra milaniana é suicida, pois nela só há a *coisa-palavra* que, a rigor, não existe, senão apenas como convenção do signo. Ao contrário da drummondiana, ela não é um elemento fixo e localizador para o *ethos* – única palavra do poema de Drummond que, polissêmica, não admite dissolução, senão multiplicação de sentidos. A pedra milaniana, antiteticamente para a de Drummond, e paradoxalmente para si própria, move-se, mas move-se em direção a seu desaparecimento – *esquecimento*. A pedra drummondiana é uma metáfora não ignorável de seu tempo; a pedra milaniana é um rastro esquivo em favor do *esquecimento* de qualquer tempo.

2.3 A ontologia deslocada

Retomamos, nesse ponto, a chave ou argumento alegórico, que outrora tecemos: *as ruínas do esquecimento*. Há outra obra escultórica que talvez o representasse com igual ou maior justeza: a já citada obra *A musa adormecida*, de Brancusi. Trata-se, como outrora falamos, de uma cabeça ovóide sem vestígios de pescoço ou corpo, deitada ao chão, e cujo nariz curvilíneo fora inspirado, no início do século XX, na arte popular romena. É uma cabeça desmembrada de um corpo, atomizada: uma atomização metonímica e minimalista do corpo humano. Do cânone grego, nela, quase nada há: nem mesmo há qualquer *base* ou *suporte* entre ela e o mundo empírico. Quem detecta este detalhe, como já dissemos, é Ferreira Gullar em ensaio de seu volume *Relâmpagos*.

Tal detalhe merece ser olhado, nesse momento, com cautela. A *negação do suporte* é, mais que uma infração ao cânone cara ao espírito moderno, e comum em outras obras como as de Lygia Clark – Gullar também aponta este procedimento estrutural nos quadros de Lygia Clark, que hipertrofiaram a moldura em detrimento da “tela”: não há tela ou obra a ser mostrada; seus quadros são *só-moldura* ou *só-suporte* –. A negação é, mais que essa infração, um decreto da igualdade entre mundo simbólico e mundo sensível: é espantoso que a primeira exposição de *A musa adormecida* date de

1906, antecedendo o Dada e o Surrealismo, movimentos artísticos para quem esta zona limítrofe da percepção humana será essencial. Em um movimento mais de simulacro e ironia que de intertexto positivo, *A musa adormecida* retoma a cultura clássica como centro simbólico e significante de si, assim como o Dante da *Comédia*, o narrador-autor, é o centro de *O pensador*. A atitude de Brancusi, entretanto, à diferença do escultor francês, evidencia que a cultura antiga clássica, para nós, é uma *ruína* cuja simbologia, não obstante nossos esforços por compreendê-la, recusa nossa compreensão. A obra de Brancusi é, assim, uma *ruína* erguida em favor do *esquecimento*: esquecimento, também constitutivo, da cultura em que nos assentamos: sendo esta tópica do esquecimento voluntária ou involuntária na mobilização da obra, ela é palpável ou mesmo inegável. Assim como em *O pensador* ou *O poeta* de Rodin, é o próprio título da obra que nos oferece a mais proveitosa chave de leitura para revolvermos seu ferrolho exegético: pois se a musa está, afinal, *adormecida*, isso nos interessa sobretudo por tocar as origens mitológicas da poesia, canto das musas.

Segundo a *Teogonia* de Hesíodo, as Musas, filhas de Mnemosýne, ensinam aos poetas a verdade. O poeta, portanto, é aquele que obtém o privilégio de desvelar o passado, ter acesso à memória divinal, pois, ainda para o mito grego, as águas do esquecimento, do rio Letes, representam a morte: em uma das versões, recontada por Vernant (2002), os mortos, ao beber das águas deste rio, esquecem-se da vida na passagem pelo Aqueronte; em outro, os que vão reencarnar dela bebem para terem apagada a memória das verdades celestes. Em um ou em outro, aquele que consegue manter intacta sua memória é um privilegiado, tanto no reino de Hades quanto na Terra: Tirésias é um desses casos, bem como Empédocles julgava ser, afirmando nas *Purificações* que já havia sido “homem e mulher, um arbusto e uma ave, e um peixe mudo no mar” (EMPÉDOCLES apud ELIADE, 1989, p.111). Sobre a relação entre o poeta e a memória concedida pelas Musas, diz-nos Vernant:

Em nenhum momento a volta ao longo do tempo nos faz omitir as realidades atuais. É somente em relação ao mundo visível que, ao nos afastarmos do presente, distanciamos-nos; saímos do nosso universo humano, para descobrir, por trás dele, outras regiões do ser, outros níveis cósmicos, normalmente inacessíveis: embaixo, o mundo infernal e tudo o que o povoa, em cima, o mundo dos deuses olímpicos. O “passado” é parte integrante do cosmo; explorá-lo é descobrir o que se dissimula nas profundezas do ser. A História que

canta *Mnemosýne* é um deciframento do invisível, uma geografia do sobrenatural. (VERNANT, 2002, p.143)

A musa de Brancusi figura longe dessa cosmogonia helênica: ela não possui boca, senão um rasgo em seu lugar, o que sugere o emudecimento. Este entalhe de boca é, sem dúvida, o *detalhe* central, o curto circuito entre o significado e significante da escultura, a relação entre sua semântica e sua forma – e o conjunto dos dois, sua estrutura. A boca emudecida é o seu signo central e metonímico, na escultura ou em seu título. Se o signo central de *O pensador* é a cabeça, portadora de linguagem-pensamento inventoras da tradição e da poesia ocidentais, da popularização de sua principal forma (o soneto) e seu principal tema (o amor), qual seria o signo de *A musa* adormecida senão o contrário disso, não um elogio, mas uma elegia ao esquecimento? Ao esquecimento, e, pontuemos, o específico esquecimento da cultura helênica, que servira de base para a cultura romana, que servira de base para a renascentista, que é a própria base da cultura em que vivemos. Junto de *A musa adormecida* adormece parte de nós mesmos: seu signos são signos faltantes, um signo mudo: seu significante é uma *ruína*, e seu significado é o *esquecimento*: sua cosmogonia é um hiato.

Seria eloquente dizer que Milano retoma a tradição e a dicção alighierianas amparadas pela cosmogonia da *Comédia*, ou seja, que o *Poesias* é amparado por uma ontologia judaico-cristã e, mais que isso, neoplatônica. Não é o que ocorre, no entanto. No centro da analogia de Milano não há nenhum aparato *ontológico* que possa revelar o fio de prumo da existência e a verdadeira essência das coisas e, portanto, das palavras como correspondentes do mundo divino ou empírico. Tal qual na obra de Brancusi, quando Milano aproxima-se da alegoria de Dante Alighieri, faz-lhe para deslocá-la, para evidenciar que a ontologia que um dia propiciara o surgimento desta obra, a *Comédia*, cujo equilíbrio renascimental é uma perfeita analogia da trindade, resulta hoje, quando recuperados seus elementos estruturais, como uma *ruína*: um hiato que já não pode mais ser preenchido. É em Paz que encontramos eco em nossa leitura, na leitura que este faz de Dante Alighieri:

a analogia de Dante se assenta em uma ontologia. O centro da analogia é um centro vazio para nós; esse centro para Dante é um nó: a Trindade que concilia o um e o plural, a substância e o acidente. Por isso ele sabe – ou pensa que sabe – o segredo da analogia, a a chave para ler o livro do universo; essa chave é outro livro: as Sagradas Escrituras. O poeta moderno sabe – ou pensa que sabe – exatamente o

contrário: o mundo é ilegível, não há livro. A negação, a crítica, a ironia também são um saber, mas em sentido contrário em relação a Dante. Um saber que não consiste na contemplação da alteridade no seio da unidade, e sim na visão da ruptura da unidade. Um saber abismal, irônico. (PAZ, 2013, p.82-83)

Deslocada a ontologia que outorgava o sentido de verdade para a linguagem alighieriana, emular sua alegoria não cairá em outro beco senão na ironia: a negação da analogia. A linguagem milaniana simula ser um duplo do mundo empírico, simula os procedimentos daquele *realismo estético* de que falou Holanda (1973), mas seu efeito estético – onde não podemos anular o efeito ontológico ou ético – não resultara igual. Não podemos confundir os dois mundos, absolutamente distintos, em que empreenderam as obras estes dois poetas, assim como não podemos confundir sua linguagem. Mas não podemos, entretanto, deixar de aproximá-los. O próprio Mário de Andrade, ao comentar em uma carta a Bandeira a bela simplicidade de um poema de Milano, diz que parecia o texto extraído de algum trecho da *Vida nova* de Alighieri. A aproximação entre os dois, entretanto, evidencia suas diferenças, mais que suas semelhanças, pois, como esclarece Paz, “perdemos a visão cósmica, que é a chave da analogia” (2013, p.82).

Seria ainda possível aproximar, nesse sentido, a poesia de Milano de outro poeta, cuja ontologia é radicalmente diferente à de Alighieri: Mallarmé. Milano, igualmente, foi crítico, tradutor e leitor assíduo de Mallarmé. Octavio Paz diz-nos que no centro da analogia de Mallarmé encontrava-se o Nada. Ou seja:

Mallarmé quer resolver oposição entre analogia e ironia: aceita a realidade do nada – afinal de contas o mundo da alteridade e da ironia não passa da manifestação de um nada —, mas desse modo aceita a realidade da analogia, a realidade da obra poética. A poesia como máscara do nada. O universo se resolve em um livro um poema impessoal e que não é a obra do poeta Mallarmé, desaparecido na crise espiritual de 1866, nem de qualquer outra pessoa: através do poeta, já reduzido a uma transparência, fala a linguagem. (PAZ, 2013, p.83)

A fala de Paz é válida para pensarmos a poesia de Milano ao dizer que a linguagem figura como “transparência”, e é talvez uma resposta para aquele “lirismo fantasmagórico” de que falou Junqueira (1984). Mas dizer que Milano aceita a realidade do Nada – *le Neant* – seria vincar sua obra pela de Mallarmé; um atalho exegético, mais

que uma resolução do imbróglio entre analogia e ironia em sua poesia. Se a mira da linguagem de Alighieri aponta para Deus e a de Mallarmé aponta para o Nada, a de Milano aponta para a indiscernibilidade entre um e outro, e é isso ainda outra causa de seu estranho sintoma: a fantasmagoria. Não podemos admitir, em Milano, a presença concreta do Nada. Sua ontologia, nesse sentido, não se esclarece por completo. Valemos da leitura de um poema da seção destinada à guerra, “Terra de ninguém”, para discutirmos esse ponto.

SALMO PERDIDO

Creio num deus moderno,
Um deus sem piedade,
Um deus moderno, deus de guerra e não de paz.

Deus dos que matam, não dos que morrem,
Dos vitoriosos, não dos vencidos.
Deus da glória profana e dos falsos profetas.

O mundo não é mais a paisagem antiga,
A paisagem sagrada.

Cidades vertiginosas, edifícios a pique,
Torres, pontes, mastros, luzes, fios, apitos, sinais.
Sonhamos tanto que o mundo não nos reconhece mais,
As aves, os montes, as nuvens não nos reconhecem mais,
Deus não nos reconhece mais.

(MILANO, 1973, p.89)

O título, como inúmeras outras ocorrências semânticas no *Poesias*, aponta para o *rastro*, para aquilo que ficou à margem da memória cultural do tempo. O salmo que Milano nos apresenta é apócrifo, perdido, fragmentado; uma *ruína*, portanto. Noutra leitura, é um salmo desgarrado: o salmo do deus desgarrado da modernidade. Numa clara referência não só à impiedade do deus cristão do velho testamento, mas à própria dicção deste primeiro tomo do livro sagrado, o eu-lírico inicia chamando a si a conjugação verbal: *creio*. Nenhum fenômeno de subjetivação há nisso, entretanto. O eu-lírico fala como os vates do passado, ou seja, a voz de seu povo. Benjamin (1999), ao alertar sobre a morte do narrador, bem define o narrador épico: nele fala o seu povo, o seu tempo, o seu mundo. Ainda que desgarrado, o mundo milaniano é organizado pela voz lírica, que empresta de procedimentos épicos para fazer seu canto. É, ainda, lírico

entretanto: é lírico pois esta emulação ocorre para colocar o tema e procedimentos proféticos em xeque, e não enunciá-los positivamente.

Milano inicia negativamente: o adjetivo “moderno” *assassina* o deus, ou no mínimo confere-lhe uma grande carga de ironia; termina, pois, positivando o deus e negativando o homem: deus não *nos* reconhece mais. É intermitente, como quase tudo em sua lírica. Ainda outra vez, seus procedimentos são a chave para se chegar a essa intermitência: o poema em tudo lembra um salmo; a carga de moralidade cristã sobre ele, mais que emular o deus, convence-nos de sua existência através do tom épico, que não tolera nenhuma ambiguidade, como nos diz Paz (2010, p.193). No entanto, não se trata nem este poema nem as sagradas escrituras de uma epopeia: seu conteúdo é alegórico, assim como a *Comédia*, ainda segundo Paz:

A *Comédia* não é um poema épico, e sim alegórico: a viagem do poeta pelos três mundos é uma alegoria da história da humanidade desde a Queda até o Juízo Final, que nada mais é que uma alegoria do vagar da alma humana, afinal redimida pelo amor divino. (PAZ, 2013, p.138)

O salmo perdido é uma alegoria que se impõe imperativamente, e por isso não tolera a negação. Sua força está no seu verbo, que não se deixa incorrer no inverossímil: o mito não pode ser inverossímil, e sua verossimilhança é verbal, e não empírica. O lugar do mito é o hiper-real, corroído, no poema, pelo real. Como antes dissemos, é a seção “Terra de ninguém” a única onde se pode ler a presença, ou rastro, do elemento empírico: neste poema o empírico é, entretanto, subjugado ao mito: torres, mastros, luzes, fios, apitos, *sinais*... O poema falseia seus valores, porque ele próprio falseia ao pisar sua cultura: alegoriza o exílio, perpassando-o de modernidade. Ou seja: conduz o mito para o local onde não há mitos, a modernidade, amparando-o linguisticamente em uma linguagem mítica por excelência. Oscila entre a ironia e a analogia. Esclarecer esta dialética, em Milano, é amputar pela metade de sua força verbal.

Se é uma alegoria do êxodo, por outro lado, é uma alegoria do *esquecimento*. A saída do reino do Hades apaga a memória das verdades celestes, lembrando o mito grego. Este poema trata deste apagamento assim como o apagamento, na *memória de deus*, de nossa humanidade. Ainda, noutro poema Milano articulará repertório semelhante:

VIAGEM

Deus disse um dia ao homem: “Vai, mas volta.”
(MILANO, 2004, p.161):

O poema é alegórico, pois pressupõe o retorno e o apaziguamento do período negativo: o período do exílio. Mas é irônico que Milano articule tal repertório cristão através de uma emulação tão verossímil. Tão verossímil que chega a ser blasfema, mais que irônica. Há um ateísmo latente nesses textos, o que não apaga seu poder de emular o mito; este ateísmo, entretanto, porquanto não se esclareça, faz prevalecer a força do *mythos* embrenhado na linguagem do poema. Ainda outra vez, esse poder é linguístico; nesse caso, entretanto, por apoiar-se esse poema-de-um-verso em um verso decassílabo, flagra-se a pesada mão do homem ocidental: há uma circularidade nele, um retorno que, entretanto, é abstrato. Por decassílabo, ou seja, pela arbitrariedade da tradição nele articulada, infere-se que é um poema: há o freio do discurso em que se revela o jogo da arte, e não o absoluto das sagradas escrituras. São, ambos os poemas, afinal, máscaras de uma ontologia apagada. O que se esconde atrás dela é indefinível: fantasmagórico. O apagamento de deus no homem e do homem em deus flagra a mesma postura deste eu-lírico frente a sua cultura: *esquecimento*, mais que cultural, mítico. Um esquecimento ontológico, que ainda não é deus, ainda não é o nada.

Tomando-se alegoricamente a mira de Dante Alighieri – deus – como o núcleo de um átomo, e a mira de Mallarmé como o elétron – a dança da linguagem, ou seja, o nada – não é possível saber ao certo onde atira Milano. O certo é que, pra o átomo, *não existe o toque*: no vazio há matéria e na matéria há o vazio, mas essa dialética não se esclarece. Novamente lembramos que a poesia de Milano parece perseguir a aporia de Leibiniz: “Por que existe algo em vez de nada?” (LEIBINIZ apud MAGEE, 2001, p.99) – não há resposta. Parece Milano mirar na linha tênue que divide nossa percepção de mundo entre *coisa* e *linguagem*. A linha que separa ambos é *abstrata*, por isso sua poesia é uma poesia abstrata, mas não exatamente filosófica. Como disse Paz sobre Wordsworth, é uma “imagem sensível”: constrói-se entre o mundo sensível e o mundo da imagem, o empírico e o simbólico. Embora Paz esclareça que as *coisas* são *palavras* (2013), esse esclarecimento não basta para desfazer o sofisticado labirinto mítico em que nos enoda Milano: mais fácil seria mesmo esquecê-lo, e é exatamente a isso que ele nos convida: esquecer o que não pode ser resolvido.

Falamos, ainda há pouco, em um hiper-realismo do lugar mítico. Sobre esse ponto, Marco Luchesi oferece uma interessante argumentação. Em seu texto “Os céus

da poesia”, nos demonstra como Alighieri resolve os paradigmas linguísticos da criação do *Paraíso*. Para o crítico, Alighieri lança uma ponte entre o “dizível e o inefável – poética limítrofe” (LUCCHESI, 2008, p.94). Tal sistema move-se entre o “signo e o não-signo”, é “ultralógico”, (iden, ibdem). Dante resolve-lhe através de um dispositivo linguístico: o neologismo; e tal neologismo “instaura uma segunda nomeação: parte de um sistema conhecido e o ultrapassa.” Descaímos no “hiper-real” e no “superlugar” (1998, p.96). “A significação encontra-se marcada pelo vazio que a encerra”, pela “plenitude na falta”, a “ausência da imagem. O invisível no visível. De um tecido, afinal, levemente esgarçado” (1998, p.97). Este superlugar da Mente Divina, tão belamente expresso por essas palavras do *Itinerarium*, citadas pelo mesmo autor:

Rinitas superessentialis et superoptime christianorum inspector theosophiae, dirige nos in mysticorum eloquiorum superincognitum et superlucentem et sublimissimum verticem. Ubi nova et absoluta et inconvertibilia theologiae mysteria secundum superlucentem absconduntur occulte docentes silentii caliginem in obscurissimo quod est supermanifestissimum, supersplendentem, et in qua omne relucet, et invisibilium superbonorum splendoribus superimplentem invisibiles intellectus”.

(“Ó trindade super-existente, ó super-Deus, ó super-ótimo norteador da teosofia dos cristãos, leva-nos à sumidade superdesconhecida e super-luminosa e sublimíssima das revelações místicas. Aí se escondem os mistérios novos, absolutos e inalteráveis da Divindade, por detrás da treva super-luminosa do silêncio que ensina ocultamente. (Essa treva) super-esplendente na mais profunda obscuridade que é superclaríssima. Nela tudo rebrilha, e ela superpleniza com os esplendores dos superbens espirituais as inteligências espirituais”. *Itinerarium*, 7, 5 – trad. A. Piinheiro). (PSEUDO-DIONÍSIO AEROPAGITA apud LUCCHESI, 2008, p.96-97)

Em Milano é possível encontrar traços desse “tecido levemente esgarçado”, mas em sentido contrário, e mais próximo do *Inferno* que dos céus do *Paraíso*. Há um interessante trecho do Canto XXXIII do *Inferno*, o canto do ladrão, traduzido pelo próprio Milano, que deflagra esse hiper-real nas paragens infernais:

Enquanto o meu olhar os tinha em mira,
uma serpente de seis pés avança
e ao corpo de um agarra-se com ira.

Com os pés do centro lhe aferroa a pança,

com os pés da frente os braços lhe entrelaça
e a cada face uma dentada lança;

Com os pés de trás as coxas lhe embaraça,
por entre elas enfia a cauda e, rente
ao dorso, recurvando-a, os rins lhe abraça.

Jamais se viu tão retorcidamente
ao tronco de árvore enroscar-se a hera
quanto aos membros humanos a serpente.

Ambos se fundem como em quente cera
que a cor lhes vai mesclando enquanto escorre;
e já nenhum dos dois é mais o que era:

tal adiante de chama que percorre
um papel, forma-se um tom dúbio, pois
ainda negro não é, já o branco morre.

Os outros dois olhavam, e depois
“Agnelo”, gritam, “que mudança é essa?
olha que já não és nem um, nem dois.”

Das duas, forma-se uma só cabeça,
e os dois semblantes mesclam-se imprevistos
num rosto em que nenhum de reconheça.

Pernas, e coxas, ventre e peito, mistos,
e, na massa moldando-se, os dois braços,
transformaram-se em membros nunca vistos.

Do aspecto antigo não restavam traços.
Dois e nenhum, a imagem deformada
parecia; e afastou-se a lentos passos.

(ALIGHIERI apud MILANO, 2004, p. 195; tradução de Dante Milano)

Percebemos a façanha alighieriana ao nos contar o que “vira”: “e já nenhum dos dois é mais o que era”, “olha que já não és nem um, nem dois”, “num rosto em que nenhum de reconheça”, “transformaram-se em membros nunca vistos”, “Dois e nenhum, a imagem deformada”...

Percebemos que Alighieri *não* os vira, em verdade: não é possível *ver* com olhos empíricos o hiper-lugar mítico. É evidente que o poema alighieriano não se abre a esse tipo de discussão: novamente retomando Paz (2013), sua dicção épica, apesar de

essência alegórica, não permite a ambiguidade e, menos ainda, a dúvida sobre a verossimilhança de seu discurso. No entanto, quando Dante Milano utiliza-se de procedimentos linguísticos semelhantes, na modernidade lírica, provoca em sua linguagem um curto circuito que mira, afinal, a essência da linguagem e, mais exatamente, a essência da imagem. Milano coloca em xeque a visão como elemento constitutivo de sentido, dentro da economia poemática. O império do ver foi a escolha do ocidente em seu racionalismo exacerbado; uma frágil escolha, pois conduziu-nos às grandes falácias da modernidade: o fascismo e o holocausto, o positivismo e o imperialismo: todos filhos da alteridade de que nos fala Paz, e, essa alteridade, filha de um equívoco das “categorias do ver”. Recuperamos, mais uma vez, a fala de Guy Debord, quando diz que a super-retórica do racionalismo moderno, a que ele chamará *espetáculo*, é filha dessa concepção do mundo baseada na visão:

O espetáculo é o herdeiro de toda a *fraqueza* do projeto filosófico ocidental, que foi uma compreensão da atividade dominada pelas categorias do *ver*; assim como se baseia no incessante alargamento da racionalidade técnica precisa, proveniente deste pensamento. Ele não realiza a filosofia, ele filosofa a realidade. É a vida concreta de todos que se degradou em universo *especulativo*. (DEBORD, 2011, p.19; grifos do autor)

Os gregos já haviam projetado uma dura crítica à visão na figura tanto de Tirésias, o cego que pode ver o futuro, quanto em Édipo, que só enxerga seu destino ao perder a visão fisiológica – ou recusa a visão fisiológica, cegando os próprios olhos, ao entrever que fora vítima de uma miragem cósmica. Na poesia de Milano, a problemática da visão, que igualmente descaminha para o hiper-real, é um latente extrato simbólico passível de ser recolhido em suas escolhas semânticas e sintáticas, ou seja, da estrutura mesma de seu poema. A problemática da visão é, retomando a fala de Debord, discutida no mesmo nível que este filósofo lhe credita: a herança do racionalismo, mesma ideia que terão do *logos* Adorno e Hockheimer em sua *Dialética do esclarecimento* (1997): de que este se liga intimamente à dominação, à origem do pensamento ocidental, cujo maior desdobramento será, afinal, o nazismo e absoluto fracasso da empresa humana metaforizado por Auschwitz. Milano consegue transladar para uma “imagem sensível” (PAZ, 2013, p.68) essa desconfiança na visão, e este é, por fim, o maior empreendimento de sua linguagem, e onde esta se demonstra mais verdadeiramente moderna, pois nada parecido ou equiparado a sua tensão metalinguística foi escrito em

nossas letras, em todo o século XX, e mesmo no início do século XXI: erguer-se em uma unidade apoiada em procedimentos que, em verdade, visa a corroer, falseando sua própria poética.

No final dessa ontologia “levemente esgarçada” o *esquecimento* nos aguarda como única resolução possível. Não há resolução no problema-poema milaniano, senão em seu abandono:

VOZ DE UM DEUS

Suave montanha,
Se eu quisesse te sopraria para longe.

Ruge, mar, em teu cárcere,
Pela minha palavra subjugado.

Frágeis edifícios,
Eu vos faria como a palácios de nuvens
Ruir sem rumor.

Meu pensamento distancia o mundo
E sopra no ar o pó da realidade
Parida como fruto da violência
Com a força que tem a dor.

Mas para que destruir a aparência?
Para onde varrer o pó da terra?

Se não fosse a poeira das palavras
Quem adivinharia um pensamento?

Só restaria o sonho entre os escombros.
Só ficaria um círculo e eu no meio,
Cheio da própria glória, imensa solidão.
(MILANO, 1979, p.109)

O poema não acessa o vocábulo *esquecimento*, mas flerta com seu rastro em todo seu movimento. É um poema que trabalha com o esquecimento nos três níveis que procuramos demonstrar neste trabalho: *deslocamento ontológico* (“A ontologia deslocada”), *esquecimento cultural* (“A cultura como ruína”) e *dissolução de linguagem* (“A linguagem como ruína”).

O poema é gêmeo do que antes analisamos, “Salmo perdido”, e complementa a ontologia “levemente esgarçada”, no outro apenas esboçada. Deus, no salmo, possuía

um valor negativo ao começo do poema, transformando-se em valor positivo ao final. Não se podia discernir quem, deus ou o homem, tinha se esquecido do outro: a alteridade entre os dois era construída de forma que dela resultasse uma ambiguidade. À semelhança do salmo, a voz lírica é, dessa vez, emprestada diretamente ao deus, o que significa que houve um deslocamento do eu-lírico em nível do *ethos*, da posição de vate para divindade “empírica”, o que é um deslocamento assaz significativo. Deus foi, por fim, nivelado à linguagem: se a voz de deus pode ser emulada, então deus deve ser um *ser de linguagem* ou simplesmente *a linguagem*; novamente é no *mythos* do poema que as maiores significações se encerram, e não no apontar para o empírico, para o social, para o que há fora-poema. Deus, emulado, é uma voz pensa sobre si própria: como bem define Paz (2013), a linguagem é o centro da tensão do poema moderno; deus transforma-se em um valor lúdico: um lance de dados, uma dança da linguagem. É nesse *mythos* cortado pela racionalidade, portanto, que se projeta o *ethos* milaniano como um rastro um pouco mais saliente de sua ontologia deslocada: embora reduzido à linguagem, a emulação da voz divina, pela linguagem milaniana, é dotada de uma carga acentuada de reflexões metalinguísticas, o que se equivale a dizer que essa voz interroga o seu próprio sentido como voz, e o seu próprio sentido como divindade, portanto. Ao interrogar sua existência, cria-se a si própria, pois é uma voz toda-poderosa, que “sopra no ar o pó da realidade” através de seu pensamento que “distancia o mundo”, paradoxalmente.

No entanto, a voz de deus não veio sem razão falar aos homens: veio para repreender a empresa humana, através de seu canto. Os homens distanciaram-se de deus, ou seja, perderam o acesso aos símbolos mágicos: o verbo do princípio, o verbo imaginário, a imaginação toda-poderosa, que também já os pertencera. A empresa humana fragmentou-se nos “frágeis edifícios”, que são em verdade “palácios de nuvens”. Deus destrói com certa dose de elegância, e essa elegância é um jogo de palavras: *ruir* sem *rumor*; açoita o mar a rugir: *agrilhoa-lhe pela sua palavra* subjugado. A palavra poética de deus é cheia de um primitivismo cultural: é uma palavra que crê em seu poder de palavra; palavra cheia de um “realismo estético”, como falou Holanda (1973), pois que configura um outro mundo, independente deste; palavra que, afinal, não se perde em mero jogo lúdico, mas possui o poder de re-mitificar o mundo, nos termos em que falou Gilbert Durant (1999): através da imaginação simbólica. Tal é este deus: o verbo do princípio, o duplo da realidade, a analogia, a metamorfose que *sopra no ar o pó da realidade*.

A palavra, aqui, ocupa o centro, mas não é uma palavra desprovida de conteúdo ético: é contra o racionalismo que ela se ergue, e a sua ordem é a destruição da cultura humana do tempo linear para embrenhar o retorno ao tempo circular, atemporal e mítico. Curiosamente, ela não o fará sem a âncora da cultura em que se inscreve: deus fala por decassílabos. E ao falar por decassílabos demonstra conhecer a língua dos homens, mas não a língua ordinária: a língua da poesia, a língua do verso, a língua do retorno. A língua decassilábica da cultura humana é a única ponte possível entre a palavra primitiva, a metáfora primordial para sempre perdida, e o *pó da realidade*: tal relação é, afinal, fruto da violência, que não é senão o esquecimento cultural. Se no mito grego apaga-se a memória das verdades celestes para se reencarnar, o contrário deve ser verdadeiro: é necessário destruir a empresa humana desgarrada para se retornar a deus, ou seja, ao mito. A um passo de a tudo dissolver, entretanto, volta-se para trás, como a desconfiança e falta de fé caras ao espírito órfico, este que também perdeu Eurídice simplesmente por *voltar para trás*: “Se não fosse a poeira das palavras”... – o deus-poeta é um deus indeciso...

Volta, pois. Todas as palavras são boas. Todas as palavras conformam este super-lugar que é o deus: palavra. Eis o rastro iluminado da ontologia milaniana: sua ontologia *levemente esgarçada* é um esquecimento do tempo linear; seu esquecimento cultural é uma violenta negação do racionalismo moderno; sua linguagem dissoluta é um terreno de fantasmagoria, em que nada existe sem estar sob xeque. O mundo dos deuses é um mundo severo, onde nada é não-fatal, nada é não-trágico.

O terceto final, decassilábico, nos faria supor que o poema é um soneto que desdobrou-se em um poema de maior fôlego, e de maior fragmentação. Mais que isso: é a âncora da cultura a sedimentar todas as relações acima traçadas e desdobradas. Mais que isso: é filha de Roma, quando toda a modernidade fugia de Roma. Milano vagueia esquecido de si. Esqueceu-se, no mito, do mundo empírico, para lembrar-se de que, no mundo empírico, esquecera-se do mito. Esqueceu-se de si mesmo para ser a consciência estoica do cosmos, para ser deus. E esqueceu-se de deus para poder “tocar com as mãos num rochedo” (MILANO, 1973, p.63), prazer sensível que agita os signos de seu mundo inteligível. Milano vagueia esquecido de si:

É porque estou perdido de mim mesmo
E sem destino, erro, desmemoriado,

Em que mundo, em que tempo, em que cidade?

(MILANO, 1973, p.76)

4. OS POEMAS ESQUECIDOS

Já dissemos que aquele que se dispõe a percorrer as paragens do *Poesias* pisará paisagens alienígenas, ermas, dotadas de certa homogeneidade desértica. Essas paisagens são, pois, as paragens do esquecimento, ou, porque não dizer, as praias de Letes. A natureza é um elemento central na constituição do cenário milaniano. Ela atua, de certa forma, como um contraponto à seção central, “Terra de ninguém”, tomada pela figura humana: a figura do soldado, da guerra e do grande fracasso de nossa empresa, sobretudo a empresa ocidental que, como já dissemos, concentra no *logos* e na *visão* sua ideologia: Adorno já nos disse que a “ideologia é falsidade” (2003), e é contra a ideologia burguesa que o poeta moderno empreende seu canto. Paz também nos esclarece que, quando convidado a cantar a música de seu tempo histórico, o poeta não foge ao trabalho: grandes imperadores tiveram grandes poetas (Paz, 2010). A poesia moderna, ainda segundo Paz, desvinculará a si própria de qualquer ligação com o que se poderia chamar de arte oficial:

A uma sociedade desgarrada corresponde a poesia como a nossa. Ao longo dos séculos, por outro lado, os estados e as igrejas confiscam para os seus fins de voz poética. Quase nunca se trata de um ato de violência: poetas concordam com essas finalidades e não hesitam em consagrar com suas palavras as, experiências e instituições de sua época. Sem dúvida, Juan de la Cruz acreditava servir a sua fé, e de fato a servia - com seus poemas, mas podemos reduzir o charme infinito do sua poesia às explicações teológicas nos deu em seus comentários? (PAZ, 2010, p.188)

O canto de Milano, assim, é uma elegia sobre seu próprio tempo, que culminará, em grande parte de sua obra, em uma recusa misantropa deste: *esquecimento*. Há uma série de vocábulos contíguos que demarcam essa recusa ao mundo, no texto milaniano: ao que parece, *esquecimento* faz parte de um tripé formado por *irrealidade* (evocado durante toda a obra para lidar com a natureza das coisas-palavras), *extinção* (repetida imagem evocada para trabalhar o tema amoroso) e *esquecimento* (que se centra especificamente na negação do pensamento e, neste pensamento, do mundo por ele abstraído). Junqueira (1984) viu na *morte*, o *amor* e o *sonho* o núcleo temático do *Poesias*; deixou deliberadamente, entretanto, de colocar neste tripé aquele que é o verdadeiro motor da poesia de Milano: o *pensamento*, que vinculamos neste estudo à

seu vocábulo negativo, *esquecimento*. Se procurássemos pela ocorrência da palavra *pensamento*, encontraríamos um sem-número de ocorrências de seu significado explícito; procurando pela ocorrência de *esquecimento*, encontramos 16 menções explícitas ao longo de 106 poemas que compõe o livro em suas primeiras três edições. Embora seja um número bastante menor que os da aparição de *pensamento*, em quase todas esses dois vocábulos aparecem recostados. Dessa forma, como antes já aventamos, *esquecimento* deixa de ser um problema periférico e se desloca para o centro da poesia milaniana. Para nos atermos, ainda, às estatísticas, poderíamos dar outra demonstração de sua relevância. Contamos estas 16 aparições não nos 141 poemas que compõe o *Poesias* somados aos “Últimos poemas”, e sim na terceira edição de 1979, onde essa última seção ainda não existia. Portanto, o *esquecimento* poderia, perfeitamente, tomar para si umas dessas nove separações da obra milaniana: ou seja, *esquecimento* é um tema suficiente para ser analisado, não só isoladamente, mas para reverberar na unidade da obra.

Essa “seção” *diluída-ao-longo-de* (as nove que compõe o *Poesias*), portanto, perfaz aquele *rastro* de que nos fala Gagnebin (2006), e que nos propusemos investigar à maneira do detetive, do psicanalista e do arqueólogo. Se pretendemos, por um lado, ver nisso uma fissura na unidade do *Poesias*, levantando novamente nossa ideia de que a obra de Milano é um *cancioneiro*, com momentos baseados em sua unidade e dispersão, por outro queremos também investigar a confluência do *esquecimento* nesta unidade, o que talvez seja até mais instigante, para o detetive, que se ater tão-somente à evidência: cuidado que se deve ter até mesmo para não se incorrer na “heresia didática”, como bem chamou Sérgio Buarque de Holanda, lembrando ainda que este crítico afirmou que Dante Milano não é um poeta de ideias, “posto que suas ‘ideias’ não sobrevivem impunemente a qualquer espécie de paráfrase em prosa” (1973, p.6), o que significa que *esquecimento* está muito mais próximo daquela “imagem sentível” de que falou Paz sobre a poesia de Wordsworth (PAZ, 2013, p.68) do que de uma articulação retórica em torno do tema – embora isso também ocorra, não se pode resumir o *esquecimento* a um “didatismo”. É por esse motivo que procuraremos analisar a aparição do *esquecimento* nos três níveis que nos propusemos demonstrar neste trabalho: como *deslocamento ontológico* (“A ontologia deslocada”), *esquecimento cultural* (“A cultura como ruína”) e *dissolução de linguagem* (“A linguagem como ruína”). Ademais, não podemos ignorar, também, a sua simples ocorrência como tópica, ou seja, como um tema que pode ser semanticamente verificado, ou como reincidência

daquela “imagem sensível”. Nem tampouco ignorar o seu poder de repreender esta unidade e confluir com ela.

4.1 Esquecimento como tema

O DESMEMORIADO

A vida há de passar despercebida...

Penso nas horas da fuga da noite,
Numa absurda existência
Em que não sou ninguém.

Se quando acordo há um mundo que se esvai
E não me lembro nada de outra vida
Onde já fui quem sou, e sou quem fui,

É porque estou perdido de mim mesmo
E sem destino, erro, desmemoriado,

Em que mundo, em que tempo, em que cidade?
(MILANO, 1973, p.76)

É redundante falar em *esquecimento cultural* a respeito de um poema que perfaz uma dança retórica ao redor do tema. O título não nos faz pensar no esquecimento visto como valor positivo, mas na negação da memória: o desmemoriado, aquele que não possui memória ou que a perdera. De que forma? Por um processo violento, possivelmente. Há no poema uma pacificação tecida em negativo: a vida é “despercebida”; “não” se é “ninguém” – dupla negação –; o mundo se “esvai”; “não” se lembra “nada” de “outra” vida – tripla negação, a dissimular o sentido do vocábulo “vida” –; está-se “perdido” de si mesmo; e vaga-se “sem” destino. Nada que toque a perda da memória como um mal empírico, ou seja, a perda fisiológica da memória; apesar de valor negativo, a não-memória parece apaziguadora de seu par, a memória: que seja esta patológica, como uma amnésia, está fora de questão, uma vez que a lucidez no tratamento do tema afasta esta possibilidade por completo. Em verdade, o eu lírico parece memoriado o suficiente para tecer correlações entre a memória e a sua vida, através de um raciocínio que não pode ser fortuito, senão a longa culminância de alguém para quem viver desmemoriado é uma experiência, e cuja perda da memória

fora alcançada não sem esforço; como se alcançasse uma postura ética a partir da leitura de seu mundo e das experiências vividas.

O eu-lírico de Milano não raras vezes falará em sobrevivência, outro valor negativo. A “verdadeira vida”, para Milano, é “aquela que não é vivida”: diálogo evidente com a tradição neoplatônica da poesia, mas que não pode ocorrer sem o amparo de deslocamentos ontológicos:

A vida, a verdadeira vida,
Aquele que não é vivida,

A que é perdida, sonhada,
A realidade irrealizada,

[..]

Reveste-me um falso tédio
Que adia o inútil suicídio.
(MILANO, 1973, p.44)

Esquecimento e morte estão correlacionados, em dois poemas cujo diálogo se faz evidente. São ambas respostas negativas à existência: o que também implica um diálogo com o decadentismo recorrente na obra de Milano. Mas à diferença da morte, o esquecimento é uma postura tomada ainda em vida: é, aparando-nos no mito grego, a morte *ainda em vida* ou o despertar para uma *nova vida*, a verdadeira: nenhuma outra senão a vida arquetípica, de Paz (2010), – o *mythos*, sobre o qual se constrói o poema. Prove-o o fato de que nele predominam os decassílabos, mostra de seu esforço em emular o tempo poético, sugerindo circularidade. O lugar desse eu-lírico é o paradoxo: seu *eu* é o constante choque de tempos outros; sua des-memória é um palimpsesto: um aglomerar-se de memórias que vão tecendo o tempo presente, em um movimento que, novamente, nos lembra o estoicismo. Sêneca (2008) opõe duas figuras para refletir sobre o tempo: o *homem sábio* e o *homem ocupado*; o homem sábio deve ocupar-se apenas do presente, ciente de que o futuro é representado pela Fortuna, de forma que seu passado é um reflexo honesto de sua vida bem vivida, e que ele não teme em rememorar; o homem ocupado, tendo entregado seu tempo como se fora moeda de pouco valor, é danoso a si mesmo: visando à promessa do futuro, ele esquece-se de seu presente, e constrói um passado mal vivido, o qual ele não suporta olhar ou analisar:

Vemos que já atingiste o fim da vida, tens cem ou mais anos. Vamos, faz o cálculo da tua existência. Conta quanto deste tempo foi tirado por um credor, uma amante, pelo poder, por um cliente. Quanto tempo foi tirado pelas brigas conjugais e por aquelas com escravos, pelo dever das idas e vindas pela cidade acrescenta, ainda, as doenças causadas por nossas próprias mãos e também todo o tempo desperdiçado verás que tens menos anos do que contas. Perscruta a tua memória: quando atingiste um objetivo? Quantas vezes o dia transcorreu como o planejado? Quando usaste teu tempo contigo mesmo? Quando mantiveste uma boa aparência, o espírito tranquilo? Quantas obras fizeste para ti com um tempo tão longo? Quantos não esbanjaram a tua vida sem que notasses o que estavas perdendo? O quanto de tua existência não foi retirado pelos sofrimentos sem necessidade, tolos contentamentos, paixões ávidas, conversas inúteis, e quão pouco te restou do que era teu? Compreenderás que morre cedo. (SÊNECA, 2008, p.30-31)

Nenhum desses elementos da alçada da banalidade cotidiana possui lugar no poema de Milano, senão como constatação de que: “A vida há de passar despercebida...” Neste poema, a negação do tempo linear é a construção de um novo tempo. O tempo linear reduz-se a um contrapeso que impede o completo desprendimento do homem à terra: “Sinto algo que me prende à terra: a dor” (MILANO, 2004, p.161), dirá em um de seus poemas de um verso (e que não pertence ao *Poesias*).

A proximidade entre as posturas de Milano e Sêneca, separadas por dois milênios, não é de se estranhar, uma vez que vivemos, hoje, uma florescência do poder – e, diria Foucault (1982) de uma microfísica do poder, ou seja, o poder que extrapola as instituições e está presente em todas as relações humanas – que em tudo se assemelha a Roma de Sêneca. O poema que analisamos rapidamente no capítulo anterior, “A sala em festa”, demarca bem a recusa de Milano a essas pequenas ninharias do convívio, tradutoras de uma ideologia burguesa que o poeta rejeita, através de uma tardia aristocracia.

Há que se notar que as horas que se presentificam são as noturnas:

Penso nas horas da fuga da noite,
Numa absurda existência
Em que não sou ninguém.

Outro poema de um verso esclareceria essa preferência pelo mundo noturno: “O dia é novo. A noite é antiga.” (MILANO, 2004, p.355). A fuga da noite é, pois, tecida numa figura musical: o pensamento vagueia por um tempo paradoxal formado por outros tantos tempos, tal qual a linha melódica da música de Bach – tema de outro poema de Milano, “Tocata e fuga”. A noite demarca os veios decadentistas da poesia de Milano, já que, para várias culturas, incluindo a grega, ela figurará como símbolo da morte. Se recorremos ao *Dicionários de símbolos* de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, encontramos:

Na teologia mística, a noite simboliza o desaparecimento de todo o conhecimento distinto, analítico e exprimível; mais ainda, a privação de toda evidência e de todo suporte psicológico. Em outras palavras, como **obscuridade**, a noite convém à purificação do intelecto, enquanto que o **vazio e despojamento** dizem respeito à purificação da memória, e **aridez e secura**, à purificação dos desejos e afetos sensíveis, até mesmo das aspirações mais elevadas. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p.640; grifos do autor)

A definição dos autores parece uma paráfrase dos desejos que atravessam a noite milanesa: “desaparecimento do conhecimento distinto, analítico e exprimível”, “purificação do intelecto”, “vazio e despojamento” como “purificação da memória”, “aridez e secura” como “purificação dos desejos e dos afetos sensíveis”. Não poucos dos vocábulos utilizados por essa definição figuraram em alguns momentos de nossa dissertação acerca dos poemas de Milano. Embora estes desejos de iniciem na evasão do tempo linear, representado pelo império das luzes, é bastante evidente que estes há muito extrapolaram o mero *esquecimento cultural*, e se transformaram a vivência deste eu-lírico, à medida que transformaram o próprio tempo. Ainda, na acepção deste dicionário encontramos, uma descrição de Novalis à noite que em tudo se assemelha ao tempo construído por Milano:

Novalis, nos seus **Hinos à noite**, canta a **Noite**, simbolizada pelo sono e pelo sonho, como um triunfo sobre o tempo. (idem, ibidem; grifos do autor)

O triunfo sobre o tempo é objeto de perseguição na lírica milanesa, assim como no poema “Pedra”, que acima analisamos. Ao ser inteiramente transladado ao domínio do pensamento, da abstração, portanto, o tempo milaniano universaliza-se, uma vez que

perfaz o mesmo percurso do tempo estoico: é uma reunião de tempos *consagrada no instante* (PAZ, 2010). A vivência desloca-se para um local interior, e esse é um ponto fundamental, não em uma concepção do *eu* como seria a freudiana, ou seja, um *eu* cuja figura mais próxima seria a de um quarto escuro, que deve ser investigado em busca de seus símbolos entesourados. O *eu* milaniano parece resolvido como ser simbólico, e talvez a maneira com tenha galgado isso seja a mesma que sugere Gilbert Durant (1995): organizar-se pelo símbolo, através do contato direto com o mítico – e não aquele das religiões, onde estas instituições, interpostas entre o homem e o mito, enfraquecem este elo –, o *mythos* criado no próprio *tempo arquetípico* do poema, e que é, na verdade, um palimpsesto no qual o pensamento milaniano pode projetar-se indefinidamente, reorganizando-se simbolicamente naquilo que Durant chamou de *epifania de um mistério*.

É importante constatar que em sua obra *A imaginação simbólica* (1995) Durant, além de creditar ao peripatetismo e ao cartesianismo a transformação da cultura ocidental em uma “super-retórica”, uma diminuição e domesticação da capacidade simbólica humana, ataca na mesma esteira o pensamento de Freud. Para Durant, Freud erra ao creditar na imagem, no símbolo, o lugar de condensação dos *traumas*. Um valor negativo, portanto. Para Durant, o símbolo e a imagem são lugares de reorganização afetiva.

Se pensamos os símbolos milanianos, ao longo de todo o *Poesias*, através dessa chave, veremos a pertinência do argumento para compreendermos a economia da obra de nosso *corpus*. Se a imagem da guerra é o epicentro traumático que origina a visão de sua cultura como uma *ruína*, e dela se desenrola o *esquecimento cultural* de que falamos, esse mesmo trauma e recusa serão, depois, fontes para o renascimento, para a purificação, tanto através do dia quanto da noite, em que o eu-lírico redescobre-se naquelas paragens alienígenas, ermas e dotadas de homogeneidade desértica, mas que são na verdade a organização afetiva desse lirismo.

É o que podemos observar em um memorável poema, como “Praia deserta”:

PRAIA DESERTA

Estar só, numa praia deserta.

Te diante dos olhos uma paisagem eterna,

Pisar na orla de espuma.
Tocar com as mãos num rochedo.

Ver a tarde cair no mar imóvel
Sob o domínio de uma estrela azul.

Ficar parado contemplando o espaço!

Olhar as estrelas, deitado na areia...

Dormir no chão da lua,
No chão do mundo.
(MILANO, 1973, p.63)

Existe uma informação editorial sobre este poema que pode nos auxiliar no entendimento deste *mythos* milaniano. Em sua primeira e segunda versão, de 1948 e 1958, o poema aparecia com outro título: “Lembrança de Cabo Frio”. Qualquer leitor de Milano, das novas edições, não pode conter um sobressalto frente a essa informação. Nada, absolutamente nada em Milano aponta empiricamente para nenhum fato social, nenhum local ou pessoa empíricos: tampouco nos surpreende que Milano tenha alterado o título do poema. Alterou-o em busca da universalidade, da configuração desta paisagem alienígena de que falamos: remetê-la a Cabo Frio é um assassinato da poesia milaniana, por mais que essa paisagem empírica pareça-se, de fato, com a descrita no poema. Outra alteração de grande relevância, o último verso, “Como morto.”, fora substituído pelo simples apontamento do mundo sensível e dos limites terrenos da existência humana. Tal é o pensamento de Milano: inicia-se do chão, percorre os índices da natureza e delas retira sua filosofia. Este poema é exemplar dessa organização afetiva empreendida a partir de signos retirados ao chão.

Detendo-nos, ainda, nas paragens do esquecimento, há outro soneto que talvez seja o mais significativo poema sobre o tema, e em que se aglomeram, além do *esquecimento cultural*, *a linguagem dissoluta*, ou seja, em *ruínas*:

DIVAGAÇÃO

Penso, para esquecer.... Apenas vivo
Aquilo que me passa pela mente
E se vai desdobrando interiormente
Em forma de soneto pensativo.
Invento – não existe – algum motivo.

Como quem escrevendo à amada ausente
Imagina maior o amor que sente,
-- Oh, tudo o que há no amor de descritivo –
Como o que ama de longe, assim pareço
E ao me lembrar de tudo quanto esqueço,
(O voo da ave é uma existência à-toa?)
Escrevo a minha vida que se esfuma
Na distância... – Ah, bem sei que habito numa
Bola que rola e piso um chão que voa...
(MILANO, 1973, p.123)

É novamente pelos paradoxos que Milano resolve o problema do aparecimento dos vocábulos ligados ao *esquecimento*: a nomeação de um fenômeno abstrato poderia conferir um excessivo didatismo a seu texto – possibilidade que é de todo afastada pelo jogo de paradoxos que não se esclarecem, e pela cristalização do tema em “imagens sensíveis” (PAZ, 2013). Também por isso, ele preferirá as formas verbais neste poema, como em “Desmemoriado” preferiu um termo derivado de “memória”, e não o adjetivo “esquecido”. A iniciar da observação do soneto, apenas o último verso do penúltimo terceto é um decassílabo sáfico, e todos os outros são heroicos. Como todos os demais sonetos de Milano, sua forma é icônica: os versos concentram-se em um só bloco, o que poderia sugerir a dedução de formarem um soneto inglês; não é o caso: Milano não rimará o dístico final – o que não despista o diálogo com o soneto shakespeariano, uma vez que Milano foi tradutor de uma cena de *Antônio e Cleópatra*.

Chama a atenção o paradoxo instalado no primeiro verso, e que de certa forma resume toda a discussão deste trabalho:

Penso, para esquecer.... Apenas vivo

Não obstante seu *enjambement*, o verso é circular, e retorna para si mesmo após seu fim: pensar para esquecer é uma atitude assaz contraditória em um mundo em que pensar é sinônimo de máxima vigília, ou, mais, sinônimo às vezes de *não pensar*. Que é pensar, afinal? Há um texto de Alberto Pucheu que parece flagrar o instante de fixação de um pensamento:

Se a pergunta aceita ser material do poético e do filosófico, decorre do fato da própria exclamação já ter se dado antes mesmo de algum questionamento. O ponto de interrogação camufla o de exclamação. Este último, corporal, visceroso, tem a presença do afeto imediato e da

dor imposta pelo enigma da vida. Nem perguntas, nem respostas: no vácuo de suas suspensões principia o pensamento. (PUCHEU, 1998, p.25)

Pucheu fala em vacuidade e suspensões do espaço em que se principia o pensamento; é evidente que um pensamento entendido em sua acepção pura, ou seja, no pensamento que, de alguma forma, surge, necessita surgir de um mínimo de vácuo. Caso contrário, não poderá chegar a outro pensamento fora de si mesmo. Perguntas, da mesma forma, são já caminhos. Pucheu vincula o princípio do pensamento ao ponto de exclamação, “corporal, visceroso”, o que o coloca de volta ao lugar e que Milano prefere que ele esteja: em algum espaço entre o mundo sensível e o inteligível:

[...]
O único alívio é olhar o céu sem fundo
O véu de sonho que recobre o mundo
E absorve, anula, esbate a realidade
Sob a expansão do azul intenso e forte,
Cor sem fim, olhar calmo além da morte,
Não desespero, sim perplexidade!
(MILANO, 1973, p.20)

Milano recorrerá inúmeras vezes à paisagem como objetivação deste seu lirismo brutalmente abstrato. Na crítica literária, não é uma associação rara: pelo contrário, Valéry (1999), como já dissemos anteriormente, chega a creditar a uma caminhada o aparecimento de um ritmo que *queria comunicar-se*, simbolicamente; transformar-se em poema. Octavio Paz, pelo atalho do oriente, creditará à distração, um estado de fertilidade mental, a vinda do ritmo e, com ele, a inspiração, onde repousa o poema como um pensamento simbólico:

Todos sabemos até que ponto é difícil roçar as margens da distração. Esta experiência se enfrenta às tendências predominantes de nossa civilização, que propõe como arquetípicos humanos ao abstraído, ao retraído e até ao contraído. Um homem que se distrai, nega o mundo moderno. Ao fazê-lo, ele joga tudo fora. Intelectualmente, sua decisão não é diversa à do suicida por sede de saber o que há do outro lado da vida. O distraído se pergunta: que há do outro lado da vigília e da razão? A distração quer dizer: atração pelo reverso deste mundo. A vontade não desaparece; simplesmente, muda de direção; em lugar de servir aos poderes analíticos os impede que configurem para seus fins a energia psíquica. A pobreza de nosso vocabulário psicológico e

filosófico nessa matéria contrasta com a riqueza das expressões e imagens poéticas.
(PAZ, 2010, p.105)

Pensamento que, também para o oriente – e jamais para o ocidente – pode renunciar à palavra:

Os objetos estão além das palavras. Apesar de sua crítica da linguagem, Chuang-tsé não renunciou à palavra. O mesmo sucede com o budismo Zen, doutrina que se resolve em paradoxos e em silêncio porém a que devemos dois das mais altas criações verbais do homem: o teatro No e o haiku de Bashô. Como explicar essa contradição? Chuang-tsé afirma que o sábio “prega a doutrina sem palavras”. Agora, o taoísmo – à diferença do cristianismo – não crê nas boas obras. Tampouco nas más: simplesmente, não crê nas obras. (idem, *ibidem*)

Parece ser esse um dos caminhos possíveis para se pensar o contraditório pensamento milaniano: o que pensa *para esquecer* e se lembra *de tudo quanto esquece*. E que nega, portanto, o racionalismo ocidental. É notável, entretanto, que o caminho escolhido para essa negação seja, como diz Junqueira, fiel à *clarté* cartesiana, e um “exercício *raisonnant* de imaginação irônica” (JUNQUEIRA, 1984, p.80), já que o poeta não recorre, neste poema, a qualquer espécie de metáfora ou mesmo imagem para tecer o seu raciocínio. Não coincidentemente, como para escapar a esse despotismo de seu próprio pensamento, a frase seguinte sugerirá estar no sensível a resposta para esse *pensar*: “apenas vivo”, que se encavala ao verso abaixo:

Aquilo que me passa pela mente
E se vai desdobrando interiormente
Em forma de soneto pensativo.

O pensamento surge antes ou depois do soneto – é o que deveríamos perguntar. Já sabemos respondida essa pergunta nas falas de Pucheu, de Valéry e de Paz, entretanto: o pensamento está no corpóreo, no ritmo, na paisagem, na “imagem sensível” (PAZ, 2013); desdobra-se de si próprio, desdobra-se em uma *forma* de soneto pensativo: interiormente, é claro, pois é ele que intercambia o mundo sensível e o inteligível através desta assimilação rítmica da natureza. Esta é, aliás, uma resposta de Milano ao enigma da imitação da natureza aristotélica: seu significado sabemos para

sempre perdido, mas isso não impede que o reformulemos, como o fez o próprio Milano, em uma de suas páginas em prosa:

A arte pode não ser “imitação da natureza”, como afirma Aristóteles, nem talvez a natureza “imite a arte”, como sugere Wilde. A arte é imitação da arte. Imitar é recordar. Recordar é recriar. Mas este é o processo da Natureza, e volta a razão a Aristóteles. Para a Natureza não existe passado. Igual no presente e no futuro. Isso significa que, imitando-se o passado, não se imita, mas se recria o passado. Também imitando-se a arte do passado, não se imita o passado, mas a arte. O dia não imita o dia, o sol não é imitador do sol. É uma perene revivescência, não obstante a aparência diversa de cada dia. (MILANO, 2004, p.359)

A fala do Milano crítico é em tudo afim à dos outros teóricos a que recorreremos, bem como o é a seu próprio poema. “Imitar é recordar. Recordar é recriar”, e sobretudo a sua ideia de que “para a natureza não existe passado” iluminaria a sua sempre recorrência à objetivação, na paisagem, do pensamento que, não podendo mais ser tensionado – não sem comprometer a própria existência do sujeito que pensa – transforma-se em esquecimento, como o dia na noite a vida na morte. Não seria absurdo aqui ventilarmos a constatação de que o homem é o único animal que *lembra*, ou ao menos o único que faz do exercício da memória um exercício abstrato. Há um outro elemento sobre a constituição da memória levantado por Gagnebin (2006), e que pode nos ser útil para pensarmos o pensamento deste poema. Nietzsche, ao tratar a temática do *esquecimento*, atribuiu a esse um valor *positivo*, e não *negativo*, conforme nos esclarece Maria Cristina Franco Ferraz:

No entanto, essa inquietante produção da memória em um animal do esquecimento colocou inevitavelmente em risco a própria saúde desse animal. Tal é o paradoxo destacado por Nietzsche no início da segunda dissertação da Genealogia, no entanto, o filósofo considera o esquecimento não apenas como uma atividade mas como uma atividade primordial, primeira: o esquecimento não viria apagar as marcas já produzidas pela memória, mas, antecedendo à sua própria inscrição, impediria, inibiria qualquer fixação. Nesse sentido, a memória é que passa a ser pensada como uma “contra-faculdade”(ein Gegenvermögen); é ela que viria se superpor ao esquecimento, suspendendo-o (aushängen), impedindo sua atividade salutar, fundamental. Nietzsche desenvolve tal concepção para enfatizar o caráter paradoxal da “tarefa” que a natureza se impôs em relação ao homem: sendo todo animal puro esquecimento, a de criar, “cultivar”

(heranzüchten) um animal que pode prometer. O aspecto espantoso de tal “tarefa” só poderá ser justamente avaliado por quem, como ele, atribuir ao esquecimento sua plena e rigorosa positividade. (FERRAZ, 1999, p.28)

Em formulação do próprio Nietzsche:

A doença deu-me igualmente o direito a uma completa inversão de todos os meus hábitos; ela me permitiu, me ordenou esquecer; deu-me de presente a obrigação ao repouso, ao ócio, à espera e à paciência... Mas é isto que significa pensar!... [...] Aquele “eu” (Selbst) mais subterrâneo, quase enterrado, quase emudecido sob a constante imposição de ouvir outros “eus” (Selbste) – e isto significa ler! –, despertou lentamente, tímida e hesitantemente, mas enfim voltou a falar. Nunca fui tão feliz comigo mesmo quanto nos períodos mais doentios e dolorosos de minha vida... (NIETZSCHE apud FERRAZ, 1999, p.37)

A fala de Nietzsche também é afim aos teóricos da poesia quando fala em “repouso”, “ócio”, “espera”, “paciência”, todos esses estados de ânimo adquiridos através de sua experiência física; Nietzsche vê sua doença “como uma possibilidade de ruptura da repetição de gestos e hábitos do cotidiano, como uma oportunidade para o ócio, para a ativação do esquecimento e para a expressão de novos ‘eus’” (FERRAZ, 1999, p.37). Não é senão o que faz Milano, para quem o pensamento parece correr livre pelos descampados, que chamamos aqui *paragens do esquecimento*, ou as *praias de Letes*.

O poema continuará seu esforço por compreender seu próprio processo poético:

Invento – não existe – algum motivo.
Como quem escrevendo à amada ausente
Imagina maior o amor que sente,
-- Oh, tudo o que há no amor de descritivo –
Como o que ama de longe, assim pareço

Esforça-se por descrever esse processo através de uma série de descrições logopeicas, que não chegam a cristalizar imagens. Ao que parece, Milano tematiza o ato da escrita valendo-se da ironia, que é uma figura muito rara em sua poesia, como se aceitasse o conselho de Rilke (1998) ao jovem poeta: afaste-se da ironia para lidar com os grandes temas. Mas não aqui: os motivos são *inventados*, assim como o amor é

descritivo, monotonamente descritivo; como se fora o amor, de fato, uma invenção da literatura provençal, e nada mais que literatura em sua acepção mais irônica. Assim se parece o eu-lírico. Seu voo rasante, entretanto, terá agora sua apoteose:

E ao me lembrar de tudo quanto esqueço,
(O voo da ave é uma existência à-toa?)

Após enunciado o maior paradoxo do poema, o de *lembrar-se de tudo quanto se esquece*, questiona-se, através de uma imagem sensível, por fim, o objeto de arte-pensamento: “(o voo de ave uma existência à toa?)”, entre parêntesis, como a preparar em uma síncope a imagem final. A pergunta é lançada, mas não visa à resposta. É uma mimese do próprio movimento do poema, e uma metáfora da correlação que faz Milano, por toda obra, entre o pensamento e a natureza. Após a síncope, a imagem brota no poema, brutal e... surrealista?:

Escrevo a minha vida que se esfuma
Na distância... – Ah, bem sei que habito numa
Bola que rola e piso um chão que voa...

Em seu ensaio sobre a poesia de Dante Milano, Ivan Junqueira chama em certo momento de surrealistas alguns dos seus procedimentos poéticos. Mais que nas imagens desse poema, é em outro intitulado “Metamorfozes” que estes procedimentos, efetivamente, fogem da alçada das imagens do cotidiano para aquilo que está *além* do cotidiano. Entretanto, cremos ser possível pensar nesse terceto de outra forma. Quando no capítulo anterior, falamos do deslocamento de cânone e de ontologia empreendido por Milano ao resgatar a alegoria alighieriana, era justamente a esse efeito, tido por nós como sua ocorrência mais condensada, a que visávamos descrever. Milano fala-nos com uma linguagem, clara, com limpidez e objetividade descritivas sobre uma imagem que, em um primeiro momento, convida-nos à sua digestão pura e simples. A Terra é, pois, uma *bola que rola*, e o chão que pisamos é, ato contínuo, um *chão que voa*. No instante seguinte, entretanto, as imagens tensionam-se até o seu limite e, por fim, transformam-se em fissura de linguagem: esta descrição é realista, realista demais para que seja real. Dotada de um realismo que beira à fantasmagoria, de uma *clarté* que ultrapassa todos os limites do razoável, de uma verossimilhança... inverossímil, para usar o termo aristotélico, ela escorrega para o terreno alighieriano do hiper-real, de que nos falou

Marco Lucchesi (1998). Já, entretanto, desgarrada de qualquer intenção de descrever as ideias da mente divina; já sem qualquer deus ao centro dessa linguagem para que possamos crer nesta *super*-descrição; já sem uma ontologia, restando apenas a linguagem, aqui, usada como efeito efetivamente irônico, daquela “imaginação irônica” de que nos fala Junqueira em seu texto sobre Milano (1984, p.80).

Seria aqui enriquecedor resgatar, ainda outra vez, o exemplo de René Magritte: ao aproximar-se os signos do mundo sensível, o laço que os une se distende. Já não somos capazes de crer nos signos como duplo do mundo em que vivemos (em qual dos dois mundos, afinal, vivemos?), e esse raciocínio, por não encontrar nenhuma resolução, transforma-se naquela imagem sensível de que falou Paz.

Insistindo nos termos em que falou Junqueira, entretanto, de que estes procedimentos incorrem em certo surrealismo – e é certo que incorrem –, poderíamos recorrer a um texto de Adorno, intitulado “Revido o surrealismo”, em que este tece uma crítica à maneira como o movimento e as obras surrealistas vinham sendo encaradas pela crítica. Propondo uma nova luz sobre seus procedimentos e efeitos estéticos, o filósofo nos diz:

O que o surrealismo acrescenta às ilustrações do mundo dos objetos é aquele algo da infância que perdemos; estas ilustrações já antiquadas naquele tempo nos impressionaram tanto como hoje as imagens surrealistas. O aspecto subjetivo disto está no ato da montagem, que tenta — talvez em vão, mas com propósito inegável — produzir percepções semelhantes às que devem ter existido outrora. O ovo gigante, do qual, a qualquer momento, pode saltar o monstro do Julgamento Final, é tão grande porque nós éramos pequenos demais no dia em que pela primeira vez trememos diante de um ovo. (ADORNO, 2003, p.137)

Buscando essa perplexidade pré-racional de que nos fala Adorno, este poema é exemplar do movimento milanesiano em busca de seu esquecimento, e recupera os três níveis, ou três processos, por que passa seu poema até que chegue nesse anulação extremo de si mesmo: o esquecimento cultural como condição para que se negue, através da imaginação simbólica, o mundo empírico; o uso de procedimentos linguísticos realistas que, ao final, esgarçam-se de forma a restar, tão-somente, uma linguagem que interroga a si própria acerca de sua existência; e um deslocamento ontológico que jogue estes poemas sobre um abismo, de forma que jamais saberemos se a mão de deus ou do nada os salvará.

Mais que a mão de deus ou do vazio, a escolha de Milano parece-nos clara: a recusa a qualquer tipo de resposta aos enigmas que ele próprio criara, imitando os enigmas com que o mundo, a nós, se apresenta. E um repouso analógico, que só aquele que partilhou de suas inquietações, em poema, poderá compreender: o *esquecimento*.

4.2 Esquecimento como rastro

Muitas são as formas que assume o esquecimento na poesia milaniana. Este tema-procedimento, assim como o *pensamento*, a *morte*, o *amor*, o *sonho*, espraia-se pelo *Poesias* não só em unidade, mas em dispersão e expansão, assim como em um *cancioneiro*. Há outras ocorrências, possivelmente mais inquietantes, das paragens do esquecimento na obra de Milano. Possivelmente mais inquietantes pois nelas o esquecimento não se encontra nomeado: flagramos, quando muito, a *epifania de um mistério*, para usar a expressão de Durant (1995). É um *rastro*. Não é um signo totalizante, mas um rastro que perpassa o *Poesias*, e altera o seu núcleo central. Não pode passar ignorado, embora convide à ignorância. Junqueira já nos avisara de que Milano “apagara os seus rastros” (1984, p.102). No seu encaço, entretanto, seguimos nossa busca em um poema que é, talvez, o mais impactante de toda a obra *Poesias*, e é sem dúvida o poema de maior fôlego. “Elegia de Orfeu” pode ser tomado com uma tragédia sobre o mito moderno do desaparecimento, da irrealidade, ou do esquecimento mesmo. Abstendo-nos de implantar significados em uma peça que se quer de circularidade infinita; adentraremos seu mito singular munidos tão somente das ferramentas aristotélicas para verificar sua latente veia clássica, naquilo que a cultura clássica nos ofereceu de melhor: a tragédia.

4.2.1 Tragédia moderna na paisagem antiga: a “Elegia de Orfeu”

ELEGIA DE ORFEU

Olhando o campo, vejo antigo quadro:
Eurídice passeia pelo prado.

Cheia de flores como uma árvore, ela
Passa, rodeada de esvoaçantes pássaros.

Seu corpo, sob a veste transparente

De leve ondula, como sombra n'água.

Nisto, invejosa, lívida serpente
Lhe morde o pé. A moça pára e cai.

Cerrando os olhos balbucia e expira.
As náíades em volta soluçavam.

Orfeu, ao vê-la, atira-se de joelhos,
Beija-lhe a boca, os olhos, os cabelos,

As mãos inanimadas, os pés nus.
Os alvos membros vão ficando azuis.

‘Deuses!’, exclama. ‘Eurídice está morta!
Terra vazia, onde hei de vê-la agora?’

Em que outro corpo abraçarei seu corpo?
De que boca ouvirei a sua voz?

Que farei deste amor? Só mesmo a morte
Poderia arrancá-la de meus braços.

Casa deserta, quem te habitará?
Quem entra e sai por ti, aberta porta?

Dias, anos sem ela passarão
Sem glória, em longa, repetida história.

Secai, prantos do mar, e reste vácuo,
Apenas o murmúrio interminável.

Nuvens, rasgai-vos, falsas glórias do ar,
Fantasias senis de um deus inútil.

Flores, murchai. Águas, apodrecei.
Astros, por que existis? A quem olhais?

Céus, baixai sobre mim, tapai o mundo,
Onde respiro agora um ar de tumba.

Terra, outrora jardim, agora cova
Daquela em que só eu tocava os lábios.

Guardai seus restos. Da aparência extinta
Eu sou a verdadeira sepultura.

Não é a dor que dói em mim, é a morte

Sem dor, a morte que dói mais que a dor.

Tristes amigos, não me consoleis,
Que chore eu só a minha amada só,

Entregai-me a mim mesmo, abandonai-me.
Selai meus lábios, arrancai-me os braços,

Deixai-me as pernas, só, para ficar
Aqui parado. E olhos para rever...

O meu passado é todo o meu presente
E todo o meu futuro é já passado...'

Ao seu olhar ela se idealizava
Como se, morta, se imortalizasse.

Em sonhos, outra luz em outra treva,
Transfigurada numa névoa aérea

Que, ao menor sopro, se dissiparia,
A aparição murmura: 'Estou aqui.

Quando quiseres ver-me, fecha os olhos.
Olha-me bem. Estou dentro de ti.

Mas, se abrires os olhos, não verás
Senão a falta que o meu corpo faz.'

Orfeu, arrebatado, crê e duvida,
Quer despertar, mas teme a realidade.

Tenta sonhar de novo. O amor, mais forte,
Quer ter certeza. O olhar, mais do que vê-la,

Quer tocá-la! Abre os olhos como um cego,
Como um cego, abre os olhos sem ver nada.

Quem tenta penetrar a claridade
Da outra existência? A porta está fechada.

Vai, agora, tateando o mundo obscuro,
Perdido na neblina do silêncio

Em que se escuta eternamente o mesmo
Som de oceano, gemer da natureza...

Na solidão, ele só via o ideal,

O que está e não está em toda parte,
E entre as formas procura a única forma.
Não há exemplo igual, em parte alguma.

Não a vê, entre as sombras que se esgueiram
Na terra, nem nas formas que a água arrasta,
Nem no ar desnudo, no ar puríssimo onde
Não há sombras, no qual nada se esconde...

Depois da morte, a realidade abstrata!
O ar vazio, repleto de poesia!

Súbito, a natureza se revolta.
Os vagalhões, as árvores, os ventos

São bocas ululantes, mãos crispadas.
Ó mundo, és tu a vingadora fúria.

A realidade esquálida estrangula
A vítima que morre com doçura.

Sai-lhe do lábio um verso sem sentido
Como água que não deixa o nome escrito...

Em sua face expande-se o sorriso
De quem quer ser feliz, sendo mortal,

E põe sua esperança no infinito,
Devastada planície, mar enxuto,

Onde reflui o sonho do que foi,
Onde o tempo passado continua,

E é o mesmo campo sempre, o mesmo quadro:
Eurídice passeia pelo prado...
(MILANO, 1973, p.110-114)

Antônio Donizeti Pires, ao investigar o mito órfico no poema de Dante Milano, em seu estudo “A visita de Dante Milano a Orfeu”, divide o poema em duas partes. A primeira, subdividida-se em outras quatro: a narração por parte do eu-lírico da picada da serpente; o empréstimo da voz a Orfeu e o seu canto elegíaco; a volta da voz ao eu-lírico e suas elucubrações a respeito de Eurídice; e, por fim, o empréstimo da voz à Eurídice, que fala internamente em Orfeu. A segunda parte é dominada pela voz do eu-

lirico, tecendo considerações acerca do amor, da morte, da vida e da poesia (PIRES apud SANTINI, 2011). Usaremos tais secções para nos situarmos no longo poema narrativo.

A primeira coisa que chama a atenção daquele que abre o livro de Dante sobre as páginas que compõe a “Elegia de Orfeu” é a sua extensão. Um longo poema de veio claramente narrativo: tratando-se de um poema da escola modernista, tal realização é um feito. Benjamim dizia o quanto a narrativa é improvável entre nós, modernos. Dante Milano assentiria em um de seus poemas: “O mundo não é mais a paisagem antiga,/A paisagem sagrada” (MILANO, 2004, p.60). Ou, recorrendo novamente às palavras de Guy Debord, vivemos em uma “sociedade sem comunidade”, onde o tempo foi substituído pela “publicidade do tempo”, e nossas “pseudofestas vulgarizadas”, e “paródias do diálogo”, “só trazem a decepção” (DEBORD, 2011, p.106).

Logo, um poema narrativo deste fôlego, como é o caso de “Desaparecimento de Luiza Porto” e “Caso do vestido”, de Drummond, é um fato a ser verificado por si só. Não bastasse isso, trata-se de um poema de resgate mítico: não por acaso, ele está inserido na seção “Variantes de temas antigos” do *Poesias*. Lembrando q eu o próprio nome da obra, *Poesias*, sugere uma circularidade em tudo reacionária diante da fragmentação moderna.

Sem desnecessárias paráfrases, o leitor facilmente perceberá que o poema fecha seu ciclo por si só: dísticos gêmeos o abrem e fecham (e, aliás, a própria escolha de dísticos para sua estrutura sugere circularidade) Nesses dísticos, vemos a figura de Eurídice, que ao final ainda está lá, mesmo não estando. O poema é elevado imediatamente à condição metapoética, como também já o notara Antonio Donizeti Pires. *Meta* pois discute em último nível a sobrevivência do mito e, portanto, do *poema* como forma de existirem os mitos ou a sobrevivência da própria poesia, já sem os mitos. O poema constrói-se sobre a fenda da modernidade, preso por um fio apenas que, ameaçando se romper, jamais se romperá: o fio da narrativa, ou da capacidade humana de inventar narrativas, ou do pensamento humano, essencialmente mítico-narrativo, ou simbólico-associativo, e não irônico-racional, como tanto quer um veio falacioso de nossa modernidade.

Os prognósticos de Benjamim e Debord não são os melhores sobre a nossa capacidade de contar histórias, mas nenhum deles prevê a extinção de nossa habilidade com a linguagem (é certo que Debord fala em morte cultural em *A sociedade do espetáculo*, mas sua atuação como artista genuinamente marginal parece nos sugerir

outra postura ante tal problemática). É nesse sentido que Marcos Siscar dirá que o modo de existir, que a grande tópica da modernidade, é a sua própria *crise*: estar em crise é o modo da *modernidade* se fazer (SISCAR, 2010). É por esse caminho que vai Dante Milano. Antonio Pires, estudioso do mito órfico, salienta a grande diferença entre o mito e o poema:

O lamento do vate lendário, no poema de Milano, é muito diferente do que se lê no canto X d'As metamorfoses, onde Orfeu também tem voz, mas para pedir aos regentes do Hades que revoguem a lei ancestral e lhe restituam Eurídice: “Se o Destino repugna ao bem, que imploro / Se a esposa me retém, sair não quero / Deste horror: exultai coa morte de ambos.”

O transcrito é a fala final de Orfeu, que é bem-sucedido em seu intento no poema de Ovídio e na tradição que o segue (bem-sucedido, ressalta-se, até o momento em que volta a olhar para trás para certificar-se se Eurídice de fato o seguia.) (PIRES, 2011, p.132)

Sem retorno ao inferno ou catábase, Dante Milano parece obedecer ao conselho de Döblin, citado por Benjamim na exposição de seu texto “Crise no romance”. Benjamim expõe em que o poeta épico é aquele que atende ao chamado de seu povo, enquanto o narrador do romance está irremediavelmente solitário: que a solidão é o lugar do romance, o local do indivíduo do romance (BENJAMIM, 1987). E afirma que o conselho de Döblin é tão moderno e novidadesco que causaria espanto em seus leitores. O próprio Döblin sabia disso, pois disse:

Talvez os senhores levantem as mãos à cabeça, se eu lhes disser que aconselho os autores a serem decididamente líricos, dramáticos, e mesmo reflexivos, em seu trabalho épico. Mas insisto nisso. (DÖBLIN apud BENJAMIM, 1987, p.56)

Dante parece atender a este conselho, pois o caminho que perfaz este Orfeu é o da modernidade solitária – “multidões solitárias”, diria Debord (2011, p.23): ao invés de narração épica, afunda-se em lirismo e dramaticidade. Sem qualquer esperança, qualquer cogitação da possibilidade de reaver Eurídice com seu canto (canto inútil – “*All arte is quite useless*”, como diria Wilde no prefácio de *O retrato de Dorian Gray*), faz seu canto em um tom elegíaco que nada mais tem da exaltação dos mortos ou a celebração fúnebre; o que “se celebra” é “O ar vazio, repleto de poesia.” O processo posterior, platônico (para Orfeu, e não enquanto *ethos* do poema, vale salientar), onde

Eurídice engendra-se dentro da visão do próprio Orfeu, e passa a viver nele, senão como sombra do que fora, é um processo de caminho ao interno, de caminho a si mesmo, de caminho à solidão. É verdade que tal processo, que remonta às ideias platônicas, não é um processo notadamente moderno, mas antigo. Tal solidão em muito difere da solidão social a que Benjamim e Debord aludem: tal solidão é a condição ontológica do homem. Nesse sentido, a solidão procurada por Orfeu ao recompor platonicamente a sua Eurídice é a de reintegração do homem ao mito, lembrando a conclusão de Gilbert Durant em seu livro, *A imaginação simbólica*, de re-mitificar o homem (DRUDANT, 1995).

Ao homem moderno, o que parece ter restado é o mito de si mesmo, o abismo de sua própria existência, o mito mesmo da inexistência de mitos, mas não da inexistência do imaginário: “Não sou nada./Nunca serei nada./Não posso querer ser nada./À parte isso, tenho em mim todos os sonhos do mundo.” (PESSOA, 2006, p.186). Tal visão de mundo vai de encontro, ainda, com a definição que Sérgio Buarque de Holanda dá da poesia de Dante Milano, de que “seu pensamento é de fato sua forma” (HOLANDA apud MILANO, 1973, p.08), ou que sua poesia obedece ao antigo conceito de “realismo estético” (p.09). Fato é que, ao recriar o mundo, Dante Milano atinge uma concretude singular, só comparável a poucos, como é o caso de Dante Alighieri.

Tal habilidade de recriação e remitificação do mundo são fundamentais no poeta, e são o fulcro de leitura para compreensão da linguagem que tece o “Elegia de Orfeu”. Levantados estes pontos, vamos para a análise propriamente dita, que tentará enxergar no poema características trágicas, segundo os conceitos aristotélicos.

4.2.2. Tragédia esfacelada da modernidade esfacelada²

Aristóteles afirma em sua poética que o maior efeito trágico é causado pela suscitação de “medo” e “piedade” no espectador. Partindo desse pressuposto, de que ser “trágico” é o primeiro elemento desejável em uma tragédia, voltamos os olhos para o poema de Dante Milano: assim como as peças gregas, “Elegia de Orfeu” constrói-se a

² Roubamos a feliz expressão da parte final de um texto de Antônio Donizeti Pires, quando diz que no poema de Dante Milano “não há mais Inferno a adentrar em busca do bem perdido, e estão trancadas e inatingíveis as portas de outros Infernos, Purgatórios ou paraísos (pois não há mais Virgílios, Beatrizes ou Eurídices parra guiar e acompanhar o poeta): resta a este, **porta-Orfeu esfacelado da modernidade esfacelada**, acompanhar a degradação geral, deixar que a realidade adversa o estrangule e faça emudecer, pois as bacantes, disfarçadas em aterradoras roupagens (pós)-modernas, continuam a estraçalhá-lo.” (PIRES, 2011, p.139; grifos nossos).

partir da retomada e da encenação de um mito. Um mito desmontado, entretanto. Sabemos, como sabiam os gregos, o desenrolar da história. O leitor atento ao mito lerá o poema de Dante na espera de ver nele reproduzido o mito órfico: dessa expectativa surgirá uma tensão insolúvel, já que Orfeu não descerá aos infernos.

Dessa tensão insolúvel podemos tirar a seguinte reflexão sobre o fazer literário: como diria Alfredo Bosi, quando os moldes clássicos são reproduzidos somente por um culto vazio à tradição, sem uma releitura (ruptura) histórico-temporal, o clássico tende a amaneirar-se (BOSI, 2000). Está correto o teórico, pois que, como diria Octavio Paz, a história é “o lugar de encarnação da palavra poética” (PAZ, 2010, p.186). O modo de ser do poema é fundir o seu “tempo arquetípico” (PAZ, 2010, p.188), poético-textual da própria enunciação, com o seu tempo histórico. O lugar de encarnação do mito é, pois, a palavra poética; logo, o mito órfico necessita entrar no poema através de uma ruptura: a mesma que assola o tempo de sua escrita: a ruptura da modernidade. Dessa tensão insolúvel surge o medo. Um medo ontológico, mítico e histórico-temporal. Medo também psicológico, porquanto o Orfeu desmantelado do mito sejamos nós mesmos: qualquer homem moderno, pois que a modernidade horizontalizara a linha das pessoas “superiores” e “inferiores”. O Orfeu milaniano que vocifera contra os deuses não logra nada: nem Eurídice, nem descida aos infernos, nem maldição divina: sua cegueira é de todo diversa à cegueira de Édipo: se o rei de tebas é refém da dúvida entre destino e liberdade, saber e não-saber, Orfeu insulta um “Deus inútil”, que, a julgar pelo seu silêncio e do universo que criara, não existe, senão como palavra pronunciada – e, se a palavra se faz irônica e de construção negativa, não existe senão como negação e ironia.

Medo – cósmico – portanto: solidão num universo de ciladas sem lados. A piedade, no sentido cristão, que sentimos desse Orfeu desmantelado é, por sua vez, profundamente empática: sua trajetória não é complexa como a de Édipo, mas terrivelmente banal. Mais lúcida e, diferentemente da tragédia antiga, sua problemática não está no destino de Orfeu – não há chance de se brincar com o destino aqui – mas na própria concepção de destino que possui Orfeu (e seu tempo), reduzida ao nível sensorial: “Mas, se abrires os olhos, não verás/Senão a falta que o meu corpo faz.” Reduzido a uma migalha do que antes fora a sua imaginação simbólica, que alçava as margens do divino, Orfeu é obrigado a remover significado de si, somente. Tudo o que antes houvera, “casa”, “Eurídice”, “mar”, “terra”, existe apenas como sombra impressa nele do que antes fora. Sua sentença é dada por si próprio: “Em que outro corpo abraçarei seu corpo?/De que boca ouvirei a sua voz?/Que farei deste amor? Só mesmo a

morte/Poderia arrancá-la de meus braços!” Notável que aqui a morte seja vista como fim absoluto, o que nos obriga a refletir o seguinte: antes da morte de Eurídice, estaria Orfeu reconciliado, pela presença corpórea da amada, com o cosmos? Aparentemente, o amor aparece no poema milaniano como força de concerto universal, mas pode ser (e será, estoicamente) dissolvido pela morte.

Para tanto, é necessário considerar o amor como a especialização da mais humana de nossas capacidades: a interlocução. E aqui entramos noutra ponto fulcral deste poema, pensando-o em linhas da tragédia antiga.

A peça teatral é um monumento erguido à capacidade humana da interlocução. “Elegia de Orfeu” trabalha a ideia da interlocução solitária, ou seja, o solilóquio: mas não nos enganemos tão depressa. Infere-se, ao menos, quatro personagens do texto: Orfeu, Eurídice, Deus e o eu-lírico. Deus é silencioso, possivelmente apenas uma referência abstrata; Eurídice está morta, e volta a falar como sombra memoriosa em Orfeu, o que nos permite entender sua fala como se do próprio Orfeu (até porque sua fala não difere, semântica, sintática ou eticamente da fala órfica – como *nenhuma* parte no poema, aliás, difere de outra); Orfeu é o nosso personagens trágico; e, o eu-lírico, chamaremos aqui de coro. Podemos, ainda, atribuir ao eu-lírico duas funções: na primeira quadra da primeira parte, o coro-eu-lírico é responsável por apresentar a paisagem da cena e narrar, como num prólogo. Aqui retornamos o título de nosso sub-capítulo: “a paisagem antiga” é verbo retirado à palavra do próprio Dante, em um poema que trabalha a desconstrução moderna do mito:

O mundo não é mais a paisagem antiga,
A paisagem sagrada.
(MILANO, 2004, p.60)

A paisagem urdida na “Elegia de Orfeu” de todo difere da paisagem esfacelada do poema “Salmo perdido”, da seção “Terra de ninguém.” O caminho da “paisagem antiga” até a “Terra de ninguém” é o caminho da atemporalidade cíclica para a linearidade histórica, do mito à razão, ou seja, a redução da imaginação simbólica à super-retóricas, novamente retomando as ideias de Durant (1996). Enquanto os versos acima aludem a uma era de ouro hoje extinta, os da elegia remetem-nos de imediato à expressão de Octavio Paz: a poesia se dá num “tempo arquetípico”. Na mesma velocidade que se pronunciam os dois decassílabos inaugurais do poema, surgem o “campo” e o “antigo quadro” onde, *olhada* por alguém, “Eurídice passeia pelo prado”

sem qualquer pausa sintática, fluando num ritmo semântico, marcado pela acentuação nas pares entre sílabas fortes e semifortes. A força das elisões dos versos inaugurais do poema, numa refração imagética cara ao maneirismo camoniano, nos parece anunciar a tragédia que se avizinha: “Cheia de flores como uma árvore, ela / Passa rodeada de esvoaçantes pássaros.” Quem olha, possui a voz lírica, compõe a paisagem e narra a cena é o coro-eu-lírico, representante tanto da universalidade atemporal quanto da modernidade marcada, tempo arquetípico e histórico do poema, respectivamente. Quanto a composição da paisagem, lembramos a fala de Daisi Malhadas, que nos lembra:

Aristóteles, apesar das restrições que faz ao espetáculo, reconhece o papel da encenação para avaliar o efeito trágico da peça; mais ainda, valoriza a recepção da apresentação da tragédia pelo público. (MALHADAS, 2003, p.36)

Tal informação é capital tratando-se de um poema que queremos cheio de marcações dramáticas, embora com a voz lírica. O poema seguirá adornando-lhe com um corpo-linguagem “cheia de flores como uma árvore”, numa sutileza temporal que uma peça teatral que, sem uma voz narrativa, não poderia ter: “Passa rodeada de esvoaçantes pássaros” ou “Seu corpo sob a veste transparente/De leve ondula como sombra n’água.” Estando nós em um tempo histórico tão distante, o esvoaçar das palavras possuem o poder de reconstruir tal passado, adensado do mito da era de ouro, dando-lhe ares de atemporalidade cíclica: coisa que uma peça, no contexto grego antigo, não teria, uma vez que o mito *estava encarnado* em seu momento histórico. Passa longe do poema qualquer passadismo, entretanto: sua encarnação arquetípica se faz por completo, tão logo o poema de Dante nos convence de que por ele passa, de fato, o corpo nublado de Eurídice.

Retomando a discussão anterior, inconclusa, sobre a interlocução, a fala de abertura do eu-lírico é uma interlocução entre tempos, e entre o próprio tecido do poema (pois vai fechar-se ao final). Aqui dialogam o tempo mítico e o histórico, e, portanto, dialoga a própria linguagem humana, enquanto mítico-poética, simbólica-imagética ou irônico-racional. A entrada da fala de Orfeu, subsequente à narração pausada (ritmo semântico) da fala de Eurídice, deflui com naturalidade, com a força de um ator que entra em cena: “‘Deuses!’, exclama. ‘Eurídice está morta!’”, onde praticamente se

dispensa um gestual, já desenhado pela próprio ritmo semântico do verso, marcado pela “rubrica” do eu-lírico: “exclama.”

Outro ponto trágico indispensável à avaliação do poema é a presença ou ausência da peripécia. Aristóteles diz que é possível haver uma tragédia sem peripécia, sendo esta tragédia evidentemente *menor*, em sentido qualitativo. A melhor tragédia, entretanto, trará a peripécia ao lado de outro elemento trágico: o reconhecimento. E o melhor reconhecimento se dará pelo olhar ao passado do próprio personagem: Édipo é, é claro, a tragédia perfeita para se exemplificar tal.

Se, entretanto, olhamos para o poema de Dante Milano, ele nos desafia a ver nele alguma peripécia. A morte de Eurídice é uma ação exterior ao eu-lírico, e portanto um lance de mudança. Fosse esse o ponto alto da ação, a tragédia resultaria fraca. Se, entretanto, Orfeu descer aos infernos e resgatar Eurídice, tal ação resultará para o leitor moderno inverossímil (classicismo amaneirado, como antes falamos), ainda que a justificativa de Agatão tenha sido ironicamente citada por Aristóteles: de que “é verossímil que aconteçam muitas coisas inverossímeis.” (ARISTÓTELES, 2013, p.39). Contrariando as ideias aristotélicas, *sentimos* que há alguma peripécia na peça, embora de todo alheia às previsão do crítico. Acontece que, na “Elegia de Orfeu”, o reconhecimento se dá juntamente à peripécia, e nada mais é que a constatação, através da morte de Eurídice, da falência de sua própria condição: de exilado do cosmos. Como esclarece Daisi Malhadas, “MOÏRA significa parte. A cada ser, como a cada componente do universo, está ‘destinada’ uma moira, uma parte” (MALHADAS, 2003, p.38). Vejamos de que modo encara Orfeu sua MOÏRA:

Secai, prantos do mar, e reste vácuo,
Apenas o murmúrio interminável.

Nuvens, rasgai-vos, falsas glórias do ar,
Fantasias senis de um deus inútil.

Flores, murchai. Águas, apodrecei.
Astros, por que existis? A quem olhais?

Céus, baixai sobre mim, tapai o mundo,
Onde respiro agora um ar de tumba.

Terra, outrora jardim, agora cova
Daquela em que só eu tocava os lábios.

Guardai seus restos. Da aparência extinta
Eu sou a verdadeira sepultura.

Não é a dor que dói em mim, é a morte
Sem dor, a morte que dói mais que a dor.

Renegado de seu cosmos, Orfeu destrói sem piedade seus deuses e seu mundo. Seu canto que já fora de invocação, de empáfia e humildade ao pedir aos imortais a restituição da amada, é agora uma violência mirada para o *nihil*. Corrosiva seria até para si mesmo (e o é), não fosse a sua atitude de reequilíbrio posterior:

Tristes amigos, não me consoleis,
Que chore eu só a minha amada só,

Entregai-me a mim mesmo, abandonai-me.
Selai meus lábios, arrancai-me os braços,

Deixai-me as pernas, só, para ficar
Aqui parado. E olhos para rever...

O meu passado é todo o meu presente
E todo o meu futuro é já passado...

Neste momento, pode-se dizer que se fecha o ciclo da peripécia: sua única peripécia é reconhecer (passar da ignorância ao reconhecimento) sua miséria cósmica: tal é o seu miasma: existir. E saber-se existido num mundo sem significado, do qual entretanto – seu miasma – ele pode extrair um significado qualquer: “Sai-lhe do lábio um verso sem sentido”. Tal passagem é evidentemente de hostilidade (ÉKHTHRA) e não de aliança (PHILÍA), ainda recorrendo à leitura aristotélica atenta de Malhadas (2003, p.32). E ainda uma vez mais, quando ela afirma, a respeito da dependência que o trágico possui do patético, que “a excelência do patético depende muito mais de algo interno da ação que de sua visão, mais de suas circunstâncias do que do fato de ser em cena” e que “nesses termos é que se pode entender o patético, ao lado da peripécia e reconhecimento, como parte do enredo, “a alma da tragédia” (MALHADAS, 2003, p.34), podemos afirmar que as talhadas rudes sobre o mármore do poema, as rudes e cruas descrições que faz Dante Milano da “ação” de Orfeu, ainda que sejam apenas

ações hipotéticas, não deixam de ser ao leitor encenações frente a si (o palco...) do patético. Com a crueza grotesca que lhe é peculiar – a que Paulo Mendes Campos chamou de “antilirismo sinistro” (CAMPOS apud JUNQUEIRA, 2004, p.XXIV) – descreve uma sucessão de efeitos patéticos: “abandonai-me”, “selai meus lábios”, “arrancai meus braços”, “deixai-me as pernas só”, “e olhos para rever” são ações cuja crueza leva ao grotesco e ao patético. Tal como a ferida aberta na perna de Filoctetes, Orfeu se desintegra enquanto corpo, tornando-se a tentativa de um homem frente ao cosmo, um homem que, nesse caso, não é mais que um corpo e esse corpo é seu cosmo (onde está Hércules para salvá-lo?).

Trilhado o caminho de reconhecimento de Orfeu, empobrecido em sua relação com o cosmos, o coro-eu-lírico dá sequência a uma série de reflexões sobre a condição da personagem:

Orfeu, arrebatado, crê e duvida,
Quer despertar, mas teme a realidade.

Tenta sonhar de novo. O amor, mais forte,
Quer ter certeza. O olhar, mais do que vê-la,

Quer tocá-la! Abre os olhos como um cego,
Como um cego, abre os olhos sem ver nada.

Quem tenta penetrar a claridade
Da outra existência? A porte está fechada.

Depois da morte, a realidade abstrata!
O ar vazio, repleto de poesia!

O jogo de luz e sombras, aqui, depende todo das palavras “realidade” e “sonho”. Como diria Dante Milano em outros poemas seus: “Por que sobre o mistério um sol tão forte?” ou “Tanto sonho e tão pouca realidade?!” (MILANO, 2004, p.95) Ou, ainda, na “Elegia de Orfeu”:

A realidade esquelética estrangula
A vítima que morre com doçura.

Morrer e sonhar, aqui, possuem a mesma conotação. Tais reflexões a respeito da realidade ou irrealidade da existência recaem naquilo que já retomamos a respeito da

crítica de Sérgio Buarque de Holanda à poesia de Dante Milano: de que ela se ergue sobre o antigo conceito de “realismo estético”, ou seja, como uma realidade terceira, erigida pelo edifício de palavras, e brilha sob a luz sob do espectro que a pensa; “Sentir aceso dentro da cabeça/Um pensamento quase que divino/Qual de uma estrela o raio peregrino/Que num cárcere escuro resplandeça” (MILANO, 2004, p.,04). Viver é, na concepção milaniana, aqui tornada o miasma de Orfeu, um suplício da lucidez:

Correi, correi, ó versos sem palavras...
(MILANO, 2004, p.51):

Ou:

O pensamento é um instrumento de tortura que o homem aplica na própria cabeça. O homem dará gritos terríveis, grandes gargalhadas sarcásticas, chorará sobre si mesmo, atormentado em vão por essa loucura inútil. (2004, p.378):

Ou, novamente na “Elegia de Orfeu”:

Sai-lhe do lábio um verso sem sentido
Como água que não deixa o nome escrito...

Em sua face expande-se o sorriso
De quem quer ser feliz, sendo mortal,

Aqui fecharemos a nossa reflexão a respeito das quatro personagens e da suposta interlocução do poema. Uma tragédia apoia-se, necessariamente, numa interlocução. Um solilóquio, no entanto, é um tipo especializado de interlocução onde se subtende as demais personagens da peça. Não há dúvida de que o coro-eu-lírico, na “Elegia de Orfeu” pela sua importância moralizante (no sentido de discutir e apresentar a ética de seu tempo), narrativa e de construção de cenário, faz um importante contraponto à voz e figura de Orfeu. No entanto, uma tentativa de distinguir sintática, semântica e eticamente tais personagens fracassa, pois há uma unidade maior entre todos os momentos da elegia, impossibilitando-nos de desmembrá-la impunemente; o que porém fazemos sem grandes danos, pelo contrário, enriquecendo, a estrutura poética circular e coesa. Resta-nos apenas uma saída de exegese: os desmembramentos do *eu* esfacelado da modernidade esfacelada recaem no desmembramento em voz do poema, ou,

retomando Benjamim, na impossibilidade desse poema se fazer a voz de seu povo. Assim, condensa-se em voz lírica e dramática (agora retomando Döblin), e portanto irremediavelmente solitária. Tal voz, cuja musa foi caçada, é um canto de solidude e morte, e negativamente constrói-se sobre a fenda de seu povo. Antes por ser um canto morto é uma elegia que por cantar a morte de Eurídice.

E chegamos, desta feita, à maior unidade, conclusiva, deste poema: todo ele é um poema de luto pela poesia ou pela vida, já que essas duas grandezas, até certo ponto inseparáveis, foram letalmente ameaçadas pela modernidade esfacelada. “A elegia de Orfeu” é, portanto, em seu maior sentido, uma aguda reflexão sobre o futuro humano enquanto ser mítico-simbólico, e, portanto, um ser de linguagem. E assim, reflete também o presente da própria poesia em um momento histórico em que suas musas estão cerceadas. Como uma metonímia do homem enquanto ser simbólico, ou como metonímico do fazer poético, instala-se qual dúvida a corroer o sentido último das coisas, ou miasma do existir na modernidade e pós-modernidade: “Sai-lhe do lábio um verso sem sentido”. Assim, fecha-se o poema: sua circularidade, de aparente calma e remota, porém profunda ligação com a estrutura trágica, silenciosamente nos apascenta para um tempo arquetípico, que nos faz olvidar a verdadeira frincha onde se sustenta, não só o moderno e o antigo, mas todo o tempo metamorfoseado pelo homem: o anúncio de uma tragédia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Perseguir um rastro em um poeta esquivo leva-nos de volta ao rastro. A poesia do esquecimento milaniana é um rastro, e a crítica à poesia do esquecimento milaniana é um rastro traçado sobre esse rastro. Eliot nos diz que fazer “crítica é tão inevitável quanto respirar” (ELIOT, 1975, p.37), e a fortuna crítica milaniana, embora tenha feito significativos avanços nesse início de século, tanto no sentido de horizontalizar sua poética, achando-lhe os temas e posturas éticas recônditas, quanto de verticalizá-la na busca dos procedimentos poéticos que a sustentam como edifício de linguagem, é uma empresa que tenta cercar um construtor de enigmas. A este respeito, não há dúvida de que Milano é parente de Magritte, de De Chirico, de Mallarmé, de Murilo Mendes, Jorge de Lima, de Dante. É, de outra parte, parente de Manuel Bandeira, de Ungaretti, e daqueles que souberam erguer sobre uma rara simplicidade a mais alta sofisticação poética.

Como atividade inevitável, hoje imprescindível para a arte em sua sobrevivência cultural ou em sua natureza cada vez mais indiscernível do exercício mesmo da poesia, a crítica se afirma como atividade negativa, tecida a partir da *falta*, ligada em sua origem ao objeto estético que contempla, e em frente do qual padece. Frente a esse mesmo paradigma, Gagnebin, no prefácio de seu livro *Lembrar esquecer escrever* (2006) atenta-nos para o sua própria tradução do paradoxo, de um lado sustentado pela tarefa de não esquecer dos mortos e dos vencidos, e por outro pelo cuidado em não incorrer na atividade intelectual narcísica, como denunciada por Nietzsche. Perseguir um *rastro*, este traço violento e filho de uma não intencionalidade, é pedagógico nesse sentido. Se por um lado fomos seduzidos pelo enigma milaniano, e o enigma, mais que respostas, pede olhares, por outro sabemos que apenas fracamente iluminamos as arestas abstratas de um edifício circular e infinito. Mapeamos, por assim dizer, o círculo de Padre Vieira (1951): cujo centro está em toda parte, porém sua circunferência em nenhuma.

Mas atendemos ao chamado que a crítica, afinal, como essa atividade negativa, nos impõe: o diálogo. Não apenas chamados a este pelo esfíngico texto poético milaniano, mas também pela fala final de Ivan Junqueira em seu luminoso ensaio:

Enfim – e ainda mais uma vez –, o gênio maior do poeta parece brincar conosco, apagando indícios e falseando pistas que porventura

nos pudessem levar à descoberta de seus mais recônditos segredos. É possível até que o lírico se vergaste no antilírico e este se redima naquele, assim como a luz que, para resplandecer, exige o concurso das trevas. Mas estes e outros seriam apenas ingênuos artificios maniqueístas, incapazes como tais de nos revelar o que se oculta sob o epidérmico e fortuito dualismo de uma máscara. Quanto ao rosto ou ao que dele ainda resta, leitor, façamos nossas as palavras do próprio poeta, que nos impõe, como condição para encará-lo face a face, pacientarmos

Até que a terra
Com sua garra
Nos rasgue a máscara.
(JUNQUEIRA, 1984, p.102)

Ao princípio deste nosso texto perguntamo-nos os por quês de Ivan Junqueira ter ignorado o *esquecimento* em seu ensaio sobre Milano. A resposta está em seu próprio texto: Junqueira, como dissera Drummond, era o único que falava em Milano, naquela altura em que o nosso poeta maior dera sua entrevista, que moveu novamente os holofotes da imprensa especializada sobre o “grandíssimo poeta” de Petrópolis importância (DRUMMOND apud NEVES, 1996, p. 190-191). Como poderia falar Junqueira em esquecimento sobre o poeta – seu grande amigo – que ele obstinadamente se inclinara a lembrar? Nossa explicação é subjetiva até certo ponto: todos aqueles que se dedicaram a escrever sobre Dante Milano são ligados pela tarefa de relembrar um poeta esquecido. Ademais, seduzido pela inignorável unidade do texto poético em questão, Junqueira a perseguiu com o agudo olhar de um poeta-crítico. Levantou o estado da arte milaniana para que o século XX cuidasse, por fim, de atualizá-la.

De nossa parte, caminhamos sobre os enigmas que nos perseguiram durante todo o tempo em que os perseguíamos: o *esquecimento*. Pretendemos com esta tópica sacudir o centro da unidade poética milaniana, de um ponto de vista que nos permitisse caminhar tanto por seu pensamento quanto por seu esquecimento. O esquecimento, como escolha exegética, é palpável: uma saliência semântica, bem como seu significado contíguo ao pensamento, no texto poético em questão. Intentamos mostrar que a poética milaniana encontra em sua dicção o motor para todo o mais que se manifesta nela: seu caráter dissoluto e enigmático, que parece levar como tópica de si, o tempo todo, o que há de mais *fantasmagórico* nos porões da linguagem. A ontologia deslocada, emprestada a Alighieri e inserida no coração do modernismo brasileiro, a flertar, ora com o cristianismo neoplatônico, ora com o Nada mallarmaico, está na base da

cosmogonia de uma poesia que se quer cosmogônica, ainda que sua ontologia não se esclareça, pois que Milano se manteve fiel, mais que a um projeto, à experimentação, e a experimentação pede *desvio, traição*.

Na linguagem dissoluta, encontramos o procedimento de maior efeito estético da poesia milanesa: a capacidade de evidenciar a arbitrariedade dos símbolos, dos signos, e a imponderabilidade do mundo sensível. Sobretudo, a singular capacidade de fazer destas aporias – “Por que há algo em vez do nada?” (LEIBNIZ apud MAGEE, 2001, p.99) – elucubrações cada vez mais difíceis de serem resolvidas. Em seu esquecimento cultural, encontramos um olhar profundamente tocado pelo espírito de seu tempo, instalado no epicentro da guerra – o *trauma* – e disperso por toda a sua obra como construção de um *mythos* a partir de uma tragédia empírica: o fracasso da empresa humana, sobretudo a ocidental, em sustentar sua ilusória arquitetura. Não é possível, por nenhum viés, ver em Milano um poeta neoclássico, de uma gravidade inócua e elevada, alheio a tudo o que foi o modernismo de seu tempo. Sua poesia, pelo contrário, é de uma modernidade admirável, sobretudo por alcançar originalidade em um tempo em que o projeto moderno se sobressaía às obras, e por empreender seus recursos poéticos exatamente naquela forma que nos disse Paz (2010): Góngora ou Quevedo, complexo ou simples, o poeta deve dar-nos a sensação de que *precisava dizer* o que disse *na forma* como disse. Nesse sentido, o tripé analítico que nos propusemos a aplicar sobre a obra milanesa não nos prova, pois, senão mais um desdobramento daquilo que Sérgio Buarque de Holanda (1973), alguns meses depois da publicação da primeira edição do *Poesias*, em 1948, já inferia: *seu pensamento é de fato sua forma*. E o inevitável repouso desta tensão insolúvel recai sobre esta tópica, amiúde repetida ao longo do *Poesias: esquecimento*.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. Crítica cultural e sociedade. In. _____. **Prismas**. (Tradução de Augustin Wernet Jorge Mattos Brito de Almeida). São Paulo: Ática, 1998.

_____. **Dialética negativa**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

_____. **Notas de literatura I**. São Paulo: Editora 34, 2003.

_____. **Teoria estética**. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Ed. 70, 2006.

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?**. Chapecó: Argos, 2010.

ALIANDRO, Hygino. Willian Wordsworth, **Revista de História**, São Paulo, v. 5, n. 11, p. 63-73, 1952.

ALIGHIERI, Dante. **A divina comédia: Inferno** (Edição bilíngue; Tradução de Italo Eugenio Mauro). São Paulo: Editora 34, 2001.

_____. **A divina comédia – Inferno**. (Tradução de Jorge Wanderley; Prefácio de Marco Lucchesi.). São Paulo: Abril, 2010.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Antologia poética**. Rio de Janeiro: Record, 2008.

ARRIGUCCI JR., A extinta música. In. _____. **Outros achados e perdidos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p.186.

ARISTÓTELES. Arte Poética. In: _____. HORÁCIO. LONGINO. **A poética clássica**. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005.

ASMANN, Aleida. **Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural**. Campinas: Unicamp, 2011

ASSMANN, Selvino José. Estoicismo e helenização do cristianismo. **Revista de Ciências Humanas**, São Paulo, v.15, n. 5, p.24-38, 1994.

BANDEIRA, Manuel. Grandes poetas do Brasil. In. MILANO, Dante. **Poesia e prosa**. Organização de Virgílio Costa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/Núcleo Editorial da UERJ, 1979. p.334-338.

_____. **Seleção de prosa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

BENJAMIM, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Obras escolhidas Volume 1. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BERNARDI, Francisco. **As bases da literatura brasileira**. Porto Alegre: Age editora, 1999.

BORGES, Jorge L. **Ficções**. São Paulo: Globo, 2005.

BORGES, Jorge L.; SABATO, Ernesto. **Diálogos**. Rio de Janeiro: Editora globo, 2005.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BOTTING, Fred. **Gothic**. New York: Routledge, 2006.

BRANCUSI, Constantin. A musa adormecida. 1910. 1 escultura em bronze, dimensões 17.1 x 24.1 x 15.2 cm. The Metropolitan Museum of Art. Título de: Sculpture for travelling. Título de: Sleeping muse.

CAMÕES, Luís Vaz de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.

CAMPOS, Paulo Mendes. O antilirismo de um grande poeta brasileiro. In: **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 29/01/1972.

_____. O antilirismo de um grande poeta brasileiro. In: **Poesia e prosa**. Organização de Virgílio Costa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/Núcleo Editorial da UERJ, 1979.

CASSIRER, Ernst. **Linguagem e mito**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, p.640)

CICERO, Antonio. Poesia e Filosofia. In: _____. **Finalidades sem fim**. São Paulo: Cia das Letras, 2005.

_____. **Poesia e filosofia**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

_____. Poesia: Epos e Muthos. In. PUCHEU, Alberto (Organizador). **Poesia (e) filosofia**. Sette Letras: Rio de Janeiro, 1998.

DEBORD, G. A sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 2011.

DURANT, Gilbert. **A imaginação simbólica**. Tradução de Carlos Aboim de Brito. Lisboa: Edições 70, 1995.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. Perspectiva: São Paulo, 1989.

ELIOT, T.S. **Selected Prose of T.S. Eliot: edited with an Introduction by Frank Kermode**. By T.S. Eliot. Nova Iorque: Farrar, Straus and Giroux, 1975.

FERRAZ, Maria Cristina Franco. Nietzsche: esquecimento como atividade. **Cadernos Nietzsche**, São Paulo, n. 7, p. 27-90, 1999.

_____. **Nietzsche, o bufão dos deuses**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.

FOUCAULT, M. **Microfísica do poder**. São Paulo: Graal, 1982.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna (da metade do século XIX a meados do século XX)**. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GULLAR, Ferreira. **Relâmpagos**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HOLANDA, S. Buarque de. Mar enxuto. In: Milano, Dante. **Poesias**. Rio de Janeiro: Sabiá, 1973. p.77-103.

HAMBURGER, Michel. **A verdade da poesia**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

JAKOBSON, Roman. Linguística e poética. In: _____. **Linguística e comunicação**. Tradução de Izidoro Blinkstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2007.

JUNQUEIRA, Ivan. **A sagração dos Ossos**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

_____. Dante Milano: o pensamento emocionado. In: Milano, Dante. **Poesia Reunida**. Organização de Sérgio Martagão Gesteira e introdução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: ABL, 2004. p.XIX-L.

_____. Dante Milano: poeta do pensamento. In: _____. **À sombra de Orfeu**. Rio de Janeiro: Nórdica, 1984. p. 77-102.

LAFALCE, Luiz Camilo. **Pedra e sonho: a construção do sujeito lírico na poesia de Dante Milano**. 2006. 220 f. Tese (Doutorado em Letras) – Departamento de Letras clássicas e vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. 2006.

LUCCHESI, Marco. Os céus da poesia. In. PUCHEU, Alberto (Organizador). **Poesia (e) filosofia**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1998.

MAAGE, Byan. **História da Filosofia**. São Paulo: Loyola, 2001.

MALHADAS, Daisi. **Tragédia grega: o mito em cena**. Cotia: Ateliê Editorial, 2003.

GAGNEBIN, Jeanne. **Lembrar esquecer escrever**. São Paulo: Editora 34, 2006.

MEURIS, Jacques. **Magritte**. Köln: Taschen, 2009.

MILANO, Dante. **Poesias**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1948.

_____. **Poesias**. Rio de Janeiro: Agir, 1958.

_____. **Poesias**. Rio de Janeiro: Sabiá/MEC, 1973.

_____. **Poesia e prosa**. Organização de Virgílio Costa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/Núcleo Editorial da UERJ, 1979.

_____. **Obra Reunida**. Organização de Sérgio Martagão Gesteira e introdução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: ABL, 2004.

MORAES, Marcos Antônio de (Org.). **Correspondência: Mário de Andrade & Manuel Bandeira**. São Paulo: Edusp/IEB, 2000.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 1999.

NEVES, Thomaz Alborno. **Um certo Dante**. 1996. 256 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Departamento de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. 1996.

NIETZSCHE, Friedrich. **Genealogia da moral**. São Paulo: Brasiliense, 1987

VALÉRY, Paul. Poesia e pensamento abstrato. In: _____. **Variedades**. Tradução de Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1999. p.193-210.

OLIVEIRA, Franklin de. A claridade estelar. In. MILANO, Dante. **Poesia e prosa**. Organização de Virgílio Costa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/Núcleo Editorial da UERJ, 1979.

PAZ, Octavio. **El arco y la lira. El poema, La revelación poética, poesia e historia / 3ª ed.** México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2010.

_____. **Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda**. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

_____. **Signos em Rotação**. São Paulo: Perspectiva (Debates), 1982.

PIRES, Antônio Donizeti. A visita de Dante Milano a Orfeu. In: SANTINI, Juliana (organizadora). **Literatura, crítica leitura**. Uberlândia: EDUFU, 2011. p.113-140.

PUCHEU, Alberto. Escritos da admiração. In: _____. (Organizador). **Poesia (e) filosofia**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1998.

REDMOND, Willian Valentine. **O Processo Poético Segundo T.S. Eliot**. São Paulo: Annablume, 2000.

RILKE, R. M. Cartas a um jovem poeta. In: _____. **A canção de amor e de morte do porta-estandarte Cristóvão Rilke**. Traduções de Paulo Rónai e Cecília Meireles. 29.ed. São Paulo: Globo, 1998. p.15-77.

RODIN, Auguste. O pensador. 1902-1904. Escultura em bronze, dimensões 200.7 × 130.2 × 140.3 cm. Rodin Museum. Título de: Le penseur.

SÊNECA. Lucio Anneo. **Aprendendo a viver**. (*Epistolae morales ad Lucilium*);

_____. **Sobre a brevidade da vida**. (*De brevitale vitae*. Tradução de Lúcia Sá Ribeiro). Porto Alegre: L&PM, 2008.

SISCAR, Marcos. **Poesia e crise**. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

VERNANT, Jean-Piere. **Mito e pensamento entre os gregos**. Rio de Janeiro: Paz e terra, 2002.

VIEIRA, Padre Antônio. Sermão de Nossa Senhora do Ó. In: _____. **Sermões**. Porto: Lello & Irmão, 1951 (Obras Completas, vol. X). p.207-236.

WANDERLEY, Jorge. Traduzir *A Divina Comédia*. In: ALIGHIERI, Dante. **A divina comédia – Inferno**. (Tradução de Jorge Wanderley; Prefácio de Marco Lucchesi.). São Paulo: Abril, 2010. p. 27-43.

WORDSWORTH, Willian. Preface to Lyrical Ballads. In: _____. COLERIDGE, Samuel T. **Lyrical Ballads and other poems**. With an introduction and notes by Martin Scofield. London: Wordsworth Editions Limited, 2003.

ZACZEK, Iain. O pensador. In: FARTHING, Stephen. **Tudo sobre arte**. Rio de Janeiro: Sextante, 2011. p.324-325.

ANEXOS

ANEXO A – A MUSA ADORMECIDA



Figura 1: Constantin Brancusi,
A musa adormecida, 17.1 x 24.1 x 15.2 cm

ANEXO B – O PENSADOR

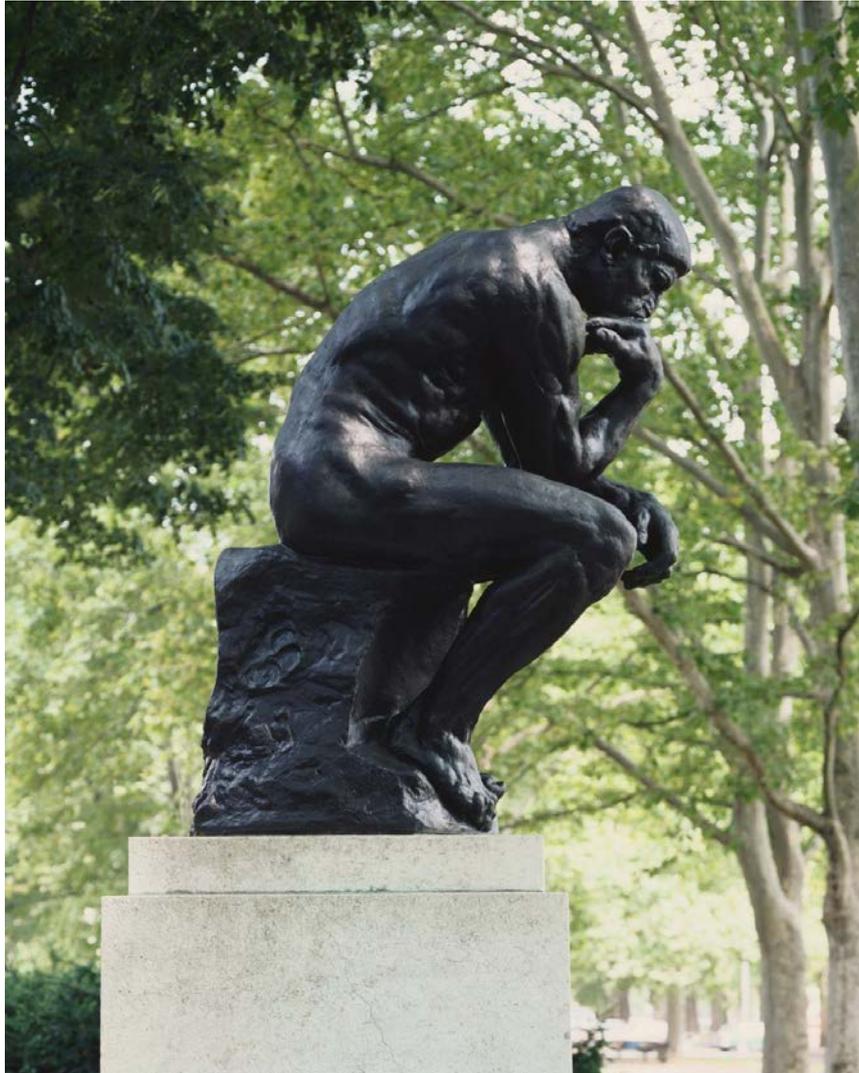


Figura 2: Auguste Rodin,
O pensador, 200.7 × 130.2 × 140.3 cm