

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOLOGIA E LÍNGUA
PORTUGUESA**

PEDRA E SONHO

A construção do sujeito lírico na poesia de Dante Milano

Luiz Camilo Lafalce

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filologia e Língua Portuguesa, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Guaraciaba Micheletti

São Paulo

2006

Para meu pai, *in memoriam*.

Agradecimentos

À Profa. Dra. Guaraciaba Micheletti, minha orientadora, pela total confiança, estímulo e orientação segura.

Ao João Zambonim, pelo incentivo e apoio, sempre presentes.

À Maria Thereza, pela imprescindível colaboração durante todo o percurso do trabalho, cuidadosa leitura e ensinamentos.

À Olga, pelo amável acolhimento, dedicada leitura do texto original e sugestões.

À Norma, pela carinhosa atenção com que me recebeu.

Ao Carlos, pelas indicações bibliográficas e generosa predisposição em colaborar.

À Din, Chris, Grid e também ao Zé, Rubinho e João Victor, que me acompanharam de perto neste projeto e, amorosamente, proporcionaram condições para que o trabalho fosse realizado.

Resumo

Ao materializar uma específica percepção/estilização de mundo por meio das imagens, dos jogos sonoros e do ritmo, o poema formaliza, por isso mesmo, um modo de ser do enunciador, o etos do sujeito lírico, instância enunciativa que se faz *na e pela* linguagem. Com base nesse pressuposto, objetivou-se, neste estudo da poesia do brasileiro Dante Milano (1899-1991), identificar os índices lingüístico-discursivos que, em sua dimensão estilística, permitissem a apreensão e a compreensão de traços do enunciador, cronotopicamente marcado, aderente à percepção que o texto lírico constrói.

Assumindo-se explicitamente como poeta e, ao mesmo tempo, desqualificando o valor de sua enunciação, o eu lírico milaniano constrói, nesse paradoxo pragmático, um dos núcleos de tensão que o corporifica no discurso poético e o enlaça à modernidade. Tal procedimento converge para a identificação do eu lírico com figuras emblemáticas da marginalidade, que erram num espaço existencial de peso e opressão. Molda-se, assim, o corpo tenso e comprimido do enunciador, que, contudo, se inscreve numa expressão de altivez heróica.

A existência solitária desse eu petrificado na angústia de sua contínua ruminação poética, revela também, em contraponto, outra configuração: a de um corpo volátil e expansivo. Aquele que se faz no devaneio de um olhar desejanter lançado à plenitude. Mas uma plenitude que, ao formalizar-se não raras vezes numa sintaxe fragmentada e em imagens da evanescência, se torna inconsistente, vazia.

Essas corporificações marcam as conjunções e as dissonâncias que essa poesia, especialmente antitética, constrói entre a carne e o espírito, o sonho e a vigília, a palavra e o silêncio, a morte e a vida... Como significantes intercambiáveis – antagônicos e, ao mesmo tempo, afins – que acionam um jogo assimétrico, indiciam a perspectiva irônica da fala desse enunciador. Uma perspectiva irônica que, entendida como um evento deflagrado na situação comunicativa, instaura a especificidade de uma percepção que incorpora na construção de sua verdade a negação dessa mesma verdade.

A configuração poética do *locus horrendus*, a sonoridade soturna de sua poesia, o sentido especial que assume a métrica decassilábica, as imagens nucleares da pedra e da evanescência, a espacialização textual, o ritmo dispnéico de muitos de seus versos, entre outros índices que emergem da tessitura poética de sutil ironia, corporificam o etos de um enunciador que vivencia a angústia em sua trágica dimensão.

Palavras-chave:

sujeito lírico – percepção/estilo – etos – angústia – perspectiva irônica

Abstract

When materializing a specific world perception/stylization by means of images, sound play and rhythm, the poem formalizes, for this very reason, the enunciator's way of being, the lyric subject's ethos, an enunciation instance that is produced *in* and *by* language. Starting from this presupposition, the aim of this study of the poetic work of Brazilian poet Dante Milano (1899-1991) will be to identify the linguistic and discursive indices which, in their stylistic dimension, would allow the apprehension and comprehension of the enunciator's traces, chronotopically marked, adherent to the perception built by the lyrical text.

Explicitly assuming itself as a poet and, at the same time, disqualifying the value of its enunciation, Milano's persona builds, in this pragmatic paradox, one of the tension nuclei which embodies it in the poetic discourse and which ties it to modernity. Such procedure converges on the persona's identification with emblematic figures of marginality, which wander in an existential space of heaviness and oppression. Thus is molded the enunciator's tense and compressed body, which inscribes itself in an expression of heroic pride.

The solitary existence of this self, petrified in the anguish of its continuous poetic rumination, also reveals, in counterpoint, another configuration: that of a volatile and expansive body, which is made in the reverie of a desiring gaze cast into plenitude, but a plenitude which, not rarely taking shape in a fragmented syntax and in images of evanescence, becomes inconsistent and hollow.

These embodiments mark the conjunctions and dissonances that this poetry, specially antithetic, builds between flesh and soul, dream and vigil, word and silence, death and life...As interchangeable signifiers – antagonistic and, at the same time, similar – which actuate an asymmetric game, they indicate the ironic perspective of this enunciator's speech, an ironic perspective which, understood as an event triggered in the communicative situation, establishes the specificity of a perception that incorporates in the construction of its truth the denial of this very truth.

The poetic configuration of the *locus horrendus*, the gloomy sonority of the poetry, the special meaning assumed by the decasyllabic meter, the nuclear images of stone and evanescence, the textual spatialization, the dyspnoeic rhythm of many of the verses, among other indices which emerge from the poetic tissue of subtle irony, embody the ethos of an enunciator that experiences anguish in its tragic dimension.

Keywords:

lyric subject – perception/style – ethos – anguish – ironic perspective

Índice

Introdução.....	08
Capítulo 1 – Um modo de ler.....	20
Capítulo 2 – Um modo de ser	
2.1 – Sob o peso do mundo	62
2.2 – O olhar desejante	110
2.3 – A humilhação heróica	157
Conclusão	200
Bibliografia	211

Ilustração baseada em obra de Magritte



Este o mundo a que vim, de pedra e sonho.

Dante Milano

Introdução

Em 20 de abril de 1991, o caderno Letras do jornal *Folha de S.Paulo* publicou artigo do crítico de literatura Davi Arrigucci Jr., intitulado “A extinta música”. O texto, breve comentário analítico a respeito da poesia de Dante Milano, poeta que falecera dias antes, trazia final contundente:

O Brasil não pode continuar ignorando este que é um dos seus melhores poetas modernos. É preciso ler e reler Dante Milano. Para sempre.¹

A afirmação, que evidentemente pressupõe uma leitura atenta e amorosa do crítico, sublinha a sombria trajetória de um poeta brasileiro que, embora talentoso, atravessou o século XX praticamente no anonimato. Nascido no ano de 1899, no Rio de Janeiro, esse “admirável poeta”, Dante Milano – o “Durinho” –, desde a década de 20 do século passado, já tinha suas qualidades reconhecidas por não menos que Manuel Bandeira, a quem creditamos as expressões destacadas. É dessa época uma de suas primeiras publicações, o poema “Lágrima negra”, que saiu na revista *Selecta*, no Rio de Janeiro, em 10 de abril de 1920.²

São várias as referências de Bandeira ao companheiro de boêmia. Em *Flauta de papel*, recorda-se dos “bons tempos” em que freqüentava o Restaurante Reis, acompanhado de “Dantinho”, Ovale, Osvaldo Costa e Germaninha. Em *Andorinha, andorinha*, revela seu orgulho pela homenagem que muitos lhe prestaram por ocasião das comemorações de seus cinquenta anos, entre eles Dante Milano,

¹ ARRIGUCCI JR., Davi. A extinta música. In: _____. *Outros achados e perdidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p.186.

² Cf. MILANO, Dante. *Obra reunida*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2004. p.157.

“admirável poeta que persiste em se guardar inédito”. Em *Itinerário de Pasárgada*, volta a lembrar-se do “Bife à moda da casa” do Restaurante Reis, onde os amigos se reuniam. O poeta é citado também em *Estudos literários*, bem como em cartas que Bandeira enviou a Mário de Andrade, uma das quais merecerá nossa atenção mais à frente.³

Embora prestigiado, Dante Milano sempre permaneceu recluso, habitando, talvez, a sua imaginária *gruta do fim do mundo*.⁴ Averso à publicidade e obcecado por um perfeccionismo artístico, fugiu da enganosa glória que a popularidade oferece, negando-se a publicar seus textos em livro, fato que só veio a ocorrer – assim mesmo à sua revelia – em 1948, quando saiu pela José Olympio o volume *Poesias*, muito prestigiado, na época, pela crítica especializada. Em especial por Sérgio Buarque de Holanda, no artigo intitulado “Mar enxuto” – publicado originalmente no *Diário de Notícias*, em 6 de março de 1949 –, acerca do qual Arrigucci Jr. faz o seguinte comentário:

No ano seguinte, Sérgio Buarque de Holanda percebeu toda a alta qualidade de sua poesia, em algumas páginas de perfeito reconhecimento crítico.⁵

A segunda edição de sua obra, revista e aumentada, surge com o selo da Editora Agir, dez anos depois, e a terceira, acrescida da tradução de cantos da *Divina Comédia*, veio a público somente em 1971, pela Sabiá/Mec. Em 1979, publica-se pela Civilização Brasileira e Núcleo Editorial da UERJ o volume de suas obras completas, *Poesia e prosa*, organizado por Virgílio Costa. Mais recentemente (2004), esmerada edição de sua *Obra reunida*, sob a organização de Sérgio Martagão Gesteira, saiu pela Academia Brasileira de Letras. Publicações esparsas de ensaios, traduções e/ou poemas constaram de coletâneas e jornais diversos.

Apesar das críticas elogiosas ao seu primeiro volume, de ter sido reconhecido não só por Bandeira, mas posteriormente também por Drummond e João Cabral de Melo Neto e de ter recebido o prêmio Machado de Assis, da Academia

³ Cf. BANDEIRA, Manuel. *Seleção de prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

⁴ Neste trabalho, utilizamos o itálico para destacar expressões e/ou frases de nossa autoria, bem como para grafar expressões de língua estrangeira e registrar títulos de fontes bibliográficas. As citações, quando inseridas no corpo do texto, estarão entre aspas.

⁵ ARRIGUCCI JR., Davi. A extinta música. In: _____. *Outros achados e perdidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p.185.

Brasileira de Letras, em 1988, Dante Milano permaneceu praticamente desconhecido do público, esporadicamente comentado pela imprensa especializada e pouco estudado nos meios acadêmicos. Em compêndios de história da literatura brasileira encontram-se notas modestas a seu respeito. Algumas informações aparecem em *História concisa da literatura brasileira*, de Alfredo Bosi (São Paulo: Cultrix, 1975), em *A literatura no Brasil*, v.5, sob a direção de Afrânio Coutinho (São Paulo: Global, 1997) e na antologia *Poesia moderna*, organizada por Péricles Eugênio da Silva Ramos (São Paulo: Melhoramentos, 1967).

Viveu no Rio, trabalhando na imprensa e, posteriormente, no Ministério da Justiça, como diretor, até aposentar-se. De sua família, herdou o gosto pela arte, especialmente a música, com a qual teve contato desde a infância, por influência de seu pai, o maestro Nicolino Milano. Conviveu com artistas, os amigos Jaime Ovalle, Villa-Lobos, Portinari, Ribeiro Couto, além do já citado Manuel Bandeira. Escultor dileitante, tradutor de poesia (Baudelaire, Mallarmé, Dante e Leopardi), crítico literário e ensaísta, freqüentou a agitada vida noturna da Lapa e do Mangue nos heróicos anos da primeira fase do Modernismo.⁶

Embora tenha vivenciado aquele contexto de efervescência cultural modernista, não assumiu o experimentalismo que caracterizou a geração, optando por soluções estéticas pessoais, cuja marca é o equilíbrio formal, de tradição clássica, associado a uma linguagem de rigorosa contenção emotiva, como demonstram, por exemplo, suas lapidares sínteses poéticas: “Tirando a mulher, o resto é paisagem”; “Deus um dia disse ao homem: ‘Vai, mas volta’”; “Sou poesia, não sei me traduzir...”.⁷ Nas palavras de Ivan Junqueira, sua poesia apresenta-se em “linguagem tensa e severa”, sujeita aos “mandamentos do rigor, do ascetismo e do equilíbrio”.⁸ Uma poesia feita de “emoção pensada” ou “reflexão sentida”, como já notara Manuel Bandeira, por ocasião da primeira publicação do poeta:

A sua poesia é grave e meditativa – Mário de Andrade chamá-la-ia de ‘pensamentada’. Exemplo singularmente raro em nossas

⁶ Os dados a respeito de Milano foram extraídos de: JUNQUEIRA, Ivan. Biobibliografia. In: MILANO, Dante. *Obra reunida*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2004. p. 501-513.

⁷ Cf. MILANO, Dante. *Obra reunida*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2004.

⁸ JUNQUEIRA, Ivan. Dante Milano: o pensamento emocionado. In: *Dante Milano*. Col. Melhores Poemas. São Paulo: Global, 1998. p.12.

letras, parece o poeta escrever seus versos naquele indefinível momento em que o pensamento se faz emoção.⁹

Essa apresentação do autor, além de situá-lo, de uma perspectiva bem ampla, no contexto histórico da literatura brasileira, ilumina aspectos relacionados ao próprio *modo de compor* sua produção lírica. O fato, por exemplo, de ter sido também escultor irá refletir-se na presença de certos motivos e expedientes formais que assumem especial significação no conjunto da obra, como teremos a oportunidade de demonstrar durante o desenvolvimento do trabalho. Seu contato, no meio familiar, com a música, espelha-se no marcante e preciso trabalho com a linguagem, resultado de uma exploração consciente de recorrências sonoras, sutis muitas vezes, mas de admirável efeito estético, bem como na apurada intuição de um ritmo poético que, sobrepondo-se à cadência, encontra no peculiar e significativo aproveitamento da métrica decassilábica, na organização sintática da frase e no *enjambement* seu sentido mais expressivo. E essa sensibilidade musical irá revelar-se também nas leituras críticas que fez de poetas como Dante Alighieri, Leopardi, Augusto dos Anjos e nas traduções de cantos da *Divina Comédia*, de poemas de Baudelaire e de Mallarmé. Nesses trabalhos, constata-se a fina acuidade de um leitor-poeta, atento ao aspecto primordial na construção do sentido do poema: o jogo dos significantes na arquitetura do texto. Do autor da *Divina Comédia*, por exemplo, soube interpretar o sentido de minúcias estilísticas – como a expressividade da vibrante /r/–, e do nosso Augusto dos Anjos, o valor que assumem seus rígidos e tiranos decassílabos heróicos.¹⁰

A relutância em publicar seus poemas em livro, por sua vez, e a exigência para que se fizessem alterações de última hora nos originais que já estavam no prelo têm, provavelmente, relação direta com a extrema preocupação formal do poeta, um *escultor* de poesia. Tem-se aí, ao lado de um sentimento de angústia existencial que seu discurso constrói, uma espécie de *angústia da forma*: um poeta sempre em busca de uma linguagem singular, conjugando, a “ponta-seca”, o equilíbrio clássico a uma moderna percepção de mundo, como assinala Arrigucci:

⁹ BANDEIRA, Manuel. Estudos literários. In: _____. *Seleção de prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. p.443.

¹⁰ Cf. MILANO, Dante. Lembrando Dante e Releitura do ‘eu’. In: _____. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/UERJ, 1979.

Sua frase límpida e por vezes de sabor clássico [...], se presta, porém, a um verso moderno, desinflado, apto para armar equações estranhas com a visão irônica de quem repensa o mundo ou os mundos[...].¹¹

Produziu, ao lado de composições cuja linguagem se reveste de aura mais formal – característica, aliás, que predomina em sua lírica – canções extremamente singelas, de uma *simplicidade franciscana* – à Bandeira –, sempre evitando soluções rítmicas artificiais na exploração de métricas variadas e de versos assimétricos. Em carta a Mário de Andrade, o próprio Bandeira, queixando-se dos dissabores do dia anterior, a certa altura, lembra, com alegria:

[...] 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).¹²

O poema, em redondilha menor, com marcante compasso musical, chamava-se “Saudades da minha vida”. Assim se apresentava sua primeira estrofe:

Saudades do tempo,
Do tempo passado,
O tempo feliz
Que não volta mais.

Podemos imaginar a especial comoção provocada em Bandeira, principalmente se levarmos em conta a atmosfera poética *oficial* da época, de marcante tradição *preciosístico-verborrágica* oriunda do Parnasianismo. Lembremos que a carta de Bandeira é de 15 de abril de 1926.

O número total de seus poemas, presente em *Poesia e prosa*¹³, é exíguo: são 141 composições, distribuídas em 10 conjuntos: “Sonetos e fragmentos” (20 poemas); “Algumas canções” (8 poemas); “Reflexos” (9 poemas); “Distâncias” (17 poemas); “Terra de Ninguém” (12 poemas); “Paisagens submersas” (8 poemas); “Variantes de temas antigos” (10 poemas); “Sonetos pensativos” (10 poemas); “Momentos” (11 poemas) e “Últimos poemas” (36 poemas). Esse agrupamento dos

¹¹ ARRIGUCCI JR., Davi. A extinta música. In: _____. *Outros achados e perdidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p.186.

¹² Cf. MORAES, Marcos Antonio de (Org.). *Correspondência: Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo: Edusp/IEB, 2000. p.285. Grifos nossos.

¹³ MILANO, Dante. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/UERJ, 1979.

textos em unidades temáticas e/ou formais já é índice de sua preocupação com a macroestrutura da obra, de sua obsessão pela unidade, que, por sinal, já está presente no instigante título da primeira coletânea, “Sonetos e fragmentos”.

Apreendida em seu conjunto, a obra poética de Dante Milano revela, como dissemos, um padrão dominante nos tipos de composição: a preferência por modelos convencionais, o soneto, por exemplo, ou poemas que obedecem a uma simetria de estrofação e mesmo a uma simetria rímica, fato observado também por Junqueira:

Nos “Últimos poemas” de *Poesia e prosa*, todos inéditos até 1979, essa obstinada tendência à estrofação simétrica e à isocronia dos esquemas rítmicos parece acentuar-se ainda mais, como se o poeta chegasse afinal à cristalização dos recursos formais por ele anteriormente utilizados.¹⁴

A presença marcante de sonetos, a configuração simétrica dos versos e a adoção do verso decassílabo – muitos dos quais se ajeitam, não sem razão, *aflitivamente* na cadência tradicional – merecerão particular interpretação, já que, por serem traços configuradores da *percepção criada na e pela linguagem poética*, estarão diretamente relacionados ao *modo de ser do sujeito lírico milaniano*.

Instigados que fomos por essa poesia de máxima tensão, de estranho lirismo – e até *sinistra* em várias de suas imagens fantasmagóricas –, e particularmente motivados pelo louvável empenho da Profa. Dra. Guaraciaba Micheletti, da área de Filologia e Língua Portuguesa da Universidade de São Paulo, no sentido de promover a divulgação de poetas brasileiros modernos, pouco estudados nos meios acadêmicos, resolvemos desenvolver, neste trabalho, o estudo da obra lírica de Dante Milano.



O ponto de vista por nós adotado é o *estilístico*, entendendo-se esse enfoque como a perspectiva analítico-interpretativa que busca flagrar a *percepção* que o sujeito lírico constrói, de *si* e do *mundo*, no *discurso* do poema. Por isso mesmo, no

¹⁴ JUNQUEIRA, Ivan. Dante Milano: o pensamento emocionado. In: *Dante Milano*. Col. Melhores Poemas. São Paulo: Global, 1998. p.28.

título de nosso trabalho, ressaltamos esse viés ambíguo – *a construção do sujeito lírico*: ao construir a imagem do mundo, o enunciador constrói também uma imagem de si mesmo.

Com base em tese de Merleau-Ponty¹⁵, sobre a qual discorreremos no capítulo 1, orientamo-nos pela proposição de que “a percepção já estiliza”, afastando-nos, assim, de linhas teóricas que vêem o *estilo* como *ornamento*, ou *desvio* de uma suposta norma lingüística, ou como *marca explícita da afetividade* do sujeito. Afastamo-nos também da oposição, amiúde encontrada, entre textos marcados estilisticamente e textos não-marcados. Apoiados na teoria desenvolvida pelo filósofo – em consonância com outras fontes –, defendemos a idéia de que *todo texto*, qualquer que seja o gênero discursivo em que se insere, configura um estilo, contemplando-se, aqui, a acepção de *texto*

[...] tanto como objeto de significação, ou seja, como um ‘tecido’ organizado e estruturado, quanto como objeto de comunicação, ou melhor, objeto de uma cultura, cujo sentido depende, em suma, do contexto socioistórico. Conciliam-se, nessa concepção de texto [...], abordagens externas e internas da linguagem. O texto-enunciado recupera estatuto pleno de objeto discursivo, social e histórico.¹⁶

A idéia de que o *estilo é a percepção* implica, como veremos, o *modo de ser da subjetividade* inscrita no texto, fato que converge para uma especial instância da enunciação, já contemplada, aliás, desde Aristóteles.

Atenta ao processo de recepção dos discursos, a Retórica antiga assinalava a necessidade de os oradores, no ato de fala, construírem uma *imagem* qualificada de si mesmos. Não se tratava, porém, de manifestar explicitamente no enunciado virtudes pessoais. Ao contrário. A construção dessa *imagem*, durante o ato locucionário, mobilizava a instância enunciativa do discurso, tendo como suporte significativo um conjunto de procedimentos semióticos de natureza diversa, acionado pelo orador: postura, gestos, expressões faciais, volume e tom de voz, respiração, ritmo do fluxo oratório, pausas, silenciamentos, relevos entonacionais etc. Numa relação de homologia

¹⁵ MERLEAU-PONTY, Maurice. A linguagem indireta e as vozes do silêncio. In: _____. *Signos*. São Paulo: Martins Fontes, 1991. p.39-88.

¹⁶ BARROS, Diana Luz Pessoa de. Dialogismo, polifonia e enunciação. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (Orgs.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. São Paulo: Edusp, 1994. p.1.

com o enunciado, o *gesto* inscrito na enunciação resultaria na *representação* de um *simulacro* do orador, identificado por determinada(s) qualidade(s): ponderação, simpatia, honestidade, simplicidade ... Criava-se, assim, a *representação de uma identidade* – um *etos* – que, no papel de fiador do dizer, assumia a responsabilidade pela verdade do discurso, gerindo o efeito persuasivo almejado.

A Análise do Discurso, recuperando o antigo conceito aristotélico e ampliando seu alcance, defende a idéia de que “[...] qualquer gênero de discurso escrito deve gerir sua relação com uma **vocalidade** fundamental. O texto está sempre relacionado a alguém, uma origem enunciativa, uma voz que atesta o que é dito”.¹⁷ Essa vocalidade, instância criada no e pelo discurso, manifestando-se por meio de diversos tons, cria a tal figura do fiador, responsável pelo valor de verdade manifesto. Esse enunciator revela-se como um “corpo” e um “caráter”, que se identificarão, no imaginário do leitor/ouvinte, com um estereótipo social, um modelo físico-comportamental. Em suma, o enunciator, essa *virtualidade* que não se confunde com a pessoa empírica do falante, corporifica um *modo de ser* que confere legitimidade ao discurso. É a instância subjetiva inalienável do processo de construção da percepção. É dela a responsabilidade pelo modo de selecionar, ordenar e valorar os dados do mundo. A particular *percepção*, construída pela e na linguagem, dentro de um contexto histórico-discursivo no qual estabelece relações de adesão ou de confronto com outras formas de percepção, configura o *estilo*. Estilo: a *subjetividade* – em sua *dinâmica de relações na teia da cultura*.¹⁸

Esse o foco de nosso trabalho. Apreender e compreender a instância enunciativa do discurso poético de Milano: um *específico etos*, cronotopicamente marcado, aderente à *percepção* que o texto lírico materializa. Uma subjetividade que constrói a percepção e que se faz, simultaneamente, por ela construir.

O recorte de nosso *corpus* obedeceu a um critério: selecionamos para análise alguns poemas que, no nosso entender, concentram os traços dominantes – de conteúdo e de expressão – configuradores do modo de ser do sujeito lírico. Da análise desses poemas – e de sua relação com outras composições a que fizemos

¹⁷ MAINGUENEAU, Dominique. O etos. In: _____. *O contexto da obra literária*. São Paulo: Martins Fontes, 1995. p. 139.

¹⁸ A íntima relação entre *etos* e *estilo* é discutida por Norma Discini (*O estilo nos textos*. São Paulo: Contexto, 2003), cuja perspectiva teórico-metodológica também nos serviu de apoio na execução deste trabalho.

referência –, foi possível capturar a *identidade/vocalidade* que, prismaticamente, atualiza suas facetas nas unidades poéticas que compõem o conjunto da obra lírica milanesa.

O procedimento analítico teve necessariamente de contemplar aqueles suportes significantes do *gênero* lírico – sonoridade, ritmo e imagens –, os quais configuram o *molde genealógico* que, ao mesmo tempo, cria e ajusta a percepção instaurada na e pela linguagem poética. Partimos do pressuposto de que o poema corresponde à expressão do mundo anímico, especial modo de dizer que conjuga a rede imagética à configuração rítmico-sonora.

É a partir dessa malha textual que procuramos capturar a subjetividade intrínseca ao poema, quer como emblema da teia cultural, quer como manifestação de uma singularidade afetiva. Nesse movimento analítico-interpretativo, nosso foco visou, justamente, à *perspectiva* e ao *tom afetivo* do sujeito lírico, uma vez que somente a compreensão desses eixos

[...] impede a atomização pela qual certas análises mecânicas nos fazem perder a visão da floresta contando as nervuras das folhas. É o exame de ambos que matiza aquelas reduções violentas que se fecham na explicação causal. [...] Mediante a perspectiva, a trama da cultura entra na escrita. Pelo tom é o sujeito que se revela e faz a letra falar.¹⁹



● desenvolvimento de nosso estudo encontra-se no capítulo 2, que reúne três seções distintas, mas inter-relacionadas. Cada um desses momentos concentrará reflexões acerca de um traço específico que compõe o etos do enunciador na obra de Milano.

Na seção 2.1 – “Sob o peso do mundo” – nosso foco incidirá sobre uma determinada modulação afetiva do eu. Tendo como eixo norteador a análise e a

¹⁹ BOSI, Alfredo. A interpretação da obra literária. In: _____. *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003. p.467-469.

interpretação de “Soneto I”, a que se agregarão referências de outros poemas do autor, nosso trabalho contemplará, por exemplo, o cotexto em que se insere o poema, sua especial configuração formal, as imagens do *locus horrendus* que compõem a alegórica cenografia, a rede sonora e os movimentos rítmicos. A análise irá detectar a presença de uma subjetividade que, ao construir uma percepção do mundo e da vida em que o trágico se revela, constrói-se a si mesma no *pathos* da angústia. Dessa leitura tiraremos subsídios para circunscrever o lugar psicossocial assumido pelo enunciador.

Na seção 2.2, como o próprio título – “O olhar desejanter” – sugere, teremos como objetivo levantar dados que nos permitirão caracterizar o sentido que o *olhar* assume para esse sujeito. Motivo recorrente nos poemas do autor, o *olhar* será analisado em íntima relação com o *movimento do desejo*, em especial no seu viés erótico. A análise e a interpretação dos poemas “Imagem” e “Mulher contemplada”, cujos dados iluminam traço estilístico presente no conjunto da obra do poeta, irão revelar outra modulação afetiva do eu lírico, desta feita sintetizada num *olhar* amoroso – e, por isso mesmo, *conflituoso* – lançado ao mundo circundante. É desse ângulo que iremos capturar a forma como o eu lírico se constrói na busca de uma *idealidade*. Mas, como veremos, uma *idealidade* que se *esvazia* no próprio discurso.

A terceira parte do capítulo 2, intitulada “A humilhação heróica”, tem como foco o modo como o sujeito lírico em Dante Milano vivencia o próprio fazer poético. É o momento em que, apoiados especialmente no estudo de “Vocabulário” e “Paragem”, investigaremos a forma como se dá o processo metadiscursivo na obra do poeta e como, nesse processo, constrói-se uma individualidade marcada por uma *dolorosa descrença* com relação à palavra poética e, ao mesmo tempo, por uma *necessidade* de persistir no dizer. Retomamos, nesta seção, o estudo de figuras representativas da marginalidade no mundo burguês, apresentadas na seção 2.1, com o intuito de mostrar a sua identificação com a própria figura do poeta enquanto artista, num discurso modulado pela ironia.

Na conclusão, faremos a recolha, numa síntese, dos diferentes aspectos desenvolvidos, objetivando uma compreensão mais global do etos do sujeito lírico miliano. Confirmando alguns posicionamentos, ou mesmo retomando certas afirmações que não tiveram tratamento conclusivo ao longo do desenvolvimento,

ratificaremos o estilo de Milano na construção de um sujeito lírico cuja voz, ao delimitar uma específica paratopia – definida a partir de relações interdiscursivas que o posicionamento assumido pelo eu lírico aciona –, configura também *um modo de fazer* e de *ser*: indelével cicatriz, impressa *a estilete*, no corpo da fala.



No panorama da poesia brasileira do século XX, em que se destaca a ousadia iconoclasta de Oswald, o antilirismo multifacetado de Drummond, a sutil e comovente ironia de Bandeira, a fluidez sonora dos versos de Cecília Meireles, a lição de rigor ascético, geométrico, integrando estética e ética em João Cabral – entre tantas outras formas de dizer poeticamente o mundo e o homem –, acreditamos que a obra de Dante Milano mereça também um lugar de destaque.

Em sua poesia de *alta voltagem lírica* – resultado de uma rede discursiva na qual se tecem tensos efeitos de sentido – fala a voz de um enunciador que, assumindo a solidão e a angústia como forma de resistência ao mundo burguês, mantém-se impassível em sua altivez heróica, lugar do qual lança ao mundo um lábil esgar irônico.

Estamos convencidos de que a obra lírica de Milano, por si só, justifica este empenho analítico, cujo objetivo é também contribuir para que o autor deixe de permanecer confinado às águas sombrias da história. Que seu recolhimento em vida, transfigurado em tensa expressão poética, seja herança a ser por nós, leitores, conquistada.



Um modo de ler

Este trabalho insere-se num campo específico da investigação literária, qual seja, *a análise e a interpretação de poemas*. A perspectiva por nós adotada é a *estilística*, escolha que, antes de se revelar como delimitação facilitadora do estudo analítico, demanda, ao contrário, cautelosas considerações no sentido de circunscrever, do modo mais preciso possível, o tipo de abordagem pretendida, já que hoje o termo que designa a disciplina, por abranger inúmeras tendências, por si só não dá conta, de modo unívoco, dos fundamentos, procedimentos, possibilidades e limites metodológicos envolvidos na designação e apreensão de seu objeto. No próprio conceito de Estilística – “[...] uma das disciplinas voltadas para o fenômeno da linguagem, tendo por objeto o estilo [...]”, como afirma Nilce Martins¹ – tem-se implícita outra questão polêmica: o conceito de estilo.

A mesma pesquisadora, por exemplo, destaca como perspectivas teórico-metodológicas não apenas as abordagens dos precursores Bally e Spitzer – o primeiro com a chamada Estilística da Língua e o segundo com a Estilística Literária – mas também as relacionadas à corrente estruturalista, aos estudos da Sócio-lingüística, bem como à Teoria da Enunciação. Em *Eléments de stylistique française*², Georges Molinié dedica um capítulo inteiro à exposição do que ele considera “linhas de investigação estilística”, sintetizando nada mais que catorze abordagens diferentes, o que revela quão embaraçosa é a questão.

¹ MARTINS, Nilce Sant’Anna. *Introdução à estilística*. São Paulo: T.A. Queiroz/Edusp, 1989. p.1.

² MOLINIÉ, Georges. La recherche en stylistique. In: _____ . *Eléments de stylistique française*. Paris: Presses universitaires de France, 1986. p.171-201.

É nesse contexto que entendemos a afirmação de Nils Erik Enkvist, em seu ensaio “Sobre o lugar do estilo em algumas teorias lingüísticas”:

[...] as teorias lingüísticas atuais dificilmente poderiam oferecer uma teoria completa e explícita do estilo e concomitantemente uma metodologia estilística uniforme para os profissionais que desejem analisar e descrever os estilos de textos específicos.³

A essa questão de limite de perspectiva, deve-se acrescentar outra, essencial e não menos delicada. É o fato de nosso *corpus* pertencer a um gênero discursivo, o da poesia lírica, cujas abordagens analítico-interpretativas também se multiplicaram e se inter cruzaram num emaranhado de perspectivas. É sabiamente esclarecedora, a esse respeito, a síntese feita por Alfredo Bosi. Consta de seu ensaio “Sobre alguns modos de ler poesia: memórias e reflexões”:

Quisesse alguém mapear as correntes cruzadas ou paralelas da crítica recente, deveria fazer o trabalho de um cartógrafo de meandros. As águas, mal divididas, fluem umas nas outras. O que parecia por um momento unido está prestes a apartar-se. O que, tempos atrás, corria em leito próprio agora se espalha alagando as margens e impedindo que o desenhista separe com traço nítido os cursos principais e os seus afluentes. Tudo se confunde quando a matéria tende ao estado de magma.⁴

Parece-nos, assim, não só pertinente mas necessário que algumas considerações sejam feitas com o objetivo de traçar limites e possibilidades do ponto de vista estilístico por nós adotado. Talvez o preço que devemos pagar pela fervorosa ebulição do movimento libertário que caracteriza nossa época seja mesmo reinventar a roda a todo instante. Mas é justamente a perspectiva que orienta o estudo que, ao fim e ao cabo, determinará e fundamentará nossa percepção do objeto.

Por isso, algumas idéias sobre o conceito de *estilo*, tendo por base o ponto de vista do filósofo Merleau-Ponty, presente em seu ensaio “A linguagem indireta e as vozes do silêncio”⁵ – primeiro capítulo da obra intitulada *Signos* –, serão aqui

³ ENKVIST, Nils Erik. Sobre o lugar do estilo em algumas teorias lingüísticas. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. v.1. p.312.

⁴ BOSI, Alfredo. Sobre alguns modos de ler poesia: memórias e reflexões. In: _____ (Org.). *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 1996. p.38.

⁵ MERLEAU-PONTY, Maurice. A linguagem indireta e as vozes do silêncio. In: _____. *Signos*. São Paulo: Martins Fontes, 1991. p.39-88.

desenvolvidas e servirão como ponto de referência para o diálogo que manteremos com outras perspectivas oferecidas pela Estilística.



Apoiando-se nos preceitos estabelecidos por Saussure, em especial na natureza diacrítica do signo – isto é, sua possibilidade de significar condicionada às relações internas que estabelece com outros signos da língua⁶ –, Merleau-Ponty faz, inicialmente, considerações a respeito do processo instaurador do sentido em coexistência com a percepção de mundo do sujeito. Sublinhando o fato de que o sentido não preexiste à linguagem, isto é, não está fora dela e de que, portanto, não existe um “pensamento puro” que o indivíduo procuraria traduzir com os recursos que o sistema lingüístico oferece, defende a idéia de que o sentido só é apreendido nos desdobramentos possibilitados pelas malhas da linguagem, ressaltando, assim, a “opacidade” da língua:

[...] se o signo só quer dizer algo na medida em que se destaca dos outros signos, seu sentido está totalmente envolvido na linguagem, a palavra intervém sempre sobre um fundo de palavra, nunca é senão uma dobra no imenso tecido da fala. Para compreendê-la, não temos de consultar algum léxico interior que nos proporcionasse, com relação às palavras ou às formas, puros pensamentos que estas recobririam: basta que nos deixemos envolver por sua vida, por seu movimento de diferenciação e de articulação, por sua gesticulação eloqüente. Logo, há uma opacidade da linguagem: ela não cessa em parte alguma para dar lugar ao sentido puro, nunca é limitada senão pela própria linguagem, e o sentido só aparece nela engastado nas palavras [...].⁷

A citação converge para a idéia de que “[...] mais que um meio, a linguagem é algo como um ser [...]”.⁸ Antes de mero *suporte* de pensamento – expressão que pressupõe a existência de um pensamento distinto, *apoiado* na linguagem – a

⁶ MERLEAU-PONTY, Maurice. A linguagem indireta e as vozes do silêncio. In: _____ . *Signos*. São Paulo: Martins Fontes, 1991. p.39-41.

⁷ Ibid., p.42-43.

⁸ Ibid., p.43.

linguagem confunde-se com ele, numa relação de recíproca determinação. Por isso, não existe em nossas mentes um pensamento na forma de *texto ideal*, ou mesmo uma *percepção ideal* – fenômenos supostamente existentes nas sombras do intelecto ou na apreensão sensório-neurológica das coisas – que nos esforçaríamos para traduzir com os recursos de que dispomos na língua. Não é a tradução do mundo *em-si*, com suas fantasmáticas *leis naturais*, pré-simbólicas, que a língua, como instrumento, nos proporciona. Antes de incorporar as coisas do mundo, a língua constrói um sentido para elas, e é só desta forma que as incorpora. Por isso, para o filósofo, é equivocada a idéia de uma *expressão completa*, assim como é equivocada a idéia de que uma língua exprime com maior ou menor exatidão o mundo: “Saussure observa ainda que ao dizer *the man I love* o inglês se exprime tão completamente como o francês ao dizer *l’homme ‘que’ j’aime*” [...].⁹ Não que o pronome relativo esteja no inglês *subentendido*: ele está presente em sua própria ausência, no vazio que a relação entre os signos constrói. Cada língua tem seu sistema específico, suas necessidades e soluções próprias – a declinação no alemão, o aspecto no russo, o tom no chinês etc. – , não se deduzindo, daí, que um ou outro traço sistêmico seja *mais adequado* que outro, ou represente o mundo com maior ou menor *precisão*.

Isso não quer dizer, contudo, que existimos na linguagem como prisioneiros – “[...] a linguagem não é como uma prisão onde estejamos presos, ou como um guia que precisaríamos seguir cegamente [...]”¹⁰ –, porque *ela nos lança e nos enlaça ao mundo* ao capturar não as coisas em si, mas o sentido – sempre alusivo – das coisas, possibilitando e enriquecendo nossa existência com novos arranjos de significação. A afirmação do autor de que “[...] toda linguagem é indireta ou alusiva [...]”¹¹ justifica-se, como dissemos, porque o sentido do signo, condicionado à sua natureza diacrítica, é instaurado pelas relações que este mantém com os outros signos da língua. Não há uma correspondência direta entre signo e realidade. O signo – e seus sentidos virtuais, dependentes da enunciação – é incapaz de traduzir a complexidade das coisas em sua totalidade. Captura, nos atos de fala, a representação lingüística (expressão e sentido) de *aspectos das coisas*, a partir da perspectiva do sujeito.

⁹ MERLEAU-PONTY, Maurice. A linguagem indireta e as vozes do silêncio. In: _____. *Signos*. São Paulo: Martins Fontes, 1991. p.44.

¹⁰ *Ibid.*, p.85.

¹¹ *Ibid.*, p.44.

Nossa percepção de mundo é proporcionada, sem dúvida, pelos órgãos sensoriais do corpo, mas só se realiza por meio da cultura em que estamos inseridos. Nesse sentido, a percepção das coisas já está, de certa forma, prevista, codificada, formalizada em nossa língua materna: vemos o mar verdeondulante, ouvimos os silvos noturnos, alisamos a maciez da pele amada, sentimos o perfume dos temperos, saboreamos a fruta madura e suculenta, deixamo-nos envolver por pensamentos inebriantes ... porque a língua permite. Porque “no princípio era o verbo”. O mundo natural e nossa relação com ele são, assim, forjados na língua materna, com seus limites e possibilidades, com seu modo próprio de *interpretar*, de *enlaçar no sentido a realidade*, constituindo-nos como humanos. A cultura não é um acréscimo, como uma capa sobreposta, à nossa condição natural. A cultura forja nossa natureza. Habitamos o mundo, na linguagem. É exemplar, nesse sentido, o comentário de Flávio Di Giorgi:

As culturas são modos peculiares que agrupamentos humanos inventaram de povoar o cosmos de objetos, porque o universo é basicamente um grande *continuum* [...]. Há um grupo, ao norte do Japão, que vê catorze cores no arco-íris. Nós vemos sete, mais modestamente. Há um grupo da África que vê quatro só, e aliás não são bem quatro, porque a primeira e a última são o mesmo *sipswuka*, que é o fulvo; o *citena* é o grupo dos azuis; *cissena*, o grupo dos alaranjados; e, finalmente, *sipswuka* outra vez, no finzinho do arco-íris.¹²

Isso, entretanto, não significa, obrigatoriamente, a estagnação, a cristalização absoluta de nosso modo de apreender o mundo, que o clichê, por exemplo, muitas vezes pode, num certo sentido, evidenciar. Se, por um lado, a língua permite e de certo modo até favorece, porque *necessária*, a acomodação perceptiva em padrões mais duradouros, por outro, já traz, embutido dentro de si, o movimento imanente das contínuas e múltiplas atualizações, transformações, invenções que marcam o processo histórico, movimento esse que deriva justamente do fato de não haver uma relação direta e estável entre signo e realidade. No dizer do filósofo MerleauPonty,

[...] devemos renunciar a fixar o momento em que o latim tornou-se francês, porque as formas gramaticais começam a ser eficazes e

¹² DI GIORGI, Flávio. Os caminhos do desejo. In: NOVAES, Adauto (Org.). *O desejo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p.125-126.

a delinear-se antes de serem empregadas sistematicamente, porque a língua às vezes permanece muito tempo **pregnante das transformações** que vão advir e porque nela a enumeração dos meios de expressão não tem sentido, pois aqueles que caem em desuso continuam a levar uma vida diminuída e o lugar daqueles que os vão substituir por vezes já está marcado, ainda que na forma de uma lacuna, de uma necessidade ou de uma tendência.¹³

Entretanto, a interação social construída no uso cotidiano da linguagem nos dá, não raras vezes, a ilusão de que as palavras estão *coladas* às coisas, que nossas expressões são realmente unívocas e que entre elas e o seu sentido não há o vazio instaurado pela própria linguagem e que, por isso mesmo, só a linguagem pode preencher. Não nos damos conta – por uma necessidade própria da comunicação diária – da instabilidade, da imperiosa fissura que, em *todo* processo enunciativo, une e ao mesmo tempo separa *significante, significado e referente*, instâncias que se interligam justamente por estarem em contínua vibração de acordo e desacordo em sua imantada dinâmica relacional.¹⁴ É o esforço criador, possibilitado pela própria língua, na medida em que esta demanda significados, que *liberta o sentido cativo na coisa*. E, por isso, como diz Merleau-Ponty, o poeta-tecelão, nessa função específica, “[...] trabalha pelo avesso: lida apenas com a linguagem, e é assim que de repente se encontra rodeado de sentido”.¹⁵

Da oposição relativa em que o autor situa o uso criador e o uso cotidiano da linguagem, não se pode, contudo, inferir que apenas a percepção artística estaria marcada estilisticamente, distanciando-se, assim, de uma percepção vulgar não-estilizada.¹⁶ Toda percepção, criada na e pela linguagem, corresponde *a um modo específico de selecionar, ordenar e ajuizar os dados do mundo*. É esse *modo de ver as coisas*, segundo o qual o mundo se materializa na linguagem, que, para o filósofo,

¹³ MERLEAU-PONTY, Maurice. A linguagem indireta e as vozes do silêncio. In: _____. *Signos*. São Paulo: Martins Fontes, 1991. p.41-42. Grifos nossos.

¹⁴ Intencionalmente, não estamos, neste momento, adotando a perspectiva de que haveria, de um lado, textos denotativos e, de outro, conotativos. Partimos do pressuposto de que *todo signo é de natureza polivalente* – “arena de conflitos” –, fato que pode ou não ser relevado, dependendo da situação comunicativa. Em situações práticas, a polivalência acaba, muitas vezes, por ficar *adormecida*. Voltaremos a essa questão, neste mesmo capítulo, quando tratarmos do texto poético.

¹⁵ MERLEAU-PONTY, op.cit., p.45.

¹⁶ Essa questão é tratada de forma mais explícita neste mesmo capítulo, páginas à frente.

corresponde a *estilo*. É o que se constata da síntese lapidar que Merleau-Ponty, parafraseando Malraux, propõe: “[...] **a percepção já estiliza**”.¹⁷

Neste ponto já estamos nos afastando de tradicionais concepções de *estilo* que, oriundas da retórica aristotélica, permeiam várias tendências da Estilística, questão à qual daremos especial atenção em momento oportuno. Antes, vale a pena examinar as argumentações de Merleau-Ponty, ancoradas no diálogo que o filósofo, nesse mesmo ensaio, estabelece com o pensamento de Malraux acerca da linguagem pictórica.

Opondo-se a uma idéia corrente de que a pintura clássica se origina de uma relação *objetiva* com o mundo, sendo, por isso, mais *representativa*, em oposição à tendência da pintura moderna, enquanto busca de uma expressão mais *subjetiva*, o filósofo afirma sua convicção de que a pintura, também por ser manifestação inserida na história, é, antes de tudo, *criação humana, linguagem* e que, portanto, tem autonomia com relação à realidade. Do mundo natural à tela do pintor opera-se uma metamorfose, uma “deformação coerente”, acerca da qual o artista pode ter mais ou menos consciência:

Acontece que os pintores clássicos eram pintores e nenhuma pintura clássica jamais consistiu em simplesmente representar. Malraux indica que a concepção moderna da pintura – como expressão criadora – foi maior novidade para o público do que para os próprios pintores, que sempre a praticaram mesmo que não lhe fizessem a teoria.¹⁸

É justamente por isso que as obras clássicas possibilitaram, no decorrer da história, desdobramentos de sentido, muitas vezes insuspeitados. O traço do pintor, em sendo linguagem, estará continuamente demandando novos sentidos, pelo fato de não estar colado às coisas.¹⁹ E mais: inaugura tradições que serão recriadas no tempo. No gesto criador do artista da Renascença, por exemplo, no movimento e na pressão do pincel sobre a tela ainda virgem, ao imprimir o *borrão colorido* – que só depois encontrará sua função e sentido no conjunto da obra acabada – já se encontra, em estado de latência, a possibilidade de alterar os cânones de sua época, antecipando

¹⁷ MERLEAU-PONTY, Maurice. A linguagem indireta e as vozes do silêncio. In: _____ . *Signos*. São Paulo: Martins Fontes, 1991. p.55. Grifos nossos.

¹⁸ Ibid., p.49.

¹⁹ Não são as *coisas* que *estão* na tela. Lembremo-nos da famosa obra de Magritte, na qual, sob a imagem de um cachimbo, lemos o *enigma decifrador*: “Ceci n’est pas une pipe”.

realizações futuras: o *borrão colorido* da obra abstrata, por exemplo. Contudo, se, por um lado, a arte renascentista já apresentava, em estado de *pregnância*, efeitos a serem desenvolvidos no futuro, ela também estabelecia, tacitamente, seu vínculo com o passado. Ela só foi possível porque recriou o gesto humano primordial do desenho e da pintura, cujas origens se perdem naquelas primeiras tentativas de capturar a imagem do mundo nas paredes da caverna, marcando no tempo o desejo do homem de inscrever nas pedras e nas árvores seu espírito, já que delas se afastou ao se fazer humano. É, pois, no diálogo implícito – e muitas vezes explícito – com a *história* que a *percepção/estilo* se constrói.

Ainda com relação à arte renascentista, diz o filósofo que os clássicos não descobriram a perspectiva. Inventaram *uma* perspectiva:

[...] é certo que tal perspectiva é **uma** das maneiras **inventadas** pelo homem de projetar à sua frente o mundo percebido, e não seu decalque. É uma **interpretação facultativa da visão espontânea**, não porque o mundo percebido desminta as suas leis e imponha outras, mas antes porque não exige nenhuma e não é da ordem das leis.²⁰

De fato, a perspectiva clássica “congela” as formas do mundo em função de uma específica ordenação. Tudo ali na tela evoca a estaticidade de um corte no tempo, de um “flash” sincrônico e, embora crie a ilusão de traduzir fielmente a realidade objetiva, distancia-se da vivência, da experiência “[...] de um mundo de coisas fervilhantes, exclusivas, que não poderia ser abarcado senão mediante um percurso temporal em que cada ganho é perda ao mesmo tempo [...]”.²¹ Mas a perspectiva, na Renascença, é muito mais que uma *técnica* de representação. Coerentemente com os valores culturais do antropocentrismo emergente, temos na pintura clássica a representação de um impulso no sentido de criar um mundo em plena harmonia, em que as imagens das coisas se dispõem numa ordenação simétrica, equilibrada, índice da busca daqueles valores universais – a Beleza, a Verdade, a Justiça –, que orientavam idealmente o modo de presença do homem no mundo. Assim entendida, a perspectiva clássica é, realmente, muito mais que uma *técnica*. *É também um valor atribuído a um mundo subjetivado.*

²⁰ MERLEAU-PONTY, Maurice. A linguagem indireta e as vozes do silêncio. In: _____. *Signos*. São Paulo: Martins Fontes, 1991. p.49. Grifos nossos.

²¹ *Ibid.*, p.51.

Se isso vale para a pintura, uma arte que pode, ilusoriamente, responder tão bem às nossas demandas de “objetivação do mundo”, produzindo representações que tendem a se confundir com a própria realidade (mas que, por isso mesmo, não se confundem), o mesmo vale para outras representações, quer sejam artísticas ou não, quer sejam verbais, visuais, gestuais ... É preciso entender bem em que sentido se fala, por exemplo, que há no romance de Graciliano Ramos um “realismo” na captação do sertão brasileiro, em oposição a uma visão “transfiguradora” de um Guimarães Rosa. Em ambos encontra-se, é verdade, o movimento que nos lança e nos enlaça ao mundo e à vida, porque ambos constroem *percepções materializadas em sua opacidade*, que buscam *sentidos*. Tanto a *escassez* em Graciliano como a *exuberância* em Rosa são *construções* estéticas, *estilizações*. Modos diferentes de selecionar, ordenar e valorar as imagens do mundo. Conhecemos já os resultados da *busca da objetividade* que norteou alguns momentos da nossa história cultural. O mesmo vale, também, para as representações da natureza codificadas, por exemplo, à luz dos ideais árcades: o equilíbrio do mundo nos campos cobertos de “boninas”, o “sutil Nordeste”, a “Primavera” e seu ar de “festival contentamento”, as águas límpidas e plácidas do Tejo a refletirem o anil do céu ... são tão *reais* quanto as sinistras paisagens surrealistas. Reais, sim, como construções, produtos de linguagem, percepções humanas distintas. E, como tal, materializam o que Merleau-Ponty considera *estilo*.

Para o filósofo, a maneira de *capturar as “coisas” da realidade* não pode ser confundida com um mero repertório de procedimentos técnicos à disposição do indivíduo, que a história da cultura até pode inventariar em sua tentativa de sistematização. A percepção está no *todo* da expressão, que contempla tanto a perspectiva subjetiva que se expressa na interação social quanto o mundo expresso. O estilo não está aprisionado formalmente no fragmento expressivo, nem está vinculado exclusivamente à subjetividade historicamente constituída, nem exclusivamente ao mundo representado. Se o estilo é de natureza simbólica, ele é a síntese da relação *subjetividade-linguagem-mundo*, como se pode inferir do exemplo apresentado por Ponty:

Uma mulher que está passando não é de início para mim um contorno corporal, um manequim colorido, um espetáculo; é “uma

expressão individual, sentimental, sexual”, é uma certa maneira de ser carne dada por inteiro no andar ou mesmo no mero choque do salto do sapato no chão, como a tensão do arco está presente em cada fibra da madeira – uma variação muito notável da norma do andar, do olhar, do tocar, do falar que possuo em meu íntimo porque sou corpo. Se além disso sou pintor, o que passará para a tela já não será somente um valor vital ou sensual, não haverá na tela somente “uma mulher”, ou “uma mulher infeliz”, ou “uma modista”; haverá o emblema de uma maneira de habitar o mundo, de tratá-lo, de interpretá-lo tanto pelo rosto, tanto pela agilidade do gesto como pela inércia do corpo, em suma, de uma certa relação com o ser. Mas esse estilo e esse sentido verdadeiramente pictural, se não estão na mulher vista – pois então o quadro já estaria feito –, são pelo menos atraídos por ela.²²

Vale a pena sublinhar alguns pontos importantes da citação. Existe a mulher real. Mas ela é percebida pelo indivíduo já como uma “**expressão** individual, sentimental, sexual”²³ e, portanto, *prenhe de sentidos*. Porque existimos *na* linguagem, as próprias coisas do mundo adquirem para nós um valor simbólico. Transformam-se, elas próprias, em *signos*: a mulher já é percebida como uma *representação*: “uma certa maneira de ser carne ...”. Na tela, a figura não terá como referência apenas “a mulher”, mas também a relação que o pintor estabelece com a cena. Como esse pintor está inserido no tempo, mergulhado nos valores que marcam sua época, essa relação estará condicionada às referências específicas que o determinam historicamente. A síntese de três *presenças* convergentes e simultâneas – a mulher, a linguagem pictórica e o pintor, todos inscritos num contexto sócio-histórico – é a própria percepção/estilo. E, nessa representação, a verdade construída. Porque as representações que fazemos do mundo, essas produções sígnicas, marcadas historicamente e, portanto, passíveis de serem recriadas, não perdem, porém, seu estatuto de *verdade*:

Aquilo a que chamamos **com razão nossa verdade**, sempre o contemplamos apenas num **contexto de signos que datam nosso saber**. Sempre lidamos apenas com arquiteturas de signos cujo sentido não pode ser posto à parte, pois ele nada mais é senão a maneira pela qual aqueles se comportam um em relação ao outro, pela qual se distinguem um do outro – sem que tenhamos sequer a consolação melancólica de um vago relativismo, já que **cada uma**

²² MERLEAU-PONTY, Maurice. A linguagem indireta e as vozes do silêncio. In: _____. *Signos*. São Paulo: Martins Fontes, 1991. p.55-56.

²³ Grifo nosso.

dessas operações é realmente uma verdade e estará salva na verdade mais compreensiva do futuro...²⁴

As considerações até aqui apresentadas, *um modo de ler* a densa e vertiginosa teorização empreendida por Merleau-Ponty acerca da pintura e da literatura, correspondem a um movimento inicial de apropriação de um conceito de estilo. Nelas, entrelaçam-se a *expressão/percepção* e a *história*. Inseridos no mundo da cultura, marcados historicamente por valores de um tempo que não só guardam a memória de todo passado humano, mas também projetam-nos para o nebuloso futuro, apreendemos o mundo, isto é, *um certo modo de construir as imagens do mundo*, num arranjo perceptivo possibilitado pela linguagem. *Subjetividade, mundo e linguagem* coexistem, assim, na percepção, que, segundo o autor estudado, identifica-se com o *estilo*. Qualquer que seja o ato de linguagem – do mais espontâneo ao mais elaborado, do mais conciso ao mais prolixo, quer apresente desvios que provoquem estranheza, quer se apresente dentro de uma norma prevista, seja ele científico ou artístico... – sempre apresentará *marcas de uma percepção particular* que, retomando ou contestando outras percepções inscritas historicamente, irá convergir para um *modo de ser*. Respeitada essa formalização, acreditamos, todo ato de linguagem é passível de ser examinado do ponto de vista do *estilo*. Um estudo estilístico poderia ser, em princípio, concebido como o exame de recorrentes marcas discursivas, de conteúdo e de expressão, que revelem, na construção do mundo representado, o ponto de vista subjetivo, responsável pelo valor de verdade manifesto. Esse ponto de vista corporifica a *imagem de um enunciador cujas marcas emergem do enunciado*. Ou seja, o *modo de construir o enunciado* revela uma subjetividade que o leitor apreende como tendo um *corpo*, uma *voz*, um *tom*, um *caráter*, evidenciando uma maneira específica de *habitar* o mundo, dentro de um contexto histórico-discursivo. Na seleção, organização e valoração das imagens do mundo constrói-se, intencionalmente ou não, uma *perspectiva* e um *tom* dominante, isto é, “a qualificação social e cultural da *ótica*” assumida pelo sujeito e a modulação

²⁴ MERLEAU-PONTY, Maurice. A linguagem indireta e as vozes do silêncio. In: _____. *Signos*. São Paulo: Martins Fontes, 1991. p.42. Grifos nossos.

afetiva inscrita no seu dizer.²⁵ É nessa linha de pensamento que entendemos o vínculo que Discini estabelece entre *estilo* e *etos*.²⁶

Essas considerações, acreditamos, podem iluminar o exame de outras concepções de estilo oferecidas pela Estilística.



Os primeiros fundamentos a respeito de estilo remontam à tradição clássica, que tem em Aristóteles sua pedra angular. Embora a teorização presente em sua *Arte retórica e arte poética* já antecipe premissas importantes relacionando *estilo* a *enunciação* e *etos*, não podemos deixar de mencionar o viés prescritivo com que o filósofo trata a questão. Inserido numa cultura que concebia a existência do universo a partir de leis imutáveis da natureza, às quais o homem deveria se sujeitar a fim de manter o equilíbrio entre macro e microcosmo, Aristóteles constrói sua teoria de uma perspectiva idealizadora. Estilo é, assim, visto como uma categoria absoluta da linguagem que deve nortear a arte do discurso, como afirma no capítulo primeiro do Livro Terceiro, no qual destaca o caráter normativo com que o estilo é tratado:

Três são as questões relativas ao discurso, que precisam de ser versadas a fundo: a primeira, donde se tirarão as provas; a segunda, **o estilo que se deve empregar**; a terceira, a maneira de dispor as diferentes partes do discurso.²⁷

É esse o foco que orienta sua exposição acerca do que considera “qualidades do estilo”, destacando, por exemplo, a “clareza” como virtude estilística e orientando os leitores no sentido de que devem ser evitadas tanto a expressão vulgar como a expressão pedante. Da mesma forma prescreve a dissimulação de todo artifício empregado na construção do discurso. Ainda dessa

²⁵ BOSI, Alfredo. A interpretação da obra literária. In: _____ . *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003. p.467-469.

²⁶ DISCINI, Norma. *O estilo nos textos*. São Paulo: Contexto, 2003.

²⁷ ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, [s/d]. p.205. Grifos nossos.

perspectiva discorre sobre o emprego do léxico, das conjunções, das imagens, dos processos de ampliação e concisão, dos tipos de metáforas etc. Expõe, em suma, um quadro normativo para que “[...] um espírito bem dotado ou experimentado [...]” encontre “[...] as expressões do bom uso das cidades [...]”.²⁸ Essa tradição, legada por Aristóteles, acabou por associar estilo a expressão *ornamental*, oposta a uma expressão corriqueira, supostamente destituída das *qualidades* estilísticas.

Tal oposição irá desdobrar-se em tendências mais recentes que, vendo no estilo a marca do *desvio* de uma certa norma, associam-no tacitamente a uma *sofisticação* expressiva. Estilo, assim, não estaria vinculado à própria percepção, na medida em que haveria, supostamente, uma percepção *natural, realística*, neutra do ponto de vista estilístico, que o indivíduo *enriqueceria* mediante o uso de expedientes lingüísticos de diversa natureza. E o estilo aqui irá se confundir com procedimentos técnicos, tomados isoladamente, sem que se leve em conta, por exemplo, a funcionalidade do recurso no *todo* da construção, isto é, o efeito de individualidade de sentido produzido. É desta forma que Norma Discini, contestando uma estilística limitada à expressão do enunciado – “[...] quando não se restringe, ela própria, à dimensão da frase [...]”²⁹ –, analisa o problema:

Assim, a *Retórica* [...] acabou sendo herdada, ou pelas *qualidades de estilo* que enuncia, ou pelo *ornamento*, raiz das figuras de retórica e suposta razão de ser do próprio estilo. A postura normativa, que separa o bom do mau estilo, corre paralela ao conceito de estilo enquanto *desvio* de uma certa norma, ou estilo enquanto *ornamento*, que é o mesmo que pensar em estilo enquanto um invólucro de expressividade daquilo que é despido de expressão. O efeito estilístico é visto, nesse caso, enquanto afastamento daquilo que é ordinário e comum, ou seja, a norma, ou, como vimos, o grau zero de expressão.³⁰

Segundo a pesquisadora, é esse pressuposto que orienta as tendências cuja base é a Estilística da Língua, de Bally, entre as quais se incluem os trabalhos dos brasileiros Rodrigues Lapa, Gladstone Chaves de Mello e Mattoso Câmara Júnior.³¹

O fato é que qualquer que seja a expressão no contexto enunciativo ela estará a serviço da construção do sentido e, evidenciando ou eclipsando as marcas de

²⁸ ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, [s/d]. p.232.

²⁹ DISCINI, Norma. *O estilo nos textos*. São Paulo: Contexto, 2003. p.13.

³⁰ *Ibid.*, p.12-13.

³¹ *Ibid.*, p.15.

afetividade do falante, corresponderá a um modo estilizado, porque lingüístico-discursivo, de reordenar as representações do mundo, incluindo-se nesse “mundo” também o universo das emoções. A percepção, construída na e pela linguagem, como vimos em Merleau-Ponty, já estiliza. Assim, como já salientamos, até mesmo textos de natureza científica, ou jornalística, ou publicitária, ou mesmo textos construídos oralmente, sem nenhum planejamento prévio, utilizados na interação social do dia-a-dia, trarão suas marcas de estilo, porque apontarão, na instância da voz enunciativa, para modos de presença no mundo, marcados por diferentes procedimentos discursivos. Assim, para a análise do estilo, a presença da metáfora será, desse ponto de vista, tão importante quanto sua ausência, o léxico mais raro tão significativo quanto o mais vulgar, a concisão tão eficaz quanto a perífrase ou a redundância e assim por diante. Importa-nos, isto sim, a funcionalidade do expediente expressivo na construção dos sentidos.

Observemos, a título de ilustração, a pequena notícia extraída do jornal *Folha de S.Paulo*, de 22.8.94.

Preso homem acusado de queimar barracos

O desempregado Jaime Antônio Mota Silva, 30, foi preso sob a acusação de provocar incêndio que destruiu quatro barracos da favela do Brás. Silva teria espalhado querosene no chão e ateado fogo em seu barraco após brigar com sua mulher.³²

O enunciado, sem as marcas explícitas de um eu enunciativo, isto é, construído a partir de um enunciador implícito, pretende-se imparcial e objetivo. De acordo com Käte Hamburger tem-se aqui exemplo de um “sujeito-de-enunciação teórico”, que, diferentemente do “sujeito-de-enunciação histórico” e do “pragmático”, dilui-se, ou pretende diluir-se, num “sujeito indiferenciado”. “Contudo o sujeito existe, mas não como individual, e sim como um geral interindividual [...]”.³³ Assim configurado, esse sujeito segue rigidamente os protocolos da construção de uma notícia jornalística. Em sua concisão, dá conta do esquema tradicional de composição informativa, atendendo às perguntas-chave: o quê? quem?

³² *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 22 agost. 1994.

³³ HAMBURGER, Käte. Análise do sujeito-de-enunciação. In: _____. *A lógica da criação literária*. São Paulo: Perspectiva, 1986. p.25.

quando? onde? ... etc., tomando o cuidado de deixar em primeiro plano (primeiro período) o foco da informação. Aliás, já no título. Tudo, aparentemente, converge para um efeito de imparcialidade e de clareza construído por essa voz responsável pela enunciação: períodos curtos, ausência de expressões conotativas e de juízos de valor, controle no uso de adjetivos, léxico absolutamente comum, cautela ao afirmar que o indivíduo foi preso “sob a acusação” e o uso do futuro do pretérito composto (“teria espalhado”), como recurso modalizador que, no contexto do gênero jornalístico, é estratégia para isentar o enunciador da responsabilidade pela enunciação reportada, deixando também explícito que o fato ainda não foi comprovado. Cria-se, com tudo isso, um distanciamento entre enunciador e enunciado, ratificando o efeito de objetividade. Na polaridade estrutural do enunciado – *sujeito-de-enunciação/objeto-de-enunciação* – o foco desliza para o segundo termo e nele se concentra. Ninguém duvida, pois, de que o produtor da notícia se manteve *fiel ao fato em si*.

Não teríamos, por isso, marcas estilísticas? A construção sígnica – isto é, a representação do fato em si – desencarnada, reduzida à ossatura da expressão em sua configuração pragmática, distancia-se, e muito, da complexa dimensão da realidade. São marcas estilísticas que refletem a ideologia de uma cultura que valoriza o imediatismo, a rapidez e a superficialidade de uma atitude de consumismo de informações, uma cultura em que situações humanas, por vezes trágicas, são representadas como trivialidades, no *fastfood* da mídia. A concisão e o número mínimo de linhas que desenham a notícia é, assim, resultado direto de uma perspectiva redutora, desvalorizadora, o que comprova que o efeito de *objetividade* é efeito de uma *subjetividade*. Porque não é a realidade que ali está presente, é um *modo de perceber*, um *estilo*, criado pelo *sujeito-de-enunciação* que, intencionalmente, reconstrói o referente a partir desse ponto de vista específico, em função do pragmatismo que também caracteriza o canal. O fato em si na notícia (isto é, o fato em *mim*) corresponde a um *recorte* que joga no vazio silencioso toda a dinâmica de múltiplos fenômenos cambiantes constitutivos desse mesmo fato em si, dinâmica essa inapreensível, no seu todo, pelo signo.

Na verdade, a controversa categoria “referente real”, para designar as coisas do *mundo em-si*, é considerada falaciosa por uma certa linha teórica semioticista, que

designa “referente” como um “objeto do conhecimento”, ou seja, ser ou coisa da realidade natural ou cultural *já codificado simbolicamente* pela cultura na qual se insere o indivíduo. É o que nos afirma Edward Lopes:

Destarte, ao contrário do que supõe a falácia do “referente real”, tão cara aos semanticistas e pragmatistas realistas, o referente não é um ser ou coisa da realidade fenomênica, extra-semiótica – é, apenas, um *objeto do conhecimento*, algo em que eu penso.³⁴

E, mais adiante, destaca:

Tudo isso quer dizer que *realidade nenhuma pode ser percebida se não for, antes, construída* – quer dizer, realizada cognitivamente, ao modo semiótico, como condição para que possamos nos entender uns aos outros quando falamos dela [...].³⁵

Confirmando-se, assim, a *fissura* entre linguagem e mundo, constata-se que a busca de uma expressão *objetiva e imparcial* exige expedientes retóricos específicos, palavras e silenciamentos – em muitos casos silenciamentos mais significativos do que as próprias palavras³⁶ –, que correspondem a “astúcias da enunciação” que visam criar um *efeito de sentido*, um *efeito produzido por um estilo*, resultado de uma construção que materializa *uma* percepção do mundo por parte desse eu implícito, organizador do discurso. A imparcialidade é, portanto, *uma* perspectiva cunhada na apreensão do objeto. É da instância da expressão. E, portanto, segundo Ponty, *é estilo*.

Por outro lado, quando consideramos os modos de projeção das categorias de enunciação, abrangendo dados como o país a que se refere a notícia, o próprio veículo em que foi publicada, o local da tragédia, a data da publicação, a figura do leitor em sua relação com o universo de valores que emerge do recorte isotópico, a situação social e profissional do acusado, a circunstância de um homem ter “brigado com sua mulher”... somos conduzidos às frestas que *arejam* a sólida arquitetura da construção de imparcialidade. Por exemplo: o texto inicia-se caracterizando o

³⁴ LOPES, Edward. *Metáfora: da Retórica à Semiótica*. São Paulo: Atual, 1987. p.58.

³⁵ Ibid., p.58.

³⁶ Ver, a propósito, *O silêncio em Teolinda Gersão*, de Maria Thereza Martinho Zambonim. Tese de Doutorado – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997.

acusado como “desempregado” e como provável morador da favela do Brás, antigo bairro de classe média, conhecido pela marcante presença de imigrantes italianos e que, na década de 90, já apresentava sinais de deterioração e pobreza. O leitor do jornal, hipotético paulistano supostamente bem informado – já que esse é o público-alvo do jornal –, sabia que nessa época o Brasil vivia mais uma de suas recessões econômicas. Já estava esse leitor também inserido num discurso que associava *pobreza a violência*. Ou seja, o enunciatório (leitor) lê a notícia a partir de um saber cultural, ideológico. Por tudo isso, é possível se colocarem certas marcas da imparcialidade em suspenso, quando lemos também o vazio deixado pelas palavras. Se questionado, o jornalista provavelmente teria fortes argumentos para justificar sua neutralidade e objetividade. Mas a primeira informação é justamente “desempregado”, palavra que carrega consigo, no contexto, um quadro de miséria social, potencialmente agressivo. A pergunta que fazemos é: se o “desempregado” fosse um advogado ou um médico, o epíteto seria apenas “desempregado”? Claro, o texto não explicita a “causa” da tragédia, nem mesmo afirma que o acusado é de fato o autor do crime... A preposição usada no último período, “após”, por sua vez, não deixa dúvidas: circunstância de tempo e não de causa ... Mas... Não é voz corrente que “brigar com a mulher é fogo!”? Fogo na “favela” do Brás? “Coisa de favelado!” *Porque o sentido se instaura na relação falante/ouvinte*, assim se insinua, no leitor, o lusco-fusco, a névoa da *alusão* que se movimenta sutil nos meandros do texto. Ao circunscrever o campo das significações, a linguagem ao mesmo tempo em que ilumina aspectos da realidade deixa outros na meia-sombra e outros ainda na sombra total. Ainda: as palavras absorvem valores de uso, têm história. É inevitável que se insinue o efeito alusivo como contraponto ao efeito de neutralidade. Aliás, o efeito alusivo nasce justamente da construção dita imparcial. O enunciador, ao produzir o efeito de neutralidade, produz também o efeito da alusão, não por imperícia técnica ou má fé, mas pelo fato de o sentido ser sempre deslizante. O enunciador da breve notícia exemplifica o quanto somos, ao mesmo tempo, senhores e vassalos da linguagem. Dizendo de outro modo: por mais paradoxal que possa parecer, a imparcialidade se afirma nos traços alusivos que a notícia constrói. E vice-versa. Assim foi *percebido/expresso* o fato. E o *estilo* construiu-se nessa *percepção/expressão*.

Lembremos Manuel Bandeira: poeta sensível às formas de expressão cotidianas, não deixou de dialogar com a suposta neutralidade da notícia jornalística. Explorando os recursos estilísticos desse *modo de dizer*, construiu o admirável “Poema tirado de uma notícia de jornal”, em que se potencializam liricamente os sentidos múltiplos da tal expressão do fato em si.³⁷



Quando a questão do estilo se relaciona especificamente à Literatura, faz-se necessário recuperar também aspectos consolidados, desde início do século passado, pela Estilística Literária. Representando essa específica vertente estilística, Leo Spitzer, apoiando-se em idéias de Benedetto Croce e Karl Vossler, assumiu perspectiva fenomenológica para o estudo dos textos literários, ao buscar, em obras individuais, os *desvios* da linguagem como *manifestação das vivências do autor* e de sua visão de mundo. Influenciado, pelo menos no início, pelas idéias de Freud acerca da ação do inconsciente na atividade artística, desenvolveu estudo sobre os neologismos em Rabelais, associando-os ao psiquismo do autor. Tendo como base a noção de estilo como *escolha* entre várias possibilidades de expressão e como *desvio* em relação à norma, seu método analítico visava à busca do princípio organizador da construção artística, o seu “*etymon* espiritual”, a partir de uma *intuição crítica*.³⁸ Adepto do chamado “círculo filológico”, propôs que o estudo do estilo se fizesse num movimento contínuo de vai-e-vem, interpretando o detalhe em função do todo e vice-versa.³⁹

³⁷ Acerca desse poema, leia-se o ensaio “Poema desentranhado”, de Davi Arrigucci Jr. In: _____. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 89-119.

³⁸ AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. *Teoria da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1976. p.607-614.

³⁹ O destaque dado por Spitzer à *intuição* como elemento decisivo na exploração estilística é muitas vezes condenado pela crítica mais “racionalista” e, por isso mesmo, supostamente mais rigorosa, como se a intuição não fizesse parte do método científico. É bom lembrar que essa mesma intuição é princípio básico do método hipotético-dedutivo. “Se uma hermenêutica exige previamente uma heurística (arte de encontrar), é porque a heurística é o melhor alimento do exercício da compreensão.” Cf. BOSI, Alfredo. Sobre alguns modos de ler poesia: memórias e reflexões. In: _____. (Org.). *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 1996. p.18.

À parte o foco centrar-se também nas *escolhas* e nos *desvios*, é certo que esse pesquisador inaugurou uma nova tradição para a análise do texto literário: a que concentra a atenção especificamente na *materialidade textual*. Todavia, ao propor o estudo estilístico centrado nos *desvios*, faz, indiretamente, alusão a um padrão lingüístico isento de marcas estilísticas, tese com a qual não concordamos. Essa noção de *desvio*, bastante utilizada pelos formalistas russos – e que “[...] tem sido, na realidade, o mais fecundo dentre os postulados estilísticos modernamente invocados para a construção de uma teoria da literatura em bases científicas [...]”⁴⁰ –, corresponde a marca lingüística de diferença entre o *supostamente* previsto e esperado e o grau de imprevisibilidade do uso da língua.

Ocorre que a *espectância*, isto é, o “horizonte de expectativa, previsibilidade”, também corresponde a *um modo de perceber* – portanto, *um estilo* –, produzindo *efeitos de sentido de individualidade* e trazendo também, na sua forma padronizada e usual, marcas de uma percepção subjetiva, inserida num contexto sócio-ideológico. Marcas que correspondem também a *um modo de ser* específico do enunciador. De outro lado, o suposto *desvio* lingüístico de um escritor pode configurar, no contexto de sua obra, justamente o uso *normativo* que assume relevância estilística, transfigurando-se, assim, o *desvio* em *norma*. De qualquer forma, mesmo considerando *desvio* como “Procedimento enunciativo que opera a violação das normas de construção ou de funcionamento de um elemento semiótico **em dado contexto**”⁴¹, parece-nos redutor o enfoque que associa *estilo* a *desvios*.

Ainda com relação aos preceitos da Estilística Literária preconizados por Spitzer, vale ressaltar a questão polêmica – à qual o crítico austríaco não ficou alheio – que envolve a busca, na obra literária, de traços psicológicos de seu autor. Segundo Aguiar e Silva, o próprio pesquisador

[...] criticou duramente a estilística psicologista por ele mesmo cultivada durante anos, considerando-a como uma variante dos estudos da *Erlebnis* e como uma das múltiplas encarnações do que a crítica norte-americana designa por *biographical fallacy* [...].⁴²

⁴⁰ LOPES, Edward. *Metáfora: da Retórica à Semiótica*. São Paulo: Atual, 1987. p.7.

⁴¹ *Ibid.*, p.106. Grifos nossos.

⁴² AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. *Teoria da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1976. p.613.

Do nosso ponto de vista, a análise e a interpretação da obra literária deve afastar-se do biografismo redutor e falacioso. O poema não é relato nem documento de experiência pessoal. E, mesmo se assim fosse, não poderíamos ingenuamente conceber como *transparente* a representação simbólica da vivência. Se o fizéssemos, cairíamos numa contradição, pois, como vimos apontando, apoiados em Merleau-Ponty, entre a *percepção da experiência forjada no signo* e a *própria experiência* instaura-se a mediação da linguagem.

Lembremos, no tocante a essa questão, o antológico poema “Autopsicografia”, do poeta Fernando Pessoa. Em sua primeira quadra, lemos:

O poeta é um fingidor.
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente.⁴³

O verso inicial é decisivo: “O poeta é um fingidor”. De fato, é “um fingidor”, na medida em que, ao construir o poema, cria uma *representação simbólica* da experiência. Por isso, a dor real não se confunde com o signo que a representa: “Chega a fingir que é **dor** /A dor que deveras sente.”⁴⁴ Ou seja, o poeta sabe que a palavra *dor* não se confunde com a *experiência real a que chamamos “dor”*. Da mesma forma, a *representação de si mesmo*, porque fatalmente simbólica, não se confunde com o *fantasmático real de si mesmo*.

Afastando-se da concepção de poesia de teor confessional, tão preconizada pelos românticos, o poeta português confirma, assim, a fissura entre o *eu empírico* e a *identidade construída na e pela linguagem*.

Ao se constituir como texto, a representação cria ela própria os rastros que levam o analista a configurar, em sua leitura, a *imagem de um autor/enunciador*, cujo modo de ser está *inscrito* na obra.

Nosso ponto de vista ratifica a posição teórica de pesquisadores que desenvolvem trabalhos ligados à área da Análise do Discurso. Maingueneau, por exemplo, apoiando-se em Ducrot, estabelece a diferença entre *sujeito falante* e

⁴³ PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar, 1972. p.164.

⁴⁴ Grifo nosso.

locutor, esclarecendo que o primeiro corresponde ao produtor do enunciado e o segundo à voz responsável pela enunciação, isto é, o *narrador* ou o *eu lírico*:

Há muito tempo os teóricos da Literatura recorrem a esse gênero de distinção no seu domínio. Honoré de Balzac ou Victor Hugo são realmente os “sujeitos falantes” de suas obras, os indivíduos empíricos que as produziram, mas não é a eles que estes textos atribuem a responsabilidade de sua enunciação: é a uma certa figura do “narrador” ou do “poeta”.⁴⁵

De fato, essa questão migrou da Teoria da Literatura para as atuais linhas teóricas que estudam a linguagem, em especial aquelas diretamente relacionadas à Análise do Discurso, representadas por Gérard Genette, Oswald Ducrot, Algirdas Julian Greimas, Joseph Courtès entre outros.

Fiorin, ao tratar da “pessoa demarcada” no discurso salienta que tanto o autor como também o leitor, em sua dimensão real, pertencem ao *mundo*; ao *texto* pertencem o autor e o leitor *implícitos*. Citando Wayne C. Booth esclarece que “[...] o autor que se mascara num narrador de primeira ou terceira pessoa não é o ser real, mas um autor-implícito constituído pelo texto”.⁴⁶

É essa concepção de que o *sujeito lírico* constrói-se *na e pela* linguagem – aliás muito coerente com a tese de Merleau-Ponty –, que adotamos neste trabalho. Partimos do princípio de que a voz lírica corresponde a uma *instância do discurso*, não se confundindo, pois, com o autor empírico. A voz lírica, ao dizer *eu*, quer explícita quer implicitamente, insere-se na linguagem, dela se apropriando não só para construir o mundo mas também – e, principalmente – para *construir a si mesma*. Nesse sentido, o eu lírico que comparece no poema milaniano não pode ser confundido com a pessoa do escritor Dante Milano.

À parte isso, não podemos considerar o poema, em sua configuração lingüístico-discursiva, como um fenômeno desvinculado do tempo, do espaço e de sua autoria. O sentido é construído não só na trama interna da linguagem mas também na rede cultural que lhe assegura a dimensão histórica, tecida, por exemplo, nas relações intra e interdiscursivas. São as chamadas *condições de produção* do

⁴⁵ MAINGUENEAU, Dominique. *Elementos de lingüística para o texto literário*. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p.86-87.

⁴⁶ FIORIN, José Luiz. Da pessoa. In: _____. *As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo*. São Paulo: Ática, 1996. p.63.

enunciado que servem como balizas norteadoras para a construção dos sentidos. A mesma estrutura frásica de um enunciado, por exemplo, assume, em condições de produção diferentes, sentidos também diversos. É esclarecedora, nesse sentido, a passagem de “Pierre Menard, autor do Quixote”, de Borges, na qual o narrador contrasta o sentido de uma expressão em Cervantes com o sentido da mesma expressão na obra de Menard.

Constitui uma revelação cotejar o *Dom Quixote* de Menard com o de Cervantes. Este, por exemplo, escreveu (*Dom Quixote*, primeira parte, nono capítulo):

... a verdade, cuja mãe é a história, émula do tempo, depósito das ações, testemunha do passado, exemplo e aviso do presente, advertência do futuro.

Redigida no século XVII, redigida pelo “engenho leigo” Cervantes, essa enumeração é mero elogio retórico da história. Menard, em compensação, escreve:

... a verdade, cuja mãe é a história, émula do tempo, depósito das ações, testemunha do passado, exemplo e aviso do presente, advertência do futuro.

A história, mãe da verdade; a idéia é assombrosa. Menard, contemporâneo de William James, não define a história como indagação da realidade, mas como sua origem. A verdade histórica, para ele, não é o que aconteceu; é o que julgamos que aconteceu.⁴⁷

Embora Menard, na ficção borgiana, reescreva *ipsis litteris* a obra de Cervantes, constrói *outra* obra, pois a dimensão histórico-temporal em que se situam os autores – o primeiro, “contemporâneo de William James” e o segundo, do “século XVII” – potencializam sentidos diversos. Na perspectiva seiscentista do escritor Cervantes, “história”, “realidade” e “verdade”, justapostas, compõem uma unidade indissolúvel. Por isso, o sentido de “história” adquire grandeza absoluta. Para o leitor de Menard, que lê de *outro lugar cultural*, entre “história”, “realidade” e “verdade” insinua-se a fresta imposta pela dimensão discursiva.

A unidade representada por um poema insere-se em sistemas mais abrangentes e complexos. Por exemplo: o conjunto de outros poemas do livro, o conjunto das obras do autor, o conjunto das produções estéticas da época em que se encontra, o conjunto de toda a cultura preservada na memória discursiva... Não podemos, pois, negligenciar o fato de o sujeito lírico construído na obra miliana

⁴⁷ BORGES, Jorge Luis. Pierre Menard, autor do Quixote. In: _____. *Obras completas*. São Paulo: Globo, 2000. vol.1. p.496.

ser produto de uma consciência estético-ideológica, cujo responsável imediato é o homem Dante Milano, historicamente determinado. Esse mesmo homem, inserido no século XX, poderia ser o criador de um sujeito lírico cuja historicidade se revelasse assimétrica em relação à historicidade do autor. Por isso algumas ilações entre a circunstância histórica desse homem e o objeto estético produzido podem e devem ser consideradas, desde que, acionadas pelo próprio texto, sejam fundamentais para a compreensão da obra.



Com o intuito de fundamentar teoricamente nosso *modo de ler* a obra de Milano, julgamos importante, também, o exame de algumas outras tendências de análise e interpretação de obras literárias que, enfocando especificamente a construção textual e procurando nela a especificidade da literatura, se desenvolveram ao longo do século XX, deixando um rastro sólido de tradição crítica. Referimo-nos ao Formalismo russo, ao Estruturalismo e ao New Criticism.

Atentos à nova práxis poética dos futuristas russos – Krutchônikh, Khlebnikov, Maiakovski –, que se desenvolveu especialmente a partir da segunda década do século XX, os pesquisadores do Círculo Lingüístico de Moscou (1914) e da Sociedade de Estudos da Linguagem Poética (1916) estabeleceram novos rumos para a construção de uma doutrina que orientasse a leitura do poema. Na verdade, esses novos rumos já estavam, de certa forma, preconizados por autores do século XIX – Poe, Baudelaire, Rimbaud, Valéry, Mallarmé... –, criadores-críticos que destacaram a primazia da forma poética sobre o conteúdo. A conhecida *boutade* de Mallarmé – poesia não se faz com idéias, mas sim com palavras – ganha, especialmente com os trabalhos de Chklovski, Jakobson, Tynianov, entre outros, estatuto conceitual e operacional. Influenciados por Saussure, os formalistas deram ênfase ao plano do significante, concebendo os textos estruturalmente e transferindo a atenção para o signo em si mesmo, em detrimento da dimensão histórica. Contudo,

ao rejeitarem a crítica biográfica, a impressionista ou a de viés temático, possibilitaram, assim como Spitzer, o aguçamento da visada estilística voltada para o texto como um conjunto fechado cujos elementos interagem em íntima correlação.

A busca da literariedade, isto é, a busca de um princípio lingüístico exclusivo da organização do texto literário e especialmente do poema passou a ser a grande preocupação desses estudiosos. Por influência das experiências de vanguarda do início do século, endossaram a idéia de que a linguagem poética se manifestava como um *desvio* do código lingüístico corrente, ou como *deformação* desse mesmo código, ou mesmo como uma das *funções* da linguagem, marcando assim a diferença entre a linguagem de uso cotidiano e a literária. Muito difundido nos meios acadêmicos brasileiros nos anos 70 do século passado, o ensaio de Roman Jakobson, “Lingüística e poética”⁴⁸, teoriza a respeito das diferentes funções da linguagem, concentrando-se na chamada “função poética” – projeção do princípio de equivalência do eixo de seleção sobre o eixo de combinação –, que, embora também presente em outros tipos de textos, ocupa hierarquicamente o primeiro plano na organização do poema. Ao buscar uma *gramaticalidade* para o texto literário, o pesquisador afastou-se daquela concepção anacrônica de que a literariedade estaria apenas vinculada às idéias e/ou ao conteúdo emocional das obras. Não há dúvidas de que suas formulações contribuíram para o estudo do estilo, ao se desdobrarem em estratégias analíticas que permitiram adentrar a própria organização do texto. Entretanto, segundo alguns estudiosos, sua perspectiva reduz a questão da literariedade a uma ocorrência lingüística, como afirma Martins: “[...] esse princípio, muito preso à natureza formal do texto, não chega a abranger todos os caracteres da linguagem poética”.⁴⁹

Tynianov⁵⁰, por sua vez, endossando a idéia de Rosenstein, concebe a construção poética como cerrada “correlação objetiva das partes da representação”. Essa abordagem eminentemente lingüística – do texto poético em particular e do texto literário em geral – encontrará seus fiéis defensores tanto no New-Criticism norte-americano, como no Estruturalismo.

⁴⁸ In: JAKOBSON, Roman. *Lingüística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1970. p.118-162.

⁴⁹ MARTINS, Nilce Sant’Anna. *Introdução à estilística*. São Paulo: T.A. Queiroz/Edusp, 1989. p.13.

⁵⁰ TYNIANOV, Yuri. Os traços flutuantes da significação no verso. In: *O discurso da poesia. Poétique* n.28. Coimbra: Almedina, 1982.

Especificamente para o nosso trabalho, são relevantes as preocupações dos formalistas no que se refere à busca do traço estilístico no plano lingüístico. Mas não podemos restringir a análise a esse aspecto, já que estamos partindo da idéia de que o estilo é resultado da síntese *percepção/linguagem/história*. O plano lingüístico é, sem dúvida, a base sobre a qual o mundo faz sentido, questão a que o próprio Jakobson, aliás, não ficou alheio, ao contestar Saussure na defesa da motivação do signo, “[...] janela pela qual a palavra respira fundo e se comunica com as energias da imaginação e do sentimento, tornando-se expressiva, ou com as formas do mundo, tornando-se representativa”.⁵¹

A íntima associação entre *estilo* e *desvio*, aspecto por nós já contestado, merece também algumas considerações, já que se desdobrou, entre os formalistas, no conceito de *estranhamento*, desenvolvido por Chklovski em seu ensaio “A arte como procedimento”.⁵² Obviamente, a visão de Chklovski, historicamente marcada, insere-se no contexto da vanguarda do início do século XX. Entretanto, à parte essa circunstancialidade, coloca em cena um aspecto fundamental do texto poético: a sua natureza libertária no sentido de quebrar padrões de percepção, desalienando o signo de feixes semânticos cristalizados pelo uso vulgar. O poema devolve à palavra sua condição metafórica original, questão à qual a leitura estilística não pode ficar alheia. Por tudo isso, acreditamos, deve-se entender *desvio*, em poesia, como *percepção diferenciada* e não no sentido redutor de arranjos inusitados cujo efeito residiria apenas no choque da diferença pela diferença. A obra de Manuel Bandeira é exemplar nesse aspecto: sua linguagem de simplicidade franciscana é potencializada ao máximo para flagrar/constituir, no poema, um novo modo de perceber e dar sentido à vida. Mais uma vez, as palavras de Bosi ratificam nosso ponto de vista:

Nessa ordem de idéias, o *estranhamento* que a grande poesia em geral provoca, longe de ser um artifício forjado para complicar a frio a relação do leitor com o texto [...], provém da agudeza de intuição e da intensidade de sentimento do eu lírico em face de um mundo que ainda é novo e imprevisível apesar de gasto por séculos e séculos de uso e convenção.⁵³

⁵¹ BOSI, Alfredo. Sobre alguns modos de ler poesia: memórias e reflexões. In: _____ (Org.). *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 1996. p.26-27.

⁵² In: EIKHENBAUM, B. et al. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1978. p.39-56.

⁵³ BOSI, Alfredo. Sobre alguns modos de ler poesia: memórias e reflexões. In: _____ (Org.). *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 1996. p.30.

Por volta dos anos 30 do século passado, o enfoque formalista ganhou nova dimensão, desta feita com a valorização simultânea da expressão e do conteúdo. Um grupo de intelectuais norte-americanos propôs uma nova abordagem crítica dos textos literários – o New-Criticism –, opondo-se também à tradição impressionista ou biográfica. Forte influência exerceram nessa corrente as idéias de T.E.Hulme. Para esse pensador inglês não existe conteúdo poético fora da linguagem. A palavra é a idéia. E a literatura, expressão lingüística autônoma, não pode ser confundida com outros domínios do conhecimento, como Filosofia, Política etc. Influenciado por Hulme, T. S. Eliot repudia a crítica de cunho biográfico, defendendo uma abordagem intrínseca da obra, por ele concebida como um conjunto orgânico em que as partes se relacionam mutuamente. À idéia de que em literatura *forma* e *conteúdo* são indissociáveis, defendida por Cleanth Brooks, junta-se a teoria da “tensão poética” de Allen Tate⁵⁴: no poema, o plano denotativo (sua “ex-tensão”) e o plano conotativo (sua “in-tensão”) convivem mutuamente, gerando o que ele denomina “tensão poética”.

Segundo os princípios do New Criticism, o crítico deve revelar o modo de ser intrínseco da obra: em *close-reading* procurará explicitar os mecanismos lingüísticos de construção do texto responsáveis pela sua organização num todo harmônico, em que forma e conteúdo são indissociáveis para a criação da “unidade de efeito estético”. Afastando-se, assim, do enfoque ortodoxo dos formalistas, procurou incorporar no processo analítico-interpretativo tanto o plano da expressão como o plano do conteúdo.

Para Vitor Manuel de Aguiar e Silva⁵⁵, a uma concepção obsoleta de obra literária opõe o New-Criticism um conceito orgânico e contextualista da obra literária, negando qualquer possibilidade de distinguir uma forma e um conteúdo, quer no ato da criação, quer no modo de existência da obra poética. No ato criador, não existe uma intuição prévia, plenamente formulada, à espera ou à procura de um meio adequado de expressão. Ontologicamente, a obra apresenta-se como uma estrutura indivisível, como uma totalidade orgânica que não é possível cindir em *o*

⁵⁴ TATE, Allen. A tensão na poesia. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. vol. 2. p.621-638.

⁵⁵ AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. *Teoria da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1976. p.588-599.

que se diz e em *como se diz*. Esses fundamentos, com os quais concordamos, estão implícitos em nossa pesquisa: por um lado, a técnica do *close-reading*, rastreando e reconfigurando a percepção nos arranjos específicos do plano do enunciado e, por outro, a especularidade entre o plano da expressão e o plano do conteúdo, traço singular da linguagem literária.

À corrente estruturalista filia-se a obra de Samuel R. Levin, *Estruturas lingüísticas em poesia*.⁵⁶ Buscando descrever a unidade constitutiva do poema, vê sua configuração a partir das relações de “equivalências” (paralelismos) fônica, sintática, semântica e de matriz convencional, cuja convergência produz os chamados “acoplamentos”. Não obstante o fato de essa linha investigativa *educar* o olhar do pesquisador para a *fatura* do texto, seu alcance é limitado, na medida em circunscreve a tarefa analítico-interpretativa a esses aspectos estruturais. Para Alfredo Bosi, a abordagem estruturalista acabou distanciando-se “[...] da dimensão filosófica e antropológica que lhe dera Lévi-Strauss [...]”.⁵⁷ Por sobrepor padrões do sistema lingüístico a procedimentos poéticos, desaguou num “[...] reducionismo lógico que favoreceu uma prática textual artificiosa e uma crítica literária carente da dimensão hermenêutica”.⁵⁸

Mas o grande legado dessas correntes da crítica, parece-nos, é justamente o fato de terem chamado a atenção para o *plano expressivo do texto*, para a dinâmica das relações internas entre os diferentes níveis do enunciado. E, nesse sentido, sem dúvida oferecem formulações eficazes que instrumentalizam o analista que tem como foco a questão estilística. Por outro lado, o destaque dado ao esqueleto do texto literário, concebido como manifestação de um modelo estrutural, como propõe, por exemplo, a *Estilística estrutural*, cujas bases estão em Michael Rifaterre e Samuel Levin, afasta-se de nossa perspectiva no presente trabalho.⁵⁹

Nosso objeto de estudo é justamente uma obra poética específica, com suas marcas estilísticas convergentes para um *efeito de sentido de individualidade*, efeito

⁵⁶ LEVIN, Samuel R. *Estruturas lingüísticas em poesia*. São Paulo: Cultrix/USP, 1975.

⁵⁷ BOSI, Alfredo. Sobre alguns modos de ler poesia: memórias e reflexões. In: _____ (Org.). *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 1996. p.26.

⁵⁸ Ibid., p.30.

⁵⁹ Lembremos, entretanto, que é com Rifaterre que entra em cena a figura do “arquileitor” como parte integrante da pesquisa estilística. Para o pesquisador, a análise do estilo deve se apoiar na síntese de depoimentos de diferentes leitores. Cf. MARTINS, Nilce Sant’Anna. *Introdução à estilística*. São Paulo: T.A. Queiroz/Edusp, 1989. p.15.

esse resultante do imbricamento de três categorias que se constituem no e pelo texto: *subjetividade/linguagem/mundo*. Uma equação que, como dissemos, reflete outra: *percepção/expressão/história*. Mas concordamos com os pressupostos dessas tendências num ponto específico: *o trabalho do analista do estilo deve, necessariamente, concentrar-se no plano da expressão para, a partir deste, desvelar as outras dimensões do discurso poético*.



Como o nosso objeto de estudo se insere num gênero literário específico, o lírico, importa também considerar, dessa perspectiva, a questão do estilo e conseqüentes procedimentos analíticos. Guiraud adverte: “A noção de gênero é, efetivamente, inseparável daquela de estilo. A cada gênero correspondem modos de expressão necessários e rigorosamente definidos [...]”⁶⁰, idéia para a qual convergem as palavras de Massaud Moisés: “[...] parece imediato admitir que cada gênero pressupõe um estilo”.⁶¹ E vice-versa. Bakhtin, referindo-se especificamente aos gêneros discursivos, afirma:

Quando há estilo, há gênero. Quando passamos o estilo de um gênero para outro, não nos limitamos a modificar a ressonância deste estilo graças à sua inserção num gênero que não lhe é próprio, destruímos e renovamos o próprio gênero.⁶²

O gênero, assim entendido, deixa de ser simples categoria formal para o analista, mas um *modo de focalização do objeto pelo sujeito*, dentro das possibilidades de percepção que a língua oferece, que permite marcar, na representação, uma *intencionalidade manifesta na forma*. Criado pela tradição cultural, o gênero funda, nessa mesma cultura, *modos de percepção distintos*. O gênero *determina* a percepção e vice-versa, ou seja, “[...] a realidade, qualificada e

⁶⁰ GUIRAUD, Pierre. *A estilística*. São Paulo: Mestre Jou, 1970. p.25.

⁶¹ MOISÉS, Massaud. *Literatura: mundo e forma*. São Paulo: Cultrix/USP, 1982. p.263.

⁶² BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992. p.286.

quantificada em possíveis categorias, determina o gênero, a espécie, a fôrma e cognatos”.⁶³ O enunciado de uma notícia jornalística, ao ser *transcontextualizado* para um livro de poemas – isto é, configurado, pelo cotexto, em outro gênero – ganha intencionalidade diferente, o que implica recepção diferente da parte do leitor, que, assim, atualizará outros sentidos.

Importa, pois, neste momento, tecer considerações a respeito do gênero lírico, circunscrevendo aspectos de seu modo singular de construir a relação *sujeito-objeto*.⁶⁴

Mais uma vez, é em Aristóteles que vamos encontrar a linha conceitual básica. Para o filósofo, que se apóia no mestre Platão e concebe a literatura como mimese, são três os modos de “imitar” a realidade:

Com efeito é possível imitar os mesmos objetos nas mesmas situações, numa simples narrativa, ou pela introdução de um terceiro, como faz Homero, ou insinuando-se a própria pessoa sem que intervenha outra personagem, ou ainda apresentando a imitação com a ajuda de personagens que vemos agirem e executarem elas próprias.⁶⁵

Ao mencionar um modo de “narrar” específico, em que o narrador assume a palavra sem a intervenção de outros personagens, o filósofo insinua o que, hoje, se considera o gênero lírico, “[...] suposto que Aristóteles se refira no caso, como Platão, aos ditirambos, cantos dionisíacos festivos em que se exprimiam ora alegria transbordante, ora tristeza profunda”.⁶⁶

Delineados, assim, na tradição clássica, os três gêneros literários fundamentais, respectivamente o *épico* (em que as vozes de personagens se somam à

⁶³ MOISÉS, Massaud. *Literatura: mundo e forma*. São Paulo: Cultrix/USP, 1982. p.266.

⁶⁴ Não nos preocupamos, aqui, em discutir as transformações que, no decorrer da história ocidental, a polêmica concepção de gêneros literários sofreu. É fato que, no mundo clássico, essas categorias representavam modelos ideais e circunscreviam normas estéticas absolutas. A partir do século XIX, porém, especialmente com o advento do Romantismo, abandona-se esse enfoque normativo. Alguns teóricos da literatura que reconhecem a complexidade da questão propõem, por exemplo, duplo enfoque: o gênero do ponto de vista *substantivo* (considerando-se aspectos gerais da obra como um todo) e do ponto de vista *adjetivo* (considerando-se traços estilísticos específicos). Cf. STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997. ROSENFELD, Anatol. A teoria dos gêneros. In: _____. *O teatro épico*. São Paulo: São Paulo, 1965. Aqui, limitamo-nos a apresentar, numa breve exposição, os aspectos estilísticos essenciais que, no poema, convergem para uma *percepção lírica* da vida e do mundo.

⁶⁵ ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, [s/d]. p.292.

⁶⁶ ROSENFELD, Anatol. A teoria dos gêneros. In: _____. *O teatro épico*. São Paulo: São Paulo, 1965. p.4.

do narrador), o *lírico* (centrado numa única voz) e o *dramático* (circunscrito às vozes de personagens), fixou a tradição que o gênero lírico corresponde à expressão poética centrada num eu, em oposição à prosa de ficção – desdobramento do épico clássico –, centrada no não-eu. Para Käte Hamburger, “[...] o sujeito-de-enunciação lírico não faz do objeto da vivência, mas da vivência do objeto, o conteúdo da enunciação [...]”.⁶⁷ Na relação bipolar que estrutura a enunciação (*sujeito / objeto*), o segundo termo perde sua autonomia representativa e passa a servir como uma referência para a configuração do primeiro.

No lírico, cuja origem remonta aos cantos de expressão emotiva, encontramos a revelação do mundo interior do sujeito que fala, a representação do universo das paixões, do mundo anímico. “Trata-se essencialmente da expressão de emoções e disposições psíquicas, muitas vezes também de concepções, reflexões e visões, enquanto intensamente vividas e experimentadas.”⁶⁸ Obviamente, como já salientamos, não se trata aqui da experiência empírica do autor, mas de uma *experiência construída no e pelo discurso*. É a *percepção/expressão de uma vivência* que se funda na linguagem, em torno de um *sujeito lírico*. Mas essa manifestação lírica não é simplesmente uma *idéia/informação* a ser *comunicada*. Mesmo que se manifeste um conceito, o discurso lírico não é da ordem conceitual *stricto sensu*. Por isso Anatol Rosenfeld, na citação anteriormente registrada, adverte: “[...] concepções... enquanto intensamente vividas e experimentadas”. O poema, antes de informar, almeja *reproduzir* a vivência do sujeito e, assim, atingir o leitor não apenas via cognitiva, mas também via sensorial, emotiva e, no nosso ponto de vista, até mesmo *corpórea, fisiológica*. As imagens do mundo, além de evocarem a idéia, evocam aspectos sensoriais (visuais, auditivos etc.), produzem associações na sensibilidade do leitor e, ao mesmo tempo, dada a própria locução dos fonemas e o ritmo da fala, solicita o *corpo* a experimentar articulações prenes de sentidos. Para Octavio Paz, não temos no poema “[...] uma explicação de nossa condição, mas uma **experiência** em que nossa própria condição se revela e se manifesta”.⁶⁹

⁶⁷ HAMBURGER, Käte. *A lógica da criação literária*. São Paulo: Perspectiva, 1986. p.199.

⁶⁸ ROSENFELD, Anatol. A teoria dos gêneros. In: _____. *O teatro épico*. São Paulo: São Paulo, 1965. p.10.

⁶⁹ PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. p.234. Grifo nosso.

Na criação dessa experiência, a linguagem poética demanda a convergência de três níveis que se imbricam e se complementam numa relação de homologia: a *imagem*, o *som* e a *idéia*. As referências ao mundo exterior entram no poema principalmente como imagens especulares dos movimentos anímicos. Sujeito e objeto *con-fundem-se*⁷⁰ na expressão metafórica, como se pode inferir da afirmação de Rosenfeld:

A chuva não será um acontecimento objetivo que umedeça personagens envolvidos em situações e ações, mas uma metáfora para exprimir o estado melancólico da alma que se manifesta.⁷¹

Por sua relação, desde a origem, com a música – do grego *tà méle* (poemas para serem cantados)⁷² – o plano sonoro, por sua vez, compreendendo a organização do texto em unidades rítmicas (versos e estrofes) e equivalências fonéticas (rimas, assonâncias, aliterações, paronomásias) passa a ser elemento altamente funcional na instauração do efeito de sentido. Para Frye, a criação poética

[...] é um procedimento retórico associativo, a maior parte do qual abaixo do limiar da consciência, um caos de paronomásia, ligações de som, ligações de sentido ambíguo, e ligações de memória muito semelhantes às do sonho. Surge disso a união caracteristicamente lírica de som e sentido.⁷³

De um lado, pois, a relação do gênero lírico com a música e, de outro, com a pintura, pelo fato de trazer para o enunciado poético as imagens do mundo (“zumzum” e “rabisco”, como quer Frye⁷⁴), converge para a expressão da *idéia* a respeito de si e do mundo tematizada no poema. Assim, *lógos*, *mélos* e *ópsis* buscam a síntese da

⁷⁰ Nas palavras de Drummond, “A poesia (não tires poesia das coisas) / elide sujeito e objeto”. Cf. ANDRADE, Carlos Drummond de. Procura da poesia. In: _____. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992. p.95-97.

⁷¹ ROSENFELD, Anatol. A teoria dos gêneros. In: _____. *O teatro épico*. São Paulo: São Paulo, 1965. p.11.

⁷² Acerca da relação entre poesia e música, é relevante o comentário de Frye: “Deveríamos lembrar, contudo, que quando um poema é ‘cantado’, pelo menos no moderno sentido musical, sua organização rítmica foi deslocada pela música. As palavras de uma poesia ‘cantável’ são geralmente palavras neutras e convencionais, e o canto moderno tem o acento de intensidade da música, com pouco, se algo lhe restou, do acento de altura que assinala o predomínio da poesia sobre a música. Obteríamos portanto uma impressão mais clara da lírica se traduzíssemos *tà méle* como ‘poemas a serem entoados’, pois a entoação, ou o que Yeats chamava ‘cantilação’ (cantillation), é uma ênfase nas palavras enquanto palavras”. Cf. FRYE, Northrop. O ritmo da associação: a lírica. In: _____. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973. p.268-269.

⁷³ FRYE, op.cit., p.267.

⁷⁴ Ibid. p.271.

expressão emotiva do eu lírico. Obviamente, a hierarquia entre esses níveis estruturais na organização do texto e conseqüente funcionalidade na construção do sentido varia de poema para poema. O que leva Ezra Pound, com base na prevalência de um substrato sobre o outro, a propor a já conhecida classificação: “logopéia” – quando se enfatiza o aspecto conceitual; “melopéia” – quando a ênfase incide no plano sonoro; “fanopéia” – quando do predomínio das imagens.⁷⁵

O fato é que o texto poético, na sua configuração como gênero lírico, apresenta-se com uma intencionalidade e estruturação específicas. Ao pretender *recriar a vivência* – um dos seus efeitos de sentido fundamentais –, organiza-se de tal forma que os diferentes níveis do significante assumem papel de destaque na construção do sentido. Aspectos sonoros, por exemplo, geralmente neutralizados do ponto de vista da linguagem informativo-referencial, “semantizam-se” à medida que, associados a outros níveis do enunciado, põem em evidência os “traços flutuantes de significação”, isto é, as sugestões semânticas conotadas. Esses traços, por sua vez, convergem também para a sintaxe da frase: uma sintaxe que não está apenas a serviço da coerência lógica entre as partes do poema, mas que exerce função importante na construção de efeitos rítmicos que reforçam os aspectos semânticos sugeridos pelas imagens.⁷⁶ Tais relações, compondo um verdadeiro *jogo de espelhos* na composição do poema, constroem uma peculiar organização: a seleção e a combinação dos elementos constitutivos do enunciado põem em primeiro plano a concretude dos signos e a mensagem também adquire um caráter auto-reflexivo. Esse uso particular da língua *desestabiliza*, assim, *ostensivamente*, a suposta relação unívoca entre significante e significado, pretendida, por exemplo, na linguagem comunicativa e/ou informativa, para potencializar ao máximo o processo de significação. A poesia nasce de uma desconfiança com relação à linguagem. Talvez resida aí, nesse *lugar crítico* que o poeta ocupa, o valor *político* de toda a poesia. Nas palavras de Burckhardt:

Idealmente, a linguagem do intercâmbio social deve ser como o vidro de uma janela: não deveríamos nos dar conta de que [a linguagem] se interpõe entre nós e o significado que está “por trás” dela. [...] Se houvesse uma linguagem suficientemente pura

⁷⁵ POUND, Ezra. *A arte da poesia: ensaios escolhidos*. São Paulo: Cultrix, 1988. p.37-38.

⁷⁶ Cf. BRIK, O. Ritmo e sintaxe. In: EIKHENBAUM, B. et al. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1978. p.131-139.

para transmitir toda a experiência humana sem distorcê-la, não haveria necessidade da poesia. Porém tal linguagem não só não existe, como não pode existir. A linguagem não pode fazer justiça a toda verdade humana, assim como a lei não pode satisfazer todos os desejos humanos. Deve encontrar denominadores comuns, por isso que necessariamente falsifica, assim como a lei é necessariamente injusta. E tais falsificações serão mais perigosas quanto mais “transparente” pareça ser a linguagem, quanto mais inquestionavelmente seja aceita como meio que não distorce. [...] O primeiro propósito da linguagem poética, e das metáforas em particular, é o oposto de tornar mais transparente a linguagem. As metáforas aumentam a consciência da distorção da linguagem [...]. Elas nos sacodem e perdemos a confortável convicção de que um túmulo é um túmulo que é um túmulo.⁷⁷

Por isso o poema instaura um campo de sentido ambíguo, equidistante tanto da comunicação transparente como da opaca entropia.⁷⁸ Essa a razão por que, acreditamos, Merleau-Ponty, apoiado em observação de Mallarmé, faz relativa oposição entre “uso criador” da palavra e “uso corriqueiro”. E, por essa razão também, como já salientamos, o poeta-tecelão trabalha pelo avesso: *lidando com a linguagem*, encontra-se rodeado de sentido. Segundo Nunes,

Numa obra literária, para que o jogo da linguagem tenha a propriedade reveladora, de alcance ontológico, assinalada por Heidegger, é necessário que a linguagem, sobre ser o material da ficção, *constitua também, de certo modo, o seu objeto.*⁷⁹

A distância entre linguagem poética e linguagem referencial, por sua vez, talvez não deva ser avaliada pela *natureza* de ambas e sim pelo *grau* de opacidade e transparência que em ambas está presente, já que é o mesmo signo lingüístico que materializará os discursos. Na raiz do problema, está a velha dicotomia *denotação X conotação*. Como se fosse possível o signo lingüístico atualizar, na língua viva, a *pura* denotação. O processo de significação, instaurado quer a partir de uma relação interpessoal, quer a partir, até mesmo, de uma relação intrapessoal, é sempre dinâmico, controverso, fragmentário, marcado pela assimetria e incompletude, na

⁷⁷ BURCKHARDT, SIGURD. The poet as fool and priest. *Journal of English Literary History*, vol.25, n.4, dez.1956, p.279-298. Apud HAMBURGER, Michael. *La verdad de la poesía*. Tensiones en la poesía moderna de Baudelaire a los años sesenta. México: Fondo de Cultura Económica, 1991. p.42.

⁷⁸ ECO, Umberto. A mensagem estética. In: _____. *A estrutura ausente*. São Paulo: Perspectiva, 1991. p.51-71.

⁷⁹ NUNES, Benedito. Linguagem e silêncio. In: _____. *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1976. p.130.

medida em que reflete não só contextos ideológicos complexos, mas também absorve os impulsos inconscientes do falante/ouvinte, trazendo à tona a memória semântico-discursiva consolidada através da história pessoal e social. O sentido, maleável, desloca-se continuamente de um suposto “grau zero da escritura” ao grau máximo de polivalência. Ocorre que, em situações práticas de comunicação informativa, a linguagem *tende* para a *neutralização da opacidade* – o que não significa que a atinja – ao passo que a linguagem poética *busca*, justamente, *neutralizar a transparência*. Dois processos estilísticos distintos, mas apoiados, ambos, num sistema único, o sistema lingüístico, com toda a têmpera dialógico-discursiva que constitui sua atualização social.

O próprio Roman Jakobson relativiza a polarização entre o *estético* e o *informativo*, esclarecendo a forma como as diferentes funções da linguagem convergem no texto: assim como a função estética não está presente apenas no texto poético, a função referencial não é exclusiva em textos informativos e/ou científicos. Para o pesquisador, “[...] um trabalho poético não pode ser considerado como cumpridor de uma função estética apenas, ou de uma função estética associada a outras funções; o trabalho poético se diria então uma mensagem verbal que tem na estética a sua **função dominante**”.⁸⁰ É precisamente essa função dominante que “[...] garante a integridade da estrutura [...]” e “[...] torna específico o trabalho [...]”.⁸¹

A rigorosa tessitura do texto poético – o *ostinato rigore* –, responsável pela criação do sentido, irá, a nosso ver, constituir um dos pólos da *tensão*, axial na poesia, na medida em que é a estrutura *fechada* que permite a *volatização* do sentido ou, no dizer de Tynianov, a emergência dos “traços flutuantes da significação”. O *fechamento* formal, em correlação com a *abertura* semântica, acaba por promover, no poema, uma *tensão* estética, já que

[...]a contracção da série (a contigüidade estreita) pode determinar e pôr em evidência os traços flutuantes da significação, que se tornam mais intensos, em detrimento do traço fundamental ou em sua substituição, e criar, assim, uma “aparência de significação”, uma “ilusão de significação”. [...] Implantada na construção do verso, a palavra indiferente (ou estranha quanto ao seu traço

⁸⁰ JAKOBSON, Roman. O dominante. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. vol.1. p.515. Grifos nossos.

⁸¹ *Ibid.*, p.513.

fundamental) desenvolve, no lugar desse traço fundamental, a intensidade dos traços flutuantes.⁸²

Não se pode perder de vista o fato de a *tensão* poética ser efeito de especial formação discursiva que busca reconstruir, *através* da palavra e *na* palavra, a experiência humana, a *tensão* a que o homem está sujeito na vivência das pulsões e emoções que brotam da relação homem/mundo.

Atento a isso, o poeta e ensaísta mexicano Octavio Paz procura configurar as fortes linhas tensionais da linguagem da poesia – *identidade/alteridade, comunhão/exílio, mito/história, permanência/transcendência* ... – que, aliás, estão presentes no próprio título de sua conhecida obra, *O arco e a lira*: “[...] a lira, que consagra o homem e assim lhe concede um lugar no cosmo; o arco, que o dispara para além de si mesmo”.⁸³

É no poema que a língua encontra sua forma de presença mais radical. As palavras, as mais das vezes rotineiras, prosaicas, *esgarçadas* pelo uso vulgar, vão-se organizando ritmicamente na sintaxe, revelando a concretude das massas sonoras que compõem o seu canto, vão dizendo e se dizendo numa unidade estrutural fechada na qual os aspectos do signo se refletem num jogo especular, possibilitando ao leitor – como vimos apontando – a recriação de uma experiência ao mesmo tempo corpórea, sensorial, emotiva e cognitiva.

E esse tecido verbal, urdido com as finas malhas da linguagem, consagra a expressão do *pathos*, cuja natureza complexa, sincrética e evanescente plasma-se no efeito da *multissignificação*, ou, segundo Tynianov, da “ilusão de significação”. O poema faz emergir os “traços flutuantes” – e intensos – “da significação” porque, antes de tudo, são flutuantes e intensas as vivências emotivas.⁸⁴ O poema é, pois, o lugar privilegiado em que o *dito* busca o *não-dito*, o *denotado* busca o *conotado*. A *concretude* da palavra, que se forma no corpo e o atravessa, busca a *sugestão* da idéia

⁸² TYNIANOV, Yuri. Os traços flutuantes da significação no verso. In: *O discurso da poesia. Poétique* n.28. Coimbra: Almedina, 1982. p.19. Vale, aqui, uma ressalva: o próprio Tynianov, no mesmo ensaio, observa que a presença dos traços flutuantes de significação, isto é, as sugestões conotativas, não anula completamente o traço semântico fundamental; simplesmente desloca-o para um nível secundário no processo de construção do sentido.

⁸³ PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. p.347.

⁸⁴ No dizer de Massaud Moisés, “expresso e expressão”, no poema, “[...] se equivalem; ambos são realidades proteiformes, de modo que a polivalência da metáfora reproduz a polivalência interior”. Cf. MOISÉS, Massaud. *A criação literária: poesia*. São Paulo: Cultrix, 1984. p.87.

e a *recriação* da emoção, inserindo o leitor no desejo que pulsa no recôndito coração da língua – o sentido. E o sentido, sempre expansivo, volátil, reencontra, aqui, seu lugar de origem.

É no poema que a voz – esse *vento*, essa *aventura* – assume seu mais desejado *modo de ser*: a transcendência. A palavra é coisa, mas é também *outra* coisa. O sentido está ali e ao mesmo tempo está *além*. Para Octavio Paz, “[...] a linguagem é poesia e cada palavra esconde uma certa carga metafórica disposta a explodir tão logo se toca na mola secreta; a força criadora da palavra reside, porém, no homem que a pronuncia”.⁸⁵ Ou seja, na linguagem comunicativa, usada em situações práticas, o homem precisa minimizar o efeito volátil do sentido, contrariando, portanto, a própria natureza da linguagem. Mas o ato de criação do poeta e o gesto de recriação do leitor, fundamental no processo de significação, devolvem à linguagem sua condição original. Por isso, “o poema continuará sendo um dos poucos recursos do homem para ir mais além de si mesmo, ao encontro do que é profundo e original”.⁸⁶

Na base de todo poema, pois, pulsa uma *tensão estrutural* que revela/constrói outra – a *tensa* condição humana, esse vir-a-ser que não só *se diz* na palavra mas *se faz* na palavra. Nesse sentido, o discurso poético consagra a *forma* como o *vivido*. A *forma* como um modo de ser/sentir: um modo de presença no mundo. Não a *forma* da informação, mas a *forma in-formação*. A *forma* como *busca de sentido*. Por isso a linguagem poética é sempre inquietante.



Um estudo do poema que se pretenda *estilístico* deve, necessariamente, partir do exame do texto do ponto de vista da sua *expressão lingüística*, já que a obra

⁸⁵ PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. p.45.

⁸⁶ *Ibid.*, p.45.

depende *também* desse sistema. É dentro das possibilidades que o *sistema língua* oferece que a *forma* se constitui. Mas não se pode cair na perspectiva redutora de buscar a marca do estilo apenas no plano lingüístico. Lembremos Merleau-Ponty: *estilo é percepção*. E a percepção, selada pela subjetividade que atualiza a linguagem, estará sempre relacionada, não só a uma particular situação comunicativa, mas também a um repertório de valores. As marcas lingüísticas, ponto de partida para a análise do estilo, levam-nos ao universo cultural que a subjetividade da voz reconstrói. Estilo é o modo de ver/sentir/expressar o mundo. Por isso, as marcas lingüísticas devem ser examinadas, levando-se em conta sua funcionalidade na produção dos sentidos, dentro de uma perspectiva contextual.

A título de esclarecimento: a mesma escolha composicional, o soneto, por exemplo, assume valores e sentidos diferentes em função do momento histórico em que aparece. Assim, se o soneto renascentista encontrava sua *forma* e seu *valor* na busca de uma síntese artística que concebia o universo como um todo harmônico, regido por um princípio organizador lógico e em pleno equilíbrio, a mesma composição, séculos depois, assumiu outras referências. No Parnasianismo brasileiro, por exemplo, essa forma poética perde seu sentido de origem, quando passa a servir de escopo para o exercício da “arte pela arte”. O poeta português Eugênio de Andrade, por sua vez, compõe, em redondilhas, o “Soneto **menor** à chegada do verão”⁸⁷ e Dante Milano, como veremos, transfigura o soneto decassilábico, iconiza-o em imagem de solidez monolítica.

Por isso a *forma-sentido* se define, por ação do leitor, na rede intertextual e interdiscursiva: na relação com a tradição literária, na relação com os outros poemas da mesma obra, com os valores estéticos contemporâneos etc. O poema não nasce num limbo e nem é uma fala adâmica. Por mais que crie essa *ilusão* de fala primordial, está sempre inserido na cultura e, portanto, num gênero discursivo. Mesmo quando impõe sua aparência monológica, nada mais faz do que camuflar a heterogeneidade essencial que o constitui.

Como todo “enunciado concreto”, faz parte de um conjunto de outros enunciados que permanecem na memória cultural. Nasce como resposta/posicionamento frente a esses outros enunciados e, nesse diálogo, mesmo em sua forma tácita,

⁸⁷ Cf. ANDRADE, Eugênio de. Ostinato rigore. In: _____. *Poesia e prosa*. Vila da Maia: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1980.p.185. Grifo nosso.

manterá relações de acordo mútuo ou relações polêmicas. É, portanto, um elo inalienável de uma cadeia cultural complexa. Inserindo-se assim na história, ele se faz também história. Por isso, a escolha do tipo de composição poética, as escolhas lexicais, os arranjos fonético-fonológicos, a organização sintática, a organização imagética, ou seja, toda seleção e combinação lingüística – contemplando ainda elementos suprasegmentais, como, por exemplo, aspectos rítmicos e entonacionais – não exercem apenas função interna na estrutura do texto/poema, mas também iluminam valores existenciais: singularizam um *modo de estar no mundo* num contexto histórico-cultural mais amplo. E se fazem por ele iluminar, ganhando, assim, novas colorações. Assim é entendida a seguinte afirmação de Bakhtin:

Uma análise estilística que queira englobar todos os aspectos do estilo deve obrigatoriamente analisar o *todo* do enunciado e, obrigatoriamente, analisá-lo dentro da cadeia da comunicação verbal de que o enunciado é apenas um *elo* inalienável.⁸⁸

A atenção ao *todo* do enunciado converge, em outros termos, para a busca da *perspectiva* – mediante a qual “[...]a trama da cultura entra na escrita” – e do *tom* – a marca do “[...] sujeito que se revela e faz a letra falar”.⁸⁹ Esses pontos de referência servem de baliza para que se evite hipertrofiar um aspecto formal particular, por exemplo, em detrimento de outros.

O texto poético pode ser, portanto, concebido como uma *específica arquitetura verbal* – com uma *intencionalidade* também específica – , cuja estrutura busca integrar e dar sentido aos diferentes elementos, lingüísticos e/ou extralingüísticos que a constituem, reconstruindo, assim, uma *forma* que representa um *modo de sentir* e/ou um *modo de presença* no mundo. Uma *forma* que, ao se revelar, revela também *outros modos de sentir/estar* com os quais interage. E o estudo estilístico do poema pode contemplar, assim, relações tanto de ordem interna como de ordem externa.⁹⁰ De um lado, terá como alvo a descrição dos diferentes níveis constitutivos do texto e o modo pelo qual as relações que esses níveis estabelecem entre si ganham sentido, por efeito do jogo sistêmico organizado no

⁸⁸ BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992. p.326.

⁸⁹ BOSI, Alfredo. A interpretação da obra literária. In: _____. *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003. p.469.

⁹⁰ MICHELETTI, Guaraciaba. Traços discursivo-estilísticos em “Flecha” de Dante Milano. *Revista Tema*, São Paulo, n.36, jun. 2000, p.20-30.

poema, jogo esse deflagrado pela participação ativa do leitor. De outro, o diálogo que essa *forma* constituída estabelece com a cultura.



A posição teórica que procuramos explicitar ao longo deste capítulo fundamenta nossa perspectiva de leitura dos poemas de Dante Milano. É, metaforicamente, *o lugar* onde nos colocamos para ler os poemas *estilisticamente*, perspectiva possível para a *seleção, ordenação e compreensão* dos dados fornecidos pelo objeto de linguagem. É, em suma, nosso *modo de ler*.

Partimos do pressuposto de que o texto, inserido num gênero discursivo, implica *percepção*. E essa *percepção*, materializada *na e pela* linguagem, é *um modo específico de representar o evento*.⁹¹ É *estilo*. Quando se fala em *percepção e evento*, fala-se também em *subjetividade e mundo*. No ato de fala, ao se construir o mundo representado, constrói-se, também, a figura do sujeito responsável por essa representação: o ponto de vista subjetivo a partir do qual são selecionadas, organizadas e valoradas as imagens do universo.

Identificada pelo modo singular de ver e sentir a vida, essa figura do sujeito-de-enunciação, como em todo discurso, não se confunde, porém, com a figura real do falante: é a imagem de um *caráter* e de uma *corporalidade*, resultantes de um *efeito discursivo* e responsáveis pela criação de um *etos*. O *etos* do enunciador.

Não se trata, aqui, do *etos* circunscrito à *oralidade* do recitativo ou da eloquência, em conformidade com os pressupostos da antiga retórica aristotélica. É uma *identidade* a que se tem acesso pelo modo como foi construído o mundo representado. Construído por uma *vocalidade* e uma *corporalidade* que o leitor atribui ao sujeito lírico, como já salientamos na “Introdução” deste trabalho.

⁹¹ O termo *evento* é usado para designar o acontecimento e/ou coisa marcados pela subjetividade: “Em outras palavras: o infinito suceder cósmico e histórico, que nos precede, nos envolve e nos habita, sempre, e em toda parte, do nascer ao morrer, só se torna um evento para o sujeito quando este o situa no seu aqui e o temporaliza no seu agora; enfim, quando o sujeito o concebe sob um certo ponto de vista e o acolhe dentro de uma certa tonalidade afetiva.” Cf. BOSI, Alfredo. A interpretação da obra literária. In: _____. *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003. p.464.

Retomando as palavras de Maingueneau:

Todo discurso, oral ou escrito, supõe um *ethos*: implica uma certa representação do corpo de seu *responsável*, do enunciador que se responsabiliza por ele. Sua fala participa de um comportamento global (uma maneira de se mover, de se vestir, de entrar em relação com o outro...). Atribuímos a ele, dessa forma, um *caráter*, um conjunto de traços psicológicos (jovial, severo, simpático...) e uma *corporalidade* (um conjunto de traços físicos e indumentários). “Caráter” e “corporalidade” são inseparáveis, apóiam-se em estereótipos valorizados ou desvalorizados na coletividade, em que se produz a enunciação.⁹²

Atentos a esse foco, objetivamos, aqui, rastrear justamente os traços configuradores do *etos* do sujeito lírico milaniano.

Partimos do pressuposto de que cada poema por nós analisado é uma *unidade integral* que atualiza uma *estrutura potencial* presente no *conjunto da obra* do autor, embora, evidentemente, alguns traços estejam mais, ou menos, acentuados em cada *unidade* poética. Nesse sentido, procuramos selecionar, do conjunto de poemas do autor, as composições que, de alguma forma, põem em evidência, no plano das imagens e no plano rítmico-sonoro, aqueles índices que, do ponto de vista semântico-discursivo, dão relevo à construção da figura do sujeito lírico. A análise e a interpretação desses índices permitirão detectar a *perspectiva* e os *tons afetivos* assumidos pelo eu do discurso, índices reveladores de um modo específico de *estar no mundo*.



⁹² MAINGUENEAU, Dominique. *Termos-chave da análise do discurso*. Belo Horizonte: UFMG, 2000. p.60.

Um modo de ser

2.1

Sob o peso do mundo

Com base na análise estilística de “Soneto I” – à qual estarão relacionadas referências parciais de outros poemas do autor –, pretendemos mostrar, nesta seção, como se constrói o *pathos* da angústia na poesia de Dante Milano. Uma angústia que, aqui, se apresenta como experiência inalienável do ser, lançado ao *sem-sentido* da existência. A análise das estratégias lingüístico-discursivas fará emergir a figura de um sujeito lírico que vivencia, por isso mesmo, um sentimento de opressão, de solidão e de dor existencial. Para a voz que fala no poema, esse corpo instaurado *no e pelo* discurso poético, o mundo é um peso esmagador. O poema, exemplar desse ponto de vista, faz emergir o olhar de um eu desesperançado, lançado a um mundo hostil. Um olhar a que não é permitida a transcendência redentora. Um olhar para um “Horizonte cerrado”¹, sem perspectivas. Figurativiza-se, assim, no poema, o simulacro de um sujeito desgarrado, errante, para quem “Tudo é exílio”.² Essa voz, como veremos, é a voz do poeta moderno, que se corporificou na poesia ocidental, especialmente a partir do final do século XIX, na medida em que a sociedade burguesa foi cristalizando seus valores. Num mundo marcado pelo pragmatismo e consumismo imediato, o eu lírico assume o

¹ Expressão que inicia “Soneto I”. Cf. MILANO, Dante. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/UERJ, 1979. p.31. As citações de poemas e/ou fragmentos de poemas de Milano presentes neste trabalho, todas extraídas da edição acima citada, serão, doravante, indicadas pelo número da página correspondente, entre parênteses.

² Verso final do poema “Princípio da noite” (p.86).

lugar do marginalizado: “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”.³ Entende-se, assim, os desdobramentos do sujeito lírico em figuras emblemáticas que concentram em si o estigma do desamparo e da marginalidade, como o bêbado e o mendigo, por exemplo. E o mundo transfigura-se em enorme “pedra”, imagem-síntese do peso/pesar que esse sujeito lírico carrega sobre os frágeis ombros: o peso/pesar que também se identifica na imagem do “boi”, imagem que sintetiza, especularmente, o timo da opressão e da angústia, no poema “Paragem”, a ser analisado na seção 2.3.

Contudo, como veremos, pulsa também em “Soneto I” um desejo, uma força existencial que, numa tensa relação com o sentimento de desamparo, configura uma consciência que constrói, nessa tensão, uma concepção trágica da vida. Assim, se por um lado a leitura detecta no sujeito lírico do poema um *timo* de angústia e opressão num corpo que vive a disforia, por outro é sensível também a um deslizamento de sentido que advém das organizações poéticas intersticiais, reveladoras da pulsação de uma idealidade, destituída, porém, de nomeação e consistência. Uma idealidade a que se alude, mas que se esvazia por conta da ausência de referências mais precisas e, até mesmo, por conta de sua própria negação. Embora apenas indiciado no poema a ser estudado, esse *olhar desejan*te marcará ostensiva e significativamente outros poemas do autor, como teremos a oportunidade de mostrar em 2.2.

Essa vivência angustiada e angustiante, entretanto, não nos oferece a imagem de um sujeito derrotado, lamuriendo, recluso em sua autocomiseração. Ao contrário: o eu lírico vivencia sua angústia na *resistência*, de forma *solene*, *hierática*, assumindo como um Sísifo moderno seu destino, consciente de sua condição.

Vê-se configurado, assim, em “Soneto I”, um enunciador que, ao construir poeticamente o mundo circundante, constrói-se a si mesmo, revelando o *pathos da angústia*, num *tom de altivez heróica* e de *resistência*.

A análise inicia-se com algumas considerações em torno do contexto histórico-literário em que o poema se insere, bem como do contexto referente à própria obra do

³ PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. p.296.

poeta – o cotexto –, destacando em especial o título da coletânea (“Sonetos e fragmentos”), cujo primeiro poema é justamente o aqui analisado. Esses comentários têm como objetivo evidenciar o sentido especial que a escolha do tipo de composição – o soneto – irá deflagrar na revelação de uma singular percepção de mundo. Em seguida, trataremos da função icônica que a forma soneto assume nessa composição. Levantados alguns pontos relevantes dessa primeira visada analítica, em que são estabelecidas relações entre “Soneto I” e outros poemas do autor, aguçaremos o olhar para o plano das imagens que compõem o universo reconstruído estilisticamente, após o que comentaremos, teórica e analiticamente, a *musicalidade* poética, em dois níveis distintos: o da *sonoridade* propriamente dita – as recorrências fonéticas expressivas – e o do *ritmo*. Esses diferentes substratos da composição (a *ópsis* e a *mélos*) atuam no poema, numa relação de homologia, para a produção do efeito de sentido (o *lógos*) revelador de um modo particular de conceber e sentir o mundo. Com o objetivo de ratificar nossa leitura de “Soneto I”, comentaremos também aspectos do poema “Moinho”.

Fechamos o capítulo tecendo considerações acerca da criação de “*alter-egos*” marcados pelo desamparo e marginalidade, identidades construídas pelo signo da fragmentação. Mas, como veremos, essa vivência errante é também assumida com dignidade, e até mesmo orgulho, embora seja, por vezes, modalizada por leve ar irônico que, no movimento de ambígua negação, próprio da ironia, intensifica ainda mais a altivez dessa consciência, que assim se reconhece em “Um velho”:

Um velho trôpego, desconjuntado,
 [...]
 Mas impondo-se imperativo
 Com a força da necessidade
 E o ar ameaçador.
 [...]
 Se pára e olha para o alto
 É porque viu um pássaro girando
 Em volta do seu gesto de espantinho.

(p.196)



Em 1948, ano da publicação do primeiro livro do poeta Dante Milano (*Poesias*), a literatura brasileira, passado o ímpeto renovador da vanguarda do início do século, já estava se apropriando novamente, desde a chamada geração de 30, de formas poéticas mais convencionais, tanto no que se refere a modelos de composição (o soneto, por exemplo), como também no que se refere a padrões métricos, rítmicos e rítmicos uniformes, consagrados pela cultura ocidental. Repudiado pela atitude iconoclasta dos jovens de 22 por representar o que havia de mais acadêmico e rançoso da estética parnasiana, o soneto, de longa e marcante tradição literária, retorna na década de 40, por exemplo, com Cecília Meireles (*Mar absoluto*, de 1945), Vinicius de Moraes (*Poemas, sonetos e baladas*, de 1946), Murilo Mendes (*Sonetos brancos*, de 1948) e com o próprio Drummond (*Novos poemas*, de 1948). Cabe lembrar, entretanto, que:

A reelaboração de ritmos antigos e a maior disciplina formal nada continham [...] de polêmico em relação ao verso livre modernista, mesmo porque as conquistas de 22 já estavam incorporadas à práxis literária de um Drummond, de um Murilo, de um Jorge de Lima. E o nosso melhor leitor de poesia até 1945, Mário de Andrade, secundava com simpatia e lucidez a renovada atenção ao trato da linguagem artística, sentindo nela ora o aprofundamento, ora a natural superação de certas aventuras modernistas.⁴

Por isso, em princípio, a publicação de sonetos nessa época, no Brasil, converge para um contexto de aceitação e, até mesmo, de valorização, não produzindo maior impacto e estranheza.

Importa, aqui, verificar como essa forma poética consagrada pela tradição é atualizada estilisticamente pelo sujeito lírico milaniano, num contexto histórico *moderno*, trazendo à luz um modo pessoal de expressar uma visão do mundo. Ou seja, a questão é detectar o *novo* no *velho*, isto é, como um traço estilístico tradicional – um tipo de composição – se atualiza, num poeta da modernidade, como um signo carregado de novos sentidos. Com essa questão, inicio a análise de “Soneto I”, a seguir transcrito.

⁴ BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1975. p.516.

Soneto I

Horizonte cerrado, baixo muro,
 A névoa como uma montanha andando,
 O céu molhado como mar escuro.
 Por muito tempo ainda fiquei olhando
 A terra transformada num monturo.
 Por muito tempo ainda ficou ventando.
 Cravei no espaço lívido o olhar duro
 E vi a folha no ar gesticulando,
 Ainda agarrada ao galho, antes do salto
 No abismo, a debater-se contra o assalto
 Do vento que estremece o mundo, e então
 Sumir-se em meio àquele sobressalto,
 Depois de muito sacudida no alto
 E de muito arrastada pelo chão ...

(p.31)

Esse é o primeiro poema da coletânea “Sonetos e fragmentos”, composta de 10 sonetos e 10 outros poemas *completos*, cujo padrão formal compreende quartetos e tercetos, em versos decassílabos na sua maioria.

O que de início chama a atenção é a relação semântica que os dois substantivos estabelecem no sintagma que corresponde ao título da coleção: “Sonetos e fragmentos”. A conjunção “e”, ao mesmo tempo em que compõe a adição dos núcleos, aludindo ao conjunto dos tipos de composição que o leitor encontrará no livro, indicia também um outro sentido, em que os nomes contrastam semanticamente: de um lado, encontrar-se-iam poemas em forma de soneto que, por oposição, não seriam *fragmentos* e, portanto, corresponderiam a um tipo de composição marcada pela *unidade*, pelo sentido de *totalidade*, *completude*; de outro lado, os poemas que não seriam sonetos trariam a marca do *fragmentário*, da *incompletude*.⁵

Embora tenha sido inventado por Giacomino da Lentino, poeta siciliano do século XII, o soneto só ganhou notoriedade, não sem razão, anos mais tarde, no Renascimento italiano, com Francesco Petrarca, difundindo-se posteriormente na Espanha, em Portugal, na Inglaterra e na França. De rígida composição formal, na

⁵ Evidentemente, não se pode descartar a possibilidade de o núcleo “fragmentos” na nomeação de poemas completos traduzir uma suposta intenção de o poeta, ulteriormente, reagrupá-los em conjunto mais coeso. O que não exclui outras hipóteses interpretativas.

maioria das vezes organizado em estrutura quase silogística, o soneto passou para a história ocidental como um signo poético emblemático da visão do mundo renascentista. É forma matematicamente construída, a serviço de uma expressão em que o equilíbrio é dominante: estrofação regular, métrica regular, cadência regular, esquema rímico regular. Como se não bastasse, a linguagem reveste-se de sobriedade, de contenção emotiva, associando numa têmpera clássica a “logopéia”, a “melopéia” e a “fanopéia”⁶. Traduz o desejo do homem dos séculos XV e XVI, deslumbrado com o desenvolvimento cultural antropocêntrico e, por isso mesmo, ávido de equacionar, via discurso poético, a síntese de uma desejada unidade cósmica.

Aliás, nas palavras do próprio Dante Milano, o

[...] soneto veio provar que não são precisos mais de quatorze versos para se compor um grande poema. O advento do soneto expulsou as epopéias e os vastos poemas didáticos. Abolindo-o, como fizeram os Românticos [sic], a poesia volta a um fácil fluxo verbal. A forma exigente, o rigor de sua composição, põem um freio ao verbalismo que se expande em poemas quilométricos.⁷

Por isso, o título da coletânea de Dante indicia, no nível semântico implícito, um aspecto estilístico relacionado a um *expediente formal* que já implica uma *visão de mundo*, um *modo de ser* do enunciador: a suposta busca de uma *unidade*. Pulsa, nesse título – “Sonetos e fragmentos” –, um desejo/ilusão de conceber a vida como um todo em equilíbrio, cuja expressão, na poesia, corresponde historicamente à forma *soneto*. Um valor que, atualizado pelo par antitético do título da coletânea, se intensifica por força das relações dialógicas que estabelece, trazendo para a contemporaneidade um enfoque diferenciado dessa forma, quando a contrapõe à expressão *fragmentos*, pois é no enlace instituído pelo título da coletânea que esses termos, *sonetos* e *fragmentos*, se definem. Esse título, por si só, implica um movimento de leitura no sentido de redimensionar a tradição literária, trazendo para o universo poético as marcas do sujeito

⁶ Conforme salientamos anteriormente, *fanopéia* (predomínio de imagens visuais), *melopéia* (predomínio do efeito sonoro) e *logopéia* (predomínio do discurso intelectualivo) são conceitos utilizados por Ezra Pound. Cf. *A arte da poesia: ensaios escolhidos*. São Paulo: Cultrix, 1988.

⁷ MILANO, Dante. O verso dantesco. In: _____. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/UERJ, 1979. p.310.

e do tempo da produção. Alude a uma consciência que reconhece e admite o fragmentário, e que o considera passível também de existir poeticamente, revelando, assim, seu tempo histórico, o da modernidade, caracterizado justamente pela fragmentação e descontinuidade.

É, aliás, na sua função metalingüística – a marca da crítica da linguagem na linguagem da poesia – que se encontra uma das formas de o poema assumir sua historicidade, sua modernidade, pois

[...]a historicidade do poema não é um dado que possa ser localizado apenas nas relações entre o poeta e as circunstâncias espaço-temporais: o *tempo* do poema é marcado, agora, pelo grau de seu componente intertextual.⁸

E, entre dois substantivos, nesse estreito espaço lingüístico marcado por uma conjunção “e” – a cujo valor semântico se associa, aqui, a *inclusão opositiva* – o eu lírico encontra sua forma, isto é, seu *modo de ser*.⁹

E essa *tensão entre pólos opostos*, esse movimento de sentido que dinamiza as idéias de *completude e fragmentação*, é uma das formas de presença da linguagem em Dante Milano que já converge, como teremos a oportunidade de desenvolver durante o trabalho, para um dos eixos interpretativos de sua poesia: um dos semas imbricados na palavra *tensão*, do latim *tensio, ionis*, é também o de “apertar”, que, por sua vez, corresponde ao sentido etimológico da palavra *angústia*: “estreiteza, espaço apertado”.¹⁰ Um sujeito lírico *angustia-se* (aperta-se) no estreito corredor do conectivo “e” do título, que une e separa os pólos em tensão: a idealizada completude e a consciência da identidade fissurada.

Talvez, por isso mesmo, este soneto apresenta-se, do ponto de vista formal, com uma configuração típica. Não se divide nos tradicionais quartetos e tercetos. Apresenta-se num só bloco: *monolítico*. Essa disposição gráfica está, aliás, presente em todos os

⁸ BARBOSA, João Alexandre. *As ilusões da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1986. p.15.

⁹ Ao examinar a questão de outro ângulo, perguntamos até que ponto a nomeação “fragmentos” a poemas completos não condensaria também um viés semântico de sabor levemente irônico, fato que, evidentemente, não anularia a tensão acima explicitada. Ao contrário, já que no processo de significação irônica o sentido literal coexiste com o implícito. Cf. HUTCHEON, Linda. A modelagem do significado. A semântica da ironia. In: _____. *Teoria e política da ironia*. Belo Horizonte: UFMG, 2000. p.89-102.

¹⁰ HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p.220.

sonetos de Milano. Importa-nos, contudo, verificar em que medida esse traço, *no poema em análise*, é parte integrante de uma rede de significantes que constroem aspectos da figura do enunciador.

Essa disposição, uma forma compactada, concentrada, opondo-se à distribuição tradicional, mais *arejada*, não apenas indicia aquela suposta obsessão pela unidade, anteriormente mencionada, mas também produz um efeito sinestésico de *densidade*, *peso*. Especialmente neste poema, tem relação direta com uma voz lírica que, compondo um quadro descritivo-narrativo, no qual *fanopéia* e *melopéia* se mesclam de modo muito eficaz, recria poeticamente, como teremos a oportunidade de mostrar no decorrer da análise, um *pathos de angústia, que nasce de um quadro alegórico sobre a condição humana*.¹¹

Obviamente, essa sugestão sinestésica de *peso/pesar* que emerge do poema milaniano, associada à *angustiante condição humana num mundo hostil*, não está indiciada apenas por essa distribuição de versos. Apresenta-se também como efeito de sentido das imagens, da sonoridade e do ritmo do poema, como veremos. Essa mesma sugestão semântica de *peso/pesar* é referenciada explicitamente, na obra do poeta, no plano lexical, por exemplo, quer pelo substantivo “peso”, quer pelo verbo “pesar”, associados a um *mal-estar existencial*, em várias outras passagens do poeta:

Não sei de que cansaços me proveio
O **peso** que carrego sobre os ombros.
(p.36)

O céu **pesa** na fronte pensativa.
(p.80)

Sinto faltar-me a respiração
Sob o **peso** do céu.
(p.82)

¹¹ O mesmo efeito icônico, resultado da distribuição dos versos, aliás, está presente também no poema “Paragem” – analisado na seção 2.3 – , cuja imagem de *peso/pesar* é sugerida graficamente pelo bloco de uma estrofe extensa, de onze versos, sobre o monóstico da segunda estrofe. Um ícone que reflete a imagem nuclear desse poema: o corpo pesado e compacto do boi, oprimido pela canga opressora.

Há em toda tristeza a expressão de uma reza.
 Por leve que pareça a nossa alma nos **pesa**.
 (p.191)¹²

Em “Passeio de mãos dadas”, o tom irônico com que o eu lírico fala do relacionamento amoroso deriva desse sentimento de angústia que nasce do *peso do mundo*, recriado por meio de uma enumeração caótica de imagens da natureza, apoiada na significativa sintaxe fragmentada:

A montanha que ameaça desabar,
 O mar que avança para mim,
 O abismo que me puxa pelos pés,

[...]

O dia está ficando escuro,
 Denso como um país estranho.

Que tenho eu para te dar, querida,
 Que tens para me dar?

(p.115)

Da mesma forma que em “Soneto I”, como veremos, as figuras grandiosas da natureza (“montanha”, “mar”, “abismo”, “dia”) funcionam, em “Passeio de mãos dadas”, como o “correlativo objetivo” do desamparo.¹³ Um sentimento de ansiedade e opressão pela “ameaça” do desabamento, pelo “avanço” do mar, pelo “abismo” devorador, pela escuridão e peso do dia – imagens cujo sentido é catalisado pela fragmentação da sintaxe lógico-discursiva que intensifica a idéia de ruptura entre o micro e o macrocosmo e a condição desgarrada e solitária do homem. O poeta é o exilado num “país estranho”, na *terra desolada*. Em confronto com o título (“Passeio de mãos dadas”), o dístico final – “Que tenho eu para te dar, querida, / Que tens para me dar ?” –, pressupondo não só a presença próxima da amada como enunciatário mas

¹² Grifos nossos.

¹³ O “correlativo objetivo”, expressão utilizada por T.S.Eliot, nasce da relação que se estabelece, no poema, entre a vivência anímica do enunciador e o quadro de imagens do mundo construído. Cf. REDMOND, William Valentine. *O processo poético segundo t.s.eliot*. São Paulo: Annablume, 2000, p.73-74.

também a dádiva amorosa, assume tom de patética ironia. Aliás, é Friedrich que afirma: “Constitui um tema freqüente da lírica contemporânea o de que a proximidade humana é de fato uma distância.”¹⁴ Distância instaurada pelo profundo sentimento de solidão que o homem moderno, marcado pela extrema valorização do ego e pragmatismo burgueses, pela massificação dos grandes centros urbanos e pelo desencanto oriundo da perda da imagem harmônica do mundo, vivencia.¹⁵

A expressão lírica da trágica condição humana encontra-se prismaticamente refletida nos diferentes níveis das composições milanianas, especialmente em “Soneto I”, em sua forma compactada, *empedrada*.

Nessa síntese semiótica – a iconização da mancha gráfica –, significante tão valorizado por Apollinaire e Mallarmé, por exemplo, o signo visual integra-se ao signo verbal: a escritura não é apenas lida, mas vista. O espaço branco da página deixa de ser um mero suporte vazio de significação, na medida em que se incorpora, contrastivamente, ao corpo gráfico do poema. No dizer de Paz, “[...] a página evoca a tela do quadro ou a folha do álbum de desenhos; e a escritura se apresenta como uma figura que alude ao ritmo do poema e que de certo modo convoca o objeto que o texto designa”.¹⁶ É o poema em sua dimensão icônica, trazendo à luz um aspecto dessa relação tão próxima entre poesia e pintura, como quer Northrop Frye. Destaca-se, aqui, o “*figuratum*” do canto, do “*carmen figuratum*”, relacionando poesia a “enigma”, processo estrutural do hieróglifo e do ideograma:

Temos observado várias vezes a estreita ligação entre o visual e o conceptual em poesia, e o princípio básico da *ópsis* na lírica é o *enigma*, que é caracteristicamente uma liga de sensação e reflexão, o uso de um objeto da experiência sensorial para estimular uma atividade mental em conexão com ele.¹⁷

¹⁴ FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978. p.175.

¹⁵ Na seção 2.3 trataremos de modo mais específico essa mesma questão.

¹⁶ PAZ, Octavio. Os signos em rotação. In: _____. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. p.343.

¹⁷ FRYE, Northrop. O ritmo da associação: a lírica. In: _____. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973. p.276.

Esse efeito icônico do bloco monolítico – já antecipando, de certa forma, a valorização do *design* da palavra na composição do texto poético, obsessão que viria a eclodir no Brasil na década de 50, com os concretistas – pode ser, aliás, associado ao *olhar* de um enunciador que se identifica com um *escultor*. E a imagem da massa verbal compacta passa a ser também um registro verbo-visual da matéria bruta trabalhada pela mão do artista, matéria essa que comparece explicitada, por exemplo, nas inúmeras referências a uma das imagens nucleares de Milano – a imagem da *pedra* e/ou *mármore*:

Pedra, coisa do chão, face parada,
(p.48)

Sou uma **pedra** de cara escalavrada,
(p.50)

Abraçado à **pedra** / Do seu corpo frio,
(p.68)

O torso era um fragmento / De **mármore** nu.
(p.68)

E é como se insaciáveis / Mordêssemos um **mármore**.
(p.157)

Uma imagem que, não raras vezes, está pressuposta em poemas que têm como matéria de poesia justamente a estatuária: “Escultura” (p.78), “Baixo-relevo funerário” (p.84), “Pigmaleão” (p.130), “Objeto de arte” (p.177), “Forma” (p.131), “Corpo de Vênus” (p.179), “Pietà” (p.203), “Pieta II” (p.204).

E que, em “Soneto I”, transfigura-se num *poema empedrado*, “enigma” que esconde/revela a angústia de um enunciador, “petrificado”, num mundo fechado a qualquer perspectiva redentora, como veremos. Nesse “enigma” lançado à página branca, nessa imagem da massa gráfica compacta serão esculpidas imagens do mundo que revelarão, na sua dinâmica especular, como se compõe um traço do *etos* do sujeito lírico. Impresso na iconografia do soneto monolítico, esse significante revela um olhar que, ironicamente, *desconstrói* o soneto nesse gesto *aglutinador*. Constrói-se, assim, a

marca de um corpo em enfrentamento com a estereotipia dos dois quartetos e dos dois tercetos, tal como se apresenta na tradição.

Mas esse sentido específico do *soneto monolítico*, para o qual chamamos a atenção, ganha relevo e consistência por efeito sistêmico, isto é, no conjunto das relações possíveis de serem detectadas na organização do discurso poético, razão pela qual passamos a examinar outros aspectos constitutivos do(s) sentido(s) do poema.



Exceção feita ao aspecto anteriormente mencionado – o agrupamento das estrofes –, “Soneto I” segue o padrão formal da convenção histórico-literária, fato que intensifica ainda mais o significantes construído iconograficamente, no jogo das tensões internas do texto. São 14 versos decassílabos, cuja cadência, em sua maioria, é heróica (a tônica incidindo na 6^a. e 10^a. sílabas). Os versos 2, 3, 6 e 13 são sáficos (a tônica incidindo na 4^a., 8^a. e 10^a.). O esquema rímico é regular: rimas alternadas nos quartetos (ABBA); emparelhadas e alternadas nos tercetos (CCD). Cabe aqui, contudo, uma ressalva, referente à presença do decassílabo – verso emblemático em Milano, como veremos. Nem sempre, na obra do poeta, essa medida *ajeita-se* em cadência *natural* e *espontânea*. Versos há que se comprimem *afritivamente* na métrica, como, por exemplo, o v.4 e o v.6 desse soneto, o que comprova a relação *tensa* que o discurso milaniano mantém com a tradição clássica.¹⁸

Do verso 1 ao verso 6, o poema traz para o leitor um quadro descritivo – a lembrança, poeticamente recriada, da paisagem de um dia nublado e sombrio, prenunciando tempestade. A partir do verso 7 segue-se a narração de uma cena, por meio da qual o leitor acompanha a luta inglória de uma folha contra o vento “que estremece o mundo”, até sua queda e desaparecimento.

¹⁸ Voltaremos a tratar dessa questão páginas à frente.

Uma das maneiras de se ler poema, acreditamos, seja concebê-lo como uma espécie de *alegoria*:

Alegoria é a “representação corporificada (‘verlebendige’) de um conceito abstrato” (Art. “Alegorie, Kleines Literarisches Lexikon), por meio de um signo, uma descrição, uma pequena seqüência narrativa. É condição que o conceito visado esteja claramente implícito, sendo que às vezes é também expresso pelo próprio autor, como é obrigatório no caso extremo da fábula [...].

Na alegoria há portanto: 1) um elemento narrativo embrionário; 2) uma representação descritiva, mais ou menos configurada; 3) uma certa evidência da abstração visada; 4) uma intenção consciente do poeta que se torna clara para o leitor.¹⁹

Essas condições estão presentes no poema: há a configuração descritiva da paisagem sombria, o “elemento narrativo embrionário” na seqüência das ações a partir do v.7 e também “uma certa evidência da abstração visada”, indiciada pelos símiles construídos, pela personificação da pequena folha, pela configuração icônica do poema, pela figura do enunciador que, debreada enunciativamente no enunciado, concentra em si a perspectiva da representação do mundo etc.

A representação da paisagem, assim subjetivada, corresponde, pois, a uma singular *percepção/estilização* do mundo que, ao revelá-lo, revela também o ponto de vista que a construiu. Funciona como a representação/expressão, corporificada pelo “embrião” descritivo-narrativo, de um *conceito sobre a condição humana, marcada pelo sentimento de angústia e opressão frente à fatalidade da morte num universo hostil*.

Para facilitar o acompanhamento de nossas reflexões, transcrevemos novamente parte do poema da qual nos ocuparemos neste primeiro momento:

Horizonte cerrado, baixo muro,
A névoa como uma montanha andando,
O céu molhado como mar escuro.
Por muito tempo ainda fiquei olhando
A terra transformada num monturo.
Por muito tempo ainda ficou ventando.

¹⁹ CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Humanitas Publicações-FFLCH, 1996. p.79-80.

Logo no início, o olhar²⁰ panorâmico do eu lírico debruado – cujo índice explícito aparece no verso 4, “Por muito tempo ainda **fiquei** olhando”²¹ – busca ao longe o horizonte. Mas, aqui, o horizonte que o eu observa não é o espaço que se abre ao desejo, ao conhecimento e à utopia. Ao contrário, sela um universo sem perspectivas. O horizonte que *se abre* na expressão do poeta, na *abertura* do poema, é, paradoxalmente, o horizonte que *se fecha*. A imagem do “Horizonte cerrado”, enfatizada qualitativamente pela ausência do artigo²², pelo sentido do adjetivo “cerrado” e associada por justaposição à imagem subsequente do “baixo muro”, marca o limite da existência, no *círculo fechado e asfixiante*²³ do espaço no qual o eu se insere, cujas figuras-chave – “horizonte”, “névoa”, “montanha”, “céu”, “mar”, “vento” e “terra” – funcionarão como imagens especulares da emoção do eu. À função representativa da imagem justapõe-se a sua função expressiva, revelando-se, assim, o correlativo objetivo do estado anímico do enunciador. O que se constrói aqui é explicitado, em movimento metalingüístico, por outros versos de Milano:

[...]

E não é na noite alta que a terra gira
 Mas na vertigem da minha cabeça deitada,
 E não é fora mas dentro de mim que rola a treva
 Acumulada de séculos, traspasada de reflexos,

[...]

(p.120).

O leitor, assim, é envolvido pelo universo recriado liricamente, onde prevalece

²⁰ O motivo do olhar, na poesia de Dante Milano, é muito recorrente. Está referido não apenas de modo explícito, como neste poema, mas também apresenta-se nos inúmeros registros de percepções visuais e dissemina-se em múltiplas imagens, como a da *luz*, do *brilho*, da cor *branca* etc. Na seção 2.2 trataremos especificamente desse traço estilístico como um aspecto significativo do *modo de ser* do sujeito lírico.

²¹ Grifo nosso.

²² Cf. LAPA, Rodrigues M. *Estilística da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1968. p.91-94.

²³ A palavra *horizonte* deriva do grego *horizon*, *ontos*, (subentendido *kúklos* ‘círculo’). Cf. HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

[...] a fusão da alma que canta com o mundo, não havendo distância entre sujeito e objeto. Ao contrário, o mundo, a natureza, os deuses, são apenas evocados e nomeados para, com maior força, exprimir a tristeza, a solidão ou a alegria da alma que canta.²⁴

No jogo das equivalências semânticas, a analogia do primeiro verso converge para a imagem do segundo: ao associar “névoa” a “montanha”, o símile²⁵ transforma a matéria volátil e gasosa em matéria pétrea, densa, compacta, intensificando a idéia de obstáculo e visibilidade prejudicada. Mas é um símile que produz estranheza, devido também à hipálage que nele está imbricada: com seu deslocamento, a oração reduzida com valor adjetival (“andando”) passa a caracterizar também a “montanha”: “A névoa como uma montanha andando”. Os semas de *grandeza*, *densidade*, *mineralidade pétrea*, na função de *elementos análogos*, são associados à “névoa”, cujo sema *deslocabilidade* é transferido para a “montanha”. O verso é resultado de duas percepções que se fundem: a) a névoa compacta como uma montanha e b) a névoa em lento movimento. Dessa transfiguração poética, emerge o caráter insólito da fantasmagórica imagem – “montanha andando” –, que, associada aos versos anteriores, intensifica a idéia de uma paisagem marcada pelo terror petrificante. Aliás, o uso da hipálage está diretamente associado a uma percepção diferenciada, na medida em que substitui um tipo de ordenação e qualificação dos dados do mundo mais convencional por outro, forçando o leitor a uma nova codificação da realidade. Por isso mesmo, a retórica antiga, normativa por excelência, já que servia a uma percepção padronizada, fazia restrições ao uso dessa figura. E não é por acaso, aliás, que a partir do século XIX – marco divisório da Idade Contemporânea –, a mudança de perspectiva na visão do mundo, gerada pelas transformações impostas pela aceleração da pesquisa científica e da produção industrial, irá justamente valorizar esse recurso lingüístico *para* e *na* estilização de um mundo que se percebe cambiante e transfigurado:

²⁴ ROSENFELD, Anatol. A teoria dos gêneros. In: *O teatro épico*. São Paulo: São Paulo, 1965. p.11.

²⁵ Embora os elementos *comparante* e *comparado* correspondam a palavras do mesmo campo semântico – elementos da natureza – a ousadia do processo analógico e conseqüente estranheza por ele provocada levam-nos a classificar a figura como símile.

O procedimento (já classificado pela retórica antiga como figura estilística possível, mas para usar-se com discrição [sic] – hipálage, havia se difundido a partir de Rimbaud e pode-se encontrar hoje por toda a parte, pois se presta mormente a produzir cruzamentos irreais e a aumentar o peso da palavra deslocada.²⁶

No caso, o gerúndio “andando”, com função de qualificativo, além de acionar carga sonora expressiva na composição da rima – como teremos a oportunidade de comentar em outro momento da análise –, mobiliza o sentido *durativo* da ação, numa tensa associação com a sugestão de *imobilidade pétre*a, pondo em cena uma gigantesca, fantástica e iminente ameaça aos olhos do observador.

Da mesma forma, na analogia do v.3 (“O céu molhado como mar escuro.”), “céu” e “mar” tendem para a unidade, porém não mais símbolo de um enlace harmônico e redentor, como queria a tradição clássica, em que se espelhavam o macro e o microcosmo, o mundo lunar e o mundo sub-lunar. Temos, aqui, uma *tenebrosa unidade*, na qual os pólos se encontram, numa compressão ameaçadora, sugerindo a tempestade iminente e recuperando semanticamente o círculo opressor do “Horizonte cerrado”. E novamente encontra-se, associada à analogia, a hipálage, formando uma espécie de quiasmo, o cruzamento de um jogo antitético: a relação mais convencional (céu/escuro e mar/molhado) inverte-se: “céu molhado” / “mar escuro”.

Esse universo transfigurado e opressor, que se nega à dimensão teleológica, que se fecha à possibilidade de uma visão para *além* do horizonte, lança o sujeito lírico à condição de *húmus*, ao convergir para a imagem conclusiva do segmento: a terra, o espaço habitado pelo eu, é vista como um “imenso monturo”, espaço degradado e caótico, açoitado pelo vento furioso (v.5 e 6):

Por muito tempo ainda fiquei olhando
A terra transformada num monturo.

²⁶ FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978. p.203.

A organização sintática dos três primeiros versos –

Horizonte cerrado, baixo muro,
A névoa como uma montanha andando,
O céu molhado como mar escuro. –

frases nominais que se justapõem, além de servir como suporte rítmico essencial, como veremos, converge, estilisticamente, para o sentido dessa representação do mundo. Aliás, a fragmentação da sintaxe – traço característico da poesia moderna – é marcante em Dante Milano. E, obviamente, irá condensar conteúdos semânticos diversos em função do contexto verbal. Neste poema contribui, a nosso ver, para a produção de um efeito de *substantivação/essencialização* do quadro, enrijecendo-o e lançando-o fora do tempo cronológico. Deixa de ser uma circunstância passageira, momentânea, condicionada pelos reflexos cambiantes do fluir contínuo do tempo. Acentua, dessa forma, a idéia de petrificação do quadro, de blocos compactos que se superpõem no conjunto descritivo.

Associando-se a esse efeito, recupera-se o efeito de *duração* nos versos seguintes –

Por muito tempo ainda fiquei olhando
A terra transformada num monturo.
Por muito tempo ainda ficou ventando. –

pela dupla presença da expressão adverbial “muito tempo” e do advérbio “ainda”, intensificado pelo paralelismo entre os versos 4 e 6 e pelas formas nominais gerundivas. Um efeito desdobrado e intensificado, de forma ostensiva, nas outras recorrências dos advérbios “ainda” (três vezes presente no poema) e “muito” (quatro vezes). Esse aspecto durativo comparece também como efeito do longo período que vai do verso 7 ao 14, a ser analisado mais à frente.

A vivência angustiada desse enunciador, impassível em sua contenção emotiva, situada num tempo anterior ao da enunciação – como assinala a marca do pretérito perfeito (“fiquei olhando”, “ficou ventando”, “vi”, “Cravei”) –, deixa de ser simples *lembrança*: recria-se como *recordação*, experiência lírica que se plasma numa espécie

de “presente eterno”. Emil Staiger assinala que, diferentemente da prosa narrativa (que atualiza o passado no presente enunciativo), o canto lírico *recorda*:

O poeta lírico nem torna presente algo passado, nem também o que acontece agora. Ambos estão igualmente próximos dele; mais próximos que qualquer presente. Ele se dilui aí, quer dizer ele “recorda”. “Recordar” deve ser o termo para a falta de distância entre sujeito e objeto, para o *um-no-outro* lírico.²⁷

Por outro lado, a cena descritiva inicial estabelece, por oposição, uma relação intertextual com a história literária. A referência estético-cultural ao *locus amoenus*, quadro esteticamente recriado pelo olhar contemplativo da tradição clássica, que concebia o mundo em geométrica harmonia, emerge da memória discursiva, em contraste com o *locus horrendus*. Ao opor um registro estético a um outro, padronizado por séculos de tradição, novamente o *tempo do poema* faz emergir sua historicidade, no *rastro-presença* que a *ausência* deixa no roteiro intertextual que a linguagem realiza.

Mas também traz sua historicidade marcada pelas *circunstâncias*: a paisagem, aqui recriada, traz as marcas de um mundo degradado, reificado na crueza da petrificação. O mundo é um *locus* inóspito, estranho e assustador, um “país estranho”, reduzido a um *monturo cósmico*, com toda a sugestão de caoticidade e repugnância que a imagem deflagra.

A recriação poética do *locus horrendus*, como expressão de um *mal-estar existencial*, tem origem, não sem razão, na literatura pré-romântica do século XVIII, justamente o marco histórico da Idade Contemporânea, que inaugura a tradição poética moderna:

Para a civilização antiga e pós-antiga, até o século XVIII, a alegria era aquele sumo valor espiritual que indicava a perfeição alcançada pelo sábio ou pelo crente, pelo cavaleiro, pelo homem da corte, pelo erudito da elite social. A dor, a não ser que fosse passageira, era considerada um valor negativo e pelos teólogos, uma culpa. A partir das tendências para a dor dos pré-românticos do século XVIII, estas

²⁷ STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997. p.59.

relações se inverteram. A alegria e a serenidade desapareceram da literatura. A melancolia e a dor cósmica ocuparam o seu lugar.²⁸

O olhar do sujeito lírico, portanto, não está absorto na contemplação redentora. É incisivo, crítico, indiciado na imagem que o verso 7 constrói: “Cravei no espaço lívido um olhar duro”. Uma nova perspectiva aqui se instaura. É um olhar lancinante – “Cravei”, “duro” – que mimetiza a petrificação do próprio espaço circundante. A relação que se estabelece entre a paisagem e o enunciador é de combate, de luta. Seu olhar perfura o bloco compacto do quadro opressor, mais geral e distante – o “horizonte”, a “névoa”, a “montanha”, o “céu” e o “mar” –, para deter-se, em primeiro plano, na minúscula e frágil folha açoitada pelo vento. É o olhar expressivo, aquele que “[...] exprime e reconhece forças e estados internos, tanto no próprio sujeito, que deste modo se revela, quanto no outro, com o qual o sujeito entretém uma relação compreensiva”.²⁹ Mas é também o olhar “[...] que se apercebe, atento, penetrante, atravessador e reflexivo [...] de um olho *perspicax* [...]”.³⁰

Desse verso até o final do soneto alonga-se um caudaloso período, em que se mesclam orações reduzidas, oração adjetiva e orações coordenadas, interligadas em *enjambement*. Um período de expressivo resultado rítmico.

Cravei no espaço lívido o olhar duro
E vi a folha no ar gesticulando,
Ainda agarrada ao galho, antes do salto
No abismo, a debater-se contra o assalto
Do vento que estremece o mundo, e então
Sumir-se em meio àquele sobressalto,
Depois de muito sacudida no alto
E de muito arrastada pelo chão ...

E o leitor acompanha, agora, a *intensidade* e a *duração* do efeito dramático da pequena e indefesa folha que, “gesticulando”, “agarrada ao galho”, “antes do salto”,

²⁸ FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978. p.30.

²⁹ BOSI, Alfredo. Fenomenologia do olhar. In: NOVAES, Adauto (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p.77.

³⁰ CHAUI, Marilena. Janela da alma, espelho do mundo. In: NOVAES, Adauto (Org.), op.cit.p.37.

tenta resistir a uma batalha perdida e passa a representar, na correlação lírica entre *sujeito-de-enunciação* e *objeto-de-enunciação*, o sentimento da trágica condição humana. A circunstância natural – o forte vento arrancando a folha – ganha, no poema, a amplitude trágica do inevitável, do destino algoz a que nada resiste. No conflito entre a “folha” e o “vento”, respectivamente protagonista e antagonista de um embate fatal, o ar, matéria essencial da vida, transforma-se, com seu movimento furioso, no *algoz cósmico*, o ar da morte.

Não é de todo estranha a presença do elemento trágico dentro do poema lírico, pois, como afirma Arrigucci Jr., o “[...] trágico decorre dos ditirambos, assim como o coro dos sátiros, primitivamente um grupo de adoradores extáticos do deus, foi o ‘ventre do diálogo’ da tragédia”.³¹

Apoiando-nos nas palavras de Albin Lesky, estamos aqui considerando a situação trágica, literalmente, como *queda*: “[...] a queda de um mundo ilusório de segurança e felicidade para o abismo da desgraça ineludível.”³² Para o sujeito da ação trágica, essa vivência, contudo, deve necessariamente ser consciente. “Onde uma vítima sem vontade é conduzida surda e muda ao matadouro não há impacto trágico.”³³

Por isso, antes do desaparecimento final – a inevitável *queda* no “abismo” da existência, a *katastrophé trágica* –, a folha, individualizada e presentificada no enunciado pelo artigo definido, resiste “gesticulando”, agarra-se em mudo desespero ao galho que a mantém viva, luta “contra” o “assalto do vento”, é “sacudida no alto” e “arrastada pelo chão”.

³¹ ARRIGUCCI JR., Davi. Poema desentranhado. In: _____. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p.117.

A emergência de uma cena trágica no poema lírico revela que muitas vezes são tênues os limites que separam a expressão lírica da expressão do *pathos* dramático, responsável este pelo efeito de *inquietação*. É possível também entender o hibridismo a que o gênero, muitas vezes, se submete, levando em conta a tese de Staiger (*Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.) e de Rosenfeld. Podemos, assim, encontrar num texto eminentemente lírico traços de outro gênero: “No fundo [...] toda obra literária de certo gênero conterà, além dos traços estilísticos mais adequados ao gênero em questão, também traços estilísticos mais típicos de outros gêneros. Não há poema lírico que não apresente ao menos traços narrativos ligeiros e dificilmente se encontrará uma peça em que não haja alguns momentos épicos e líricos.” Cf. ROSENFELD, Anatol. A teoria dos gêneros. In: *O teatro épico*. São Paulo: São Paulo, 1965. p.7.

³² LESKY, Albin. Do problema do trágico. In: _____. *A tragédia grega*. São Paulo: Perspectiva, 1976. p.26.

³³ *Ibid.*, p.27.

O acúmulo de orações reduzidas na caracterização da luta dramática – “gesticulando”, “ainda agarrada ao galho”, “a debater-se ...”, “Sumir-se ...”, “Depois de muito sacudida...”, “E de muito arrastada...” – produz duplo efeito: por um lado, hipertrofia, no período de caudalosa massa verbal, a intensidade e a duração do desespero; por outro, acentua a resistência heróica da pequena folha, ratificando a seguinte idéia: “Na estrutura de conflitos da tragédia se exprime ‘uma grande vontade de viver’; o trágico brota de uma força exultante: da alegria do êxtase”.³⁴

Curiosamente, o período não termina no v.12, com a idéia implícita da fatalidade da morte (“Sumir-se em meio àquele sobressalto”), mas com os dois versos seguintes que, compondo uma antítese semântica e sonora (“alto” e “chão”) fecham, não só o poema, mas a própria existência da folha num círculo infernal, já que é impossível permanecer no “alto”, espaço simbólico da transcendência redentora que, neste poema, coincide com o espaço existencial da folha. As equivalências sonoras que ocorrem entre “alto”, “assalto”, “salto”, “sobressalto” implicam uma convergência de sentido: o “alto” é o espaço da batalha, onde as forças vitais são acionadas de modo intenso, fazendo a folha resistir heroicamente, embora seu destino traga a marca da fatalidade: o chão, espaço da morte. E as rimas especiais, paronomásticas, acentuam a *duração* da luta. O substantivo que encerra o poema – “chão” – recupera, fechando o círculo da dor, o “Horizonte cerrado” do início.

Desenha-se, assim, nas imagens do poema, o rastro do movimento do olhar do sujeito lírico que, em busca do “horizonte”, lugar da utopia, desloca-se do ponto mais alto e geral para o mais baixo e específico – um movimento descendente que vê, no homem, aquele “bicho da terra tão pequeno”.³⁵ Um homem que *se arrasta*, como a folha, sob o peso da *ananké*, a fatalidade trágica. Arrasta-se humilhado, mas heroicamente, firme em sua contenção emotiva, trilhando os passos solenes dos

³⁴ ARRIGUCCI JR., Davi. Poema desentranhado. In: _____. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p.118.

³⁵ Fragmento de *Os lusíadas*, canto I, estrofe 106. Cf. CAMÕES, Luís de. *Os lusíadas*. São Paulo: Círculo do Livro, [s/d]. p. 61.

decassílabos. Essa postura estóica desvela no sujeito lírico o *pathos da angústia*, é fato, mas vivenciado na *altivez heróica* e na *resistência*.

É preciso, entretanto, salientar que, na poesia de Dante Milano, essa tensão antitética entre o “alto” e o “baixo” não se resolve de forma excludente: são pólos que catalisam valores ambíguos. Assim, o plano do “alto”, lugar para onde o olhar/desejo se dirige, correspondendo ao céu, ao etéreo, ao sonho, é também o *peso* do céu: “O céu pesa na fronte pensativa” (p.80). “Sinto faltar-me a respiração / Sob o peso do céu” (p. 82). É o espaço de uma *idealidade* que brilha no centro da noite, mas que se transforma, por força do modo descrente de sentir a existência, em inutilidade:

Noite disforme.
Se olhares o céu, o que não vale a pena,
Verás que o brilho das estrelas é uma coisa inútil
E sentirás o frio da vida.

(“O centro da noite”, p.88)

O “baixo”, representando o chão, a pedra, o corpo, a realidade, a contingência, a humilhação, é também o espaço do repouso, da morte como descanso final. É o espaço/ventre da gruta, do húmus placentário:

No fim do mundo
Há uma gruta,
Casa de pedra,
Cama no chão
De terra fresca,
Dormir na terra.
Deus me dê sonhos...
O corpo quieto
Na terra fresca
Na doce gruta.

(“Gruta”, p.58)

No pequeno poema “Pedra”, o abraço na pedra reflete a pulsação do desejo – frustrado – de fundir-se simbioticamente à mineralidade do solo, na busca da ilusória plenitude do repouso existencial.

Pedra, coisa do chão, face parada,
 Indiferente à carícia da mão,
 Figura inerte que não sente nada,
 Corpo que dorme e a que me abraço em vão.

(p.48)

No conjunto da obra do poeta, a angústia revela-se, assim, também na vibração desse eixo tensional de forças que se opõem e simultaneamente se equivalem. O sentido desses pólos, cambiantes, encontra seu significante no jogo de antíteses e oxímoros, tão presentes nessa poesia, como atestam os fragmentos seguintes:

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

(p.139)

Na treva mais gelada, na brancura
 Mais cega e morta, a vida ainda transluz.
 Até de dentro de uma sepultura
 Brota um soluço trêmulo de luz,

(p.35)

Bloco de mármore, matéria
 Que, lavrada, parece etérea.

(p.171)

Por mais que resplandeça a luz é cega.

(p.205)

A função dessa poesia não é proporcionar “distensão e recolhimento”. Ao contrário, sua função é produzir *inquiétude*, efeito que decorre da própria expressão da experiência existencial angustiada e angustiante do sujeito lírico.

No emblemático equilíbrio da tradicional forma *soneto*, com suas regularidades métrica, rímica e cadencial, a expressão da condição humana é índice de angústia, desequilíbrio, desesperança, mas é também expressão de luta, de uma heróica resistência.



O signo lingüístico, diferentemente dos signos naturais, mantém com o referente uma relação arbitrária ou, melhor dizendo, uma relação imotivada. De acordo com a conhecida hipótese de Saussure, não existe entre o significante lingüístico (o plano da expressão) e o significado (o plano do conteúdo) nenhuma relação de causalidade, fato que pode ser ilustrado quando, por exemplo, comparamos signos de diferentes línguas.³⁶ Uma motivação parcial, contudo, pode ser encontrada nas onomatopéias, palavras que guardariam ainda um “resíduo icônico”, uma espécie de *intenção imitativa*, fazendo-nos supor a existência de “vestígios ou *ressôos* de uma relação mais profunda entre o **corpo** do homem que fala e o **mundo** de que fala”.³⁷

A questão dos *indícios de uma relação mais arcaica entre fala e mundo* ganha relevo particularmente na linguagem poética. Ao explorar ao máximo as possibilidades do código, o poema é a experiência verbal em que o signo, em função das injunções estruturais, faz vibrar, significativamente, sua camada sonora e entonacional, *motivando-se* a ponto de produzir até mesmo uma sugestão de concretude. É como se o poeta investisse na palavra não apenas o registro de uma experiência intelectual, ou sensorial ou mesmo emotiva, mas também uma *experiência corpórea, orgânica*. O signo no poema quer ser total: pondo em evidência a intensidade do *sopro respiratório*, aciona o *movimento do corpo*, a presença física do sujeito. A vivência anímica *somatiza*.

Em contextos poéticos são tecidas redes sonoras que produzem efeitos múltiplos, associados aos diferentes traços articulatórios dos fonemas. A produção do /a/, por exemplo, implica uma *mobilização orgânica* diferente da produção do /u/. Justamente por isso, o *som* no poema poderá produzir sugestões sinestésicas e/ou emotivas. A vogal /u/, em posição tônica, por suas específicas qualidades articulatórias – vogal fechada, posterior, arredondada – em oposição à vogal /a/, aberta e central, pode

³⁶ LOPES, Edward. *Fundamentos da lingüística contemporânea*. São Paulo: Cultrix, 1999. p.84.

³⁷ BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977. p.40. Grifos nossos. Mas, até nesse caso, percebe-se variação de língua para língua, o que mostra que a *imitação* presente no signo onomatopéico é uma recriação, resultante de um modo específico de “ouvir/interpretar” os sons naturais, dentro de limites e possibilidades oferecidos pelo sistema fonético-fonológico de cada língua.

ser associada sinestésica e emotivamente à sugestão de escuridão e medo na expressão *tumba escura*.³⁸

Essas considerações abrem caminho para novos comentários analíticos a respeito do poema de Dante Milano. Os “traços flutuantes da significação” que emergem da tessitura das imagens do poema, dada a especial configuração estrutural do texto poético – em que a função sistêmica é decisiva na construção do sentido – são potencializados nos arranjos fonéticos dos significantes. Isso nos leva a tratar das motivações produzidas pelos sons em “Soneto I”.

Destacamos, inicialmente, a presença marcante da vogal /u/ - a vogal mais fechada da língua portuguesa – e tão cara à poesia milaniana.³⁹ Na produção desse som os aspectos articulatórios são mobilizados internamente pelo leitor, tornando-se essa uma experiência que reproduz *no corpo* efeitos sinestésicos e emotivos específicos, diretamente relacionados ao sentido do soneto. O sentido é, assim, não apenas a apreensão cognitiva, mas o *sentido* ... no físico do leitor: o ar, subindo dos pulmões pela laringe sem encontrar nenhuma obstrução, ressoa na parte posterior da boca, com o corpo da língua em sua posição mais alta. Isso resulta num fechamento da caixa de ressonância, fazendo com que o som vibre mais internamente. Daí a vogal /u/ prestar-se à imitação de sons profundos e cheios, sugerindo, em determinados contextos – e especialmente neste poema –, efeitos sinestésicos – de *escuridão* e de *fechamento* – e efeitos emotivos associados a *angústia*, *opressão*, *medo* e *morte*.⁴⁰

Observe-se, por exemplo, sua recorrência tônica nas rimas iniciais do soneto em estudo, nas palavras “muro”, “escuro”, “monturo”, “duro”. São lexias que, além de estarem em posição especial na organização do poema, concentram expressiva carga

³⁸ Esse efeito, contudo, tende a anular-se na expressão *luz diurna*. Isso significa, como diz Grammont, que a motivação fonético-fonológica pode ser evidenciada apenas em determinados contextos verbais. Vale lembrar também que não são raras as pesquisas lingüísticas que, tendo como objeto de estudo ocorrências fonético-fonológicas, fazem um contraponto à hipótese saussuriana. Destaco, em especial, as experiências de Edward Sapir, testando a correlação das vogais /a/ e /i/ às sensações de *grande* e *pequeno*, o minucioso trabalho de M. Grammont, e o estudo de Roman Jakobson sobre a linguagem infantil, entre outros. São pesquisas nessa linha que abriram caminho para a Estilística do Som ou Fonoestilística.

³⁹ Se aqui se registram apenas quatro vocábulos que ganham destaque nas rimas, ou seja, uma presença quantitativamente talvez não muito relevante, há poemas de Milano cujas rimas, todas ou quase todas, incidem na vogal /u/: “O templo” (p.141), “Mulher contemplada” (p.156), “O beco” (153), entre outros.

⁴⁰ Cf. MARTINS, Nilce Sant’Anna. *Introdução à estilística*. São Paulo: T.A. Queiroz/Edusp, 1989. p.32.

semântica na produção do sentido da angústia, que aqui se reforça pela sugestão de efeitos sinestésicos e emotivos. A paisagem do *locus horrendus* – esse ambiente tenebroso e opressor – encontra, no fechamento da tônica da rima, o seu som mais expressivo.

Aliás, é justamente a motivação produzida pelo som que justifica, estilisticamente, a rima.

O poeta se fixa, para ela, nos sons que a sua intenção poética condiciona, ou num vocábulo que é praticamente evocado pelos sons que encerra. O pensamento lógico da poesia decorre não raro dessa atmosfera sônica, que se estabelece por um impulso de exteriorização anímica; e se pode falar então, com Sapir, em – “*O Valor Heurístico da Rima*”(XLIX-496.9). A insistência no som o torna, por sua vez, o centro emotivo da composição e prepara a ambientação emotiva do leitor ou do ouvinte.⁴¹

No soneto em estudo e nessa privilegiada posição, a equivalência da vogal tônica /u/ coincide também com a equivalência de “matriz convencional”, já que essas palavras compõem o jogo rímico⁴². Mas coincide também com a equivalência semântica, pois os dois substantivos (“muro” e “monturo”), mais os dois adjetivos (“escuro” e “duro”), têm como referência aquele universo reconstruído pelo poeta, marcado pela disforia, a que se associam a sensação de *peso, estreitamento, confinamento, opressão, compactação, limitação* e o sentimento de *angústia*: o “muro” que limita, o “escuro”, fechando perspectivas e projetando o sujeito no indeterminado e no imponderável, o “monturo”, associado semanticamente a caoticidade e repugnância e o adjetivo “duro”, com sua sugestão de condensação pétreia e impacto. Na entonação e articulação mentais da vogal /u/, o corpo se contrai e *vive*, na carne, o sentido. Essa especial conjunção formal e semântica resulta, por sua vez, num acoplamento, triplamente qualificado. Um

⁴¹ CÂMARA JÚNIOR, J. Mattoso. *Contribuição à estilística portuguesa*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1978. p.45.

⁴² Ao tratar do “acoplamento”, resultado da convergência de uma dupla equivalência, Levin destaca o acoplamento entre, por exemplo, uma equivalência semântica e uma equivalência num plano do poema que se identifica com a posição que a expressão assume no “modelo” estrutural. É o caso mencionado. Há uma identidade semântica, na medida em que o sentido das palavras converge para a expressão sinestésica de *escuridão* e *fechamento*, uma identidade sonora evidenciada pela vogal tônica /u/ e uma outra, a posição que essas palavras assumem na “matriz convencional” do soneto: a rima. Cf. LEVIN, Samuel R. *Estruturas lingüísticas em poesia*. São Paulo: Cultrix/USP, 1975.

acoplamento que é decisivo na construção do *sentido* do texto, isto é, na recriação da experiência lírica pelo leitor. São essas injunções que potencializam ao máximo o processo de significação do texto lírico.

Para esse especial efeito de sentido da vogal tônica /u/ concorre também o eco das recorrências desse som em outros vocábulos, que assumem posições variadas nos versos – “uma” (v.2), “muito”(v.4), “muito”(v.6), “mundo”(v.11), “muito”(v.12) e “muito”(v.12) – bem como da mesma vogal, enfraquecida, porém, em sua atonicidade: “num”(v.5), “gesticulando” (v.8), “Sumir-se”(v.12) e “sacudida”(v.13). Todos esses vocábulos acabam absorvendo, num processo osmótico, as sugestões sinestésicas e emotivas relacionadas ao sentimento de angústia e opressão. E, muito *poeticamente* nesse contexto, o “mundo”, esse imundo monturo, traz na intensidade de sua vogal tônica a marca da dor. Curiosamente, as vogais de timbre fechado são também denominadas “vogais graves”, nomenclatura alusiva à idéia de *gravidade* que, neste soneto, associa-se à sugestão de *peso*.

Entretanto, nunca é demais lembrar: esses efeitos de sentido resultam não do som isolado, descontextualizado. Mesmo porque o impacto da camada sonora dos significantes é resultado da articulação seqüencial dos variados fonemas da cadeia discursiva. Por isso, a recorrência, também nas rimas, do som nasal (“andando”, “olhando”, “ventando”, “gesticulando”, “então”, “chão”), associada às outras inúmeras aliterações de nasais e sons vocálicos de timbre fechado (“Horizonte”, “montanha”, “tempo” ...), intensifica, no plano das ressonâncias harmônicas, o valor estilístico da vogal /u/. O som nasal, por exemplo, disseminado ao longo do texto, produz efeito expressivo análogo, na medida em que, ao vibrar internamente, ressoando dentro das cavidades nasais, motiva associações relacionadas às idéias de *densidade*, *interiorização*, *reclusão*, *fechamento*, a que se associa a emoção do eu lírico.

No primeiro verso (“Horizonte cerrado, baixo muro,”), o som fechado e nasalizado de “Horizonte” converge para o sentido que essa palavra assume no poema e dá o tom, em diapasão, para a massa sinfônica dos significantes. O fechamento da vogal /o/ converge para o som fechado da tônica /u/ e se espalha nos demais versos, ressoando nas sílabas átonas da seqüência:

A névoa como uma montanha andando,
 O céu molhado como mar escuro.
 Por muito tempo ainda fiquei olhando
 A terra transformada num monturo.

Esse /o/, quando em posição átona final, ou na forma de semivogal, acaba se realizando acusticamente como um /u/ enfraquecido, absorvendo o efeito das rimas que incidem nessa vogal. Outras vezes, seu valor estilístico é intensificado pela nasalização (“montanha”, “monturo”). O som nasal, quer modulando as vogais, quer presente nas consoantes /n/ e /m/, produz uma espécie de “névoa” sonora que reveste os versos de noturna e densa atmosfera. Além disso, essa consoante /m/, bilabial, presente ostensivamente no verso 2 e aliterada nos demais, sugere *morosidade*, *lentidão*, traço que reforça o efeito da *duração* examinado anteriormente: “A névoa como uma montanha andando”. A repetição da consoante /m/, associada à vogal /o/, produz um deslizamento *moroso* e *malemolente* no plano da sucessão dos fonemas e iconiza o lento movimento da *névoa / montanha*, concretizando, no próprio significante, a referência.

A reiteração desses fonemas, especialmente em posição tônica, aliada, evidentemente, como já afirmamos anteriormente, a outros elementos constitutivos da estrutura poética⁴³ – escolhas lexicais, imagens, ritmo, configuração visual dos versos –, confere à presença desses sons um estatuto significativo, na medida em que passam a ser elementos formais motivados no contexto do poema, produzindo, entre outros, efeitos sinestésicos de *escuridão* e *estreitamento*, bem como efeitos emotivos de *medo* e *angústia*. Aliás, a palavra “temor” provém do latim *timor*, *timoris*, que, por sua vez, dá origem também à palavra “tímido”, isto é, aquele que, por temer, vive “fechado em si”. E esse sentido de *fechamento/estreitamento* está também presente na etimologia da palavra “angústia”: *angustia* (curteza, brevidade, escassez) e *angustus*, *a*, *um* (estreito, apertado), como já assinalamos. As propriedades articulatórias e acústicas dessas vogais, quando presentes em vocábulos específicos e no contexto do poema,

⁴³ Nunca é demais lembrar: “É preciso sair do círculo de impasses que é a discussão isolada do simbolismo fonético. O problema, por ser parcial, virou um nó cego. A motivação que age no signo, e especialmente no signo mais pesado da vida (o mito, o sonho, o poema), percorre *todos* os níveis do código: não só os sons, mas as formas gramaticais, o vocabulário e as relações sintáticas.” Cf. BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977. p.50-51.

reproduzem, fisiologicamente, essa sensação de *estreitamento* e o sentimento de *angústia*, assinalando, assim, a presença do *corpo do sujeito* no texto poético.

É o caso também da vibrante /r/ que, embora discretamente, exerce papel importante no soneto. Sua presença no último verso, no vocábulo “arrastada”, parece absorver o sugestivo som rascante a que se associa, nesse contexto verbal, o sema do *sofrimento e humilhação*, retomando a carga sonora de “cerrado” do primeiro verso, e de “agarrada” (v.9), palavras que acabam sendo contaminadas retroativamente pelo efeito semântico de “arrastada”. E, assim, o verso inicial e o último, que abrem e fecham o círculo angustiante, produzem um *acoplamento*, derivado não apenas da equivalência semântica mas também sonora.

A esse efeito sinfônico de sons fechados, contrapõem-se, no poema, por sua vez, os sons abertos, especialmente as rimas que incidem na vogal oral /a/: “salto”, “assalto”, “sobressalto” e “alto”. Essa conjunção contrastiva de vogais, contudo, antes de minimizar o efeito acima aludido, acaba justamente por intensificar os valores sugestivos dos dois fonemas. O contraste faz brilhar a tensão que esses pólos sonoros estabelecem. Uma tensão fonética implicada em outra: de um lado, a luta pela sobrevivência e, de outro, a fatalidade da morte. A vogal /a/, uma vogal anterior, é a mais aberta do sistema fonético português. Para sua realização, a língua se abaixa e se retrai, permitindo que o ar penetre por uma caixa de ressonância mais ampla. Esse efeito sonoro, marcado por uma abertura e dinamismo mais acentuados, irá associar-se, mais ao final do poema, justamente à cena em que se trava a luta da folha, “a debater-se contra o assalto / Do vento que estremece o mundo ...”, confluindo para a aliteração das sibilantes e das vibrantes, especialmente expressivas na sugestão do movimento e fúria do vento.

No momento em que o enfoque de descritivo passa a narrativo, isto é, do quadro mais estático para o quadro mais dinâmico, a vogal /a/ ocupa lugar privilegiado nas rimas e nos cortes dos *enjambements*, sugerindo a idéia do *projetar-se para fora*.

Até que, após seu desaparecimento, o último vocábulo (“chão”) retome a soturnidade e a estaticidade iniciais.⁴⁴

Mas é preciso considerar também que a abertura dessa vogal incide na palavra “alto” que, como vimos, adquire valor emblemático: representa o espaço da *transcendência*, em oposição ao *chão*. A abertura da vogal, nesse contexto, também “luta” contra o fechamento da vogal /u/, ao sugerir *espraiamento* e *claridade*. A tensão presente no plano das imagens invade o plano sonoro: no “alto” está o “assalto”, o “sobressalto”, o “salto”. Dessa perspectiva, o poema funciona com duplo movimento, uma espécie de *diástole* e *sístole*, estilisticamente realizadas.

Essas considerações convergem para a seguinte questão. Sabe-se que o ato de fala, em sua modalidade oral, não se apóia apenas no código lingüístico. Ao signo verbal associam-se elementos suprasegmentais e outros de diversa natureza semiótica. Assim, na realização sonora do enunciado imbricam-se as modalidades entonacionais, pausas, brevidades e alongamentos, volume da voz, sutilezas na articulação de fonemas, ruídos, respiração, expressões faciais, gestos... Aciona-se o que Bakhtin denomina o “material semiótico do psiquismo”, integrando *corpo* e *voz* no processo comunicativo:

O que constitui o material semiótico do psiquismo? Todo gesto ou processo do organismo: a respiração, a circulação do sangue, os movimentos do corpo, a articulação, o discurso interior, a mímica, a reação aos estímulos exteriores [...].⁴⁵

Apesar de ser modalidade diferente, o texto escrito não exclui a *presença do corpo e da voz*, na medida em que no ler e no escrever está latente a “possibilidade de entoar”, ou a “entoação mental”, que, segundo Bakhtin, é operador privilegiado para a construção do sentido. É a tese de Véronique Dahlet: “[...] há e se ouve voz no texto, na medida em que a entonação é a fonte dessa voz, e que por meio dela se estabelece uma

⁴⁴ O jogo sonoro, neste soneto de Dante Milano, lembra muito o do poema “Banzo”, de Raimundo Correia, analisado por Mattoso Câmara Jr.: “No plano da evocação sonora, é igualmente a vogal grave que domina até quase o fim da descrição [...]. Então, irrompe o barulho claro dos galhos e folhas que estalam, com os /a/ brilhantes em enfiada [...]. Finalmente, o retorno à soturnidade primeira com os sons do verbo *derruba*, que fecha a descrição.” Cf. CÂMARA JÚNIOR, J. Mattoso. *Contribuição à estilística portuguesa*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1978. p.44-45.

⁴⁵ BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1999. p.52.

ligação do corpo com o texto e do texto com o corpo.”⁴⁶ E, apoiando-se no autor russo, a pesquisadora complementa, afirmando que

[...] o texto não fala apenas ao entendimento, não suscita somente sensações, mas tem ainda a capacidade de agir sobre o corpo no sentido em que, através da “*interiorização do material verbal*” que é o modo de percepção da obra, o solicita, o mobiliza, o impulsiona. Portanto, é pela mediação da entonação que o corpo, e especialmente os órgãos da fonação, são despertados.⁴⁷

É particularmente no texto poético que esses aspectos fisiológicos ficam em evidência, já que na leitura do poema *revive-se* o vivido. O poema oferece-se ao leitor não só como experiência cognitiva, sensorial e emotiva. Mobiliza-o *organicamente* na medida em que, através da entonação virtual presente no texto escrito, o corpo é solicitado a recriar, internamente, a experiência articulatória e rítmica. “A subjetividade do corpo, que *vive* a significação, é responsável pelo nexos entre som e sentido.”⁴⁸

No caso de “Soneto I”, o sentimento opressor que advém da condição trágica do homem, desse *locus horrendus* onde se instala o enunciador, porque poeticamente recriado, leva o leitor a vivenciar a tensão e a angústia catalisadas também nessa “*sístole*” sonora, em que ganham destaque as vogais fechadas e os sons nasais, intensificados pela força contrastiva da “*diástole*”, provocada pelo som aberto e espriado.



● estudo dos aspectos musicais do texto lírico⁴⁹ divide-se, por força do trabalho analítico, em dois níveis: o do *som* do fonema e o do *ritmo*. Para a investigação

⁴⁶ DAHLET, Véronique. A entonação no dialogismo bakhtiniano. In: BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. Campinas: Unicamp, 2001. p.263.

⁴⁷ Ibid., p.268-269.

⁴⁸ BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977. p.60.

⁴⁹ Segundo Tomachevski, a especificidade do texto poético estaria na relativa isocronia das unidades rítmicas. Bosi, contudo, faz uma ressalva: “Haverá aqui uma verdade hipertrofiada, um exagero: o período ritmado não é o traço específico da língua poética, mas *um* de seus traços específicos”(Ibid. p.69).

estilística, contudo, o grau de dificuldade e complexidade da análise desses níveis não é o mesmo. Se a matéria sonora do fonema é elemento relativamente fixo, o ritmo e a modulação da frase, por sua vez, têm como base fatores de natureza mais subjetiva, associados à relação que o leitor estabelece com o texto. Compreende-se, assim, o seguinte comentário:

Os timbres, quase-matéria, nos dão a impressão de aderirem à superfície da *physis* mais que as outras propriedades da linguagem. Daí, a clareza e a desenvoltura com que certos fatos de natureza puramente fônica (a *rima*, a *assonância*, a *aliteração*) são estudados pela análise estrutural. Daí, ao mesmo tempo, o embaraço e os vaivéns no trato do ritmo e da modulação do período, que supõem fenômenos energéticos difusos no corpo e na alma do falante.⁵⁰

Por outro lado, a complexidade da questão deve-se também a fatores de ordem histórico-cultural. A tradição literária ocidental põe em relevo uma variação no tratamento da musicalidade do poema. A cada época histórica, em função das condições de vida e anseios do homem em sociedade, correspondem cânones estéticos diversos que expressam, de alguma forma, a visão de mundo do homem historicamente marcado. O ritmo mais espontâneo, variável e assimétrico da fala, presente na poesia arcaica e ritualística da civilização antiga, foi substituído pelo rigor aritmético dos *pés* (*segmentos rítmicos*), imposto pelo racionalismo greco-romano. Posteriormente, “[n]a passagem do Latim para as línguas românicas, a métrica quantitativa foi substituída por um *sistema qualitativo, silábico ou acentuativo*, que leva em conta a intensidade ou tonicidade das sílabas [...]”.⁵¹ Instaura-se, assim, o princípio da métrica regular, que se observa, por exemplo, nos decassílabos e alexandrinos clássicos. A partir do século XVIII, o Romantismo recupera, em parte, a configuração assimétrica, com a variação na medida dos versos; os acentos, livres da marcação fixa, distribuem-se em função da expressividade da linguagem, abrindo caminho para o verso livre e o poema polirrítmico contemporâneos.

Em princípio, entende-se por *ritmo* a alternância das sílabas fortes e fracas, ou longas e breves, na linearidade temporal do discurso. Em língua portuguesa, a alternância repousa, basicamente, no acento de intensidade das sílabas tônicas. Costuma-

⁵⁰ BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977. p.66-67.

⁵¹ MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1978. p.393.

se falar, por exemplo, em ritmo binário ascendente (fraca/forte), ritmo binário descendente (forte/fraca), ritmo ternário ascendente (fraca/fraca/forte) e ritmo ternário descendente (forte/fraca/fraca). Essas possibilidades corresponderiam, hipoteticamente, aos *pés*, módulos rítmicos sistematizados no mundo clássico.⁵²

Uma distinção importante é a que se observa entre *metro* e *unidades rítmicas*. A quantidade do número de sílabas poéticas no verso denomina-se *metro*. Já comentamos, aliás, o especial destaque dado por Dante Milano à regularidade métrica e ao verso decassílabo. Ocorre que a mesma métrica pode ter uma variação de unidades rítmicas (*pés*).

No poema “Soneto I”, a segmentação do primeiro verso (um decassílabo heróico) em *unidades rítmicas* resultaria no seguinte esquema:

Ho ri zon / te ce rra / do bai / xo mu (ro).

Corresponde a um conjunto de duas unidades em ritmo *anapesto* (duas sílabas átonas seguidas de uma tônica) e outras duas unidades de ritmo *jâmbico* (a primeira sílaba fraca e a segunda forte).

Um outro decassílabo heróico (v.12), retirado do mesmo poema, pode revelar uma seqüência de módulos rítmicos diferente:

Su mir / seem mei / oà que / le so bre ssal (to) .

Aqui, têm-se três segmentos *jâmbicos* e um *péon quarto*.

Entretanto, a análise estilística do ritmo não é tão simples nem tão mecânica, já que o grau de intensidade de uma sílaba pode variar em função da atuação, sobre o verso, de elementos de vária ordem. O modo de ler transforma, por exemplo, uma sílaba

⁵² Em português a duração da sílaba (breve ou longa) não é elemento distintivo e sim a sua intensidade (forte ou fraca). Na língua latina, e mesmo no inglês e no alemão, em que a duração é elemento distintivo, as unidades rítmicas corresponderiam a segmentos constituídos de breves e longas. Cf. CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Humanitas Publicações-FFLCH, 1996. p.47-48.

átona em tônica. Por outro lado, algumas sílabas tônicas, incidindo em vocábulos menos expressivos, perdem sua intensidade.

Outro fator que atua nessa seqüência de impulsos vocais é o *tempo da leitura*. A seqüência pode realizar-se em *andamentos* diferentes: mais lento, mais rápido ... Por isso, a análise do extrato melódico-expressivo de um poema não se reduz ao simples registro desses impulsos. Na poesia, como na música, a seqüência de compassos na execução/leitura subordina-se a uma *duração no tempo*, maior ou menor. A duração no tempo de uma leitura de seqüência jâmbica não é a mesma para todos os versos. E a determinação dessa duração é feita pelo intérprete/leitor, com base na interpretação que dá ao *sentido* geral da partitura/texto. Ou seja, do ponto de vista estilístico, a questão recai sobre o *sentido* dessas organizações rítmicas no poema. E aqui entramos na categoria *andamento*, que é

[...] um efeito móvel da compreensão. Modo sonoro pelo qual se dá a empatia entre o leitor e o texto. Nele se conjugam fôlego, intenção, duração. Dele dependem, na leitura e na execução musical, as medidas internas do ritmo. *O andamento é o tempo qualificado*.⁵³

Os segmentos rítmicos conduzem uma massa sonora que *materializa*, no poema, os efeitos do plano imagético e do plano semântico. No texto poético, dada a sua especial organização estrutural, *figura*, *idéia* e *melodia* se entrelaçam numa unidade. “Subsiste, assim, como processo fundante de toda linguagem poética, a trama de *imagem*, *pensamento* e *som*.”⁵⁴ Por isso, a alternância rítmica – que sem dúvida está também presente em outros discursos, já que faz parte do sistema lingüístico – ganha, no texto poético, em função do *andamento*, um *sentido*. Um sentido que pode ser indiciado, por exemplo, “[...] nos termos consagrados ao ‘tempo’ pela notação italiana: *allegro*, *allegretto*, *adágio*, *affettuoso*, *agitato* [...]”.⁵⁵

Assim, em princípio, uma seqüência jâmbica corresponderia a um movimento mais sincopado (fraca **forte** / fraca **forte** / fraca **forte**...): “Sumir-se em meio àquele sobressalto”. O anapesto, a um movimento mais espraído (fraca fraca **forte** / fraca fraca

⁵³ BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977. p.87.

⁵⁴ *Ibid.*, p.88.

⁵⁵ *Ibid.*, p.87.

forte ...): “E de muito arrastada pelo chão...”. Todavia, o movimento que se imprime a essas unidades rítmicas não é fixo, não é pré-determinado: *o leitor determina um andamento*, em função do conjunto sintático-semântico. Assim, módulos idênticos podem ser realizados, do ponto de vista rítmico, em *andamentos* diferentes.

Na primeira estrofe do poema “Vazio”, a seqüência jâmbica do v.4 pede, por força do efeito semântico, um *andamento* mais lento, mais compassado, adequado à expressão rítmica da imagem do vôo/devaneio:

O pensamento à-toa
Que se perde no espaço.
E além, sem deixar traço
De si, o olhar que voa.

(p.152).⁵⁶

Graficamente, teríamos uma amplitude maior das curvas entonacionais:

De *si* *oo* *lhar* *que* *vo*

No verso 12 de “Soneto I”, por sua vez, a seqüência jâmbica pede um andamento mais sincopado e mais acelerado, para mimetizar a agitação provocada pelo vento “que estremece o mundo” e o súbito desaparecimento da folha:

Sumir-se em meio àquele sobressalto,

(p.31).⁵⁷

No gráfico, corresponderia a curvas de amplitude menor:

⁵⁶ Grifos nossos.

⁵⁷ Grifos nossos.

Su *mir* *mei* *que* *ssal*
 seem *oà* *le* *so* *bre*

Ao *andamento* associa-se intimamente, por sua vez, a curva melódica da frase, a sua *entoação*, que modula a intenção semântica do discurso. No verso “Sumir-se em meio àquele sobressalto”, por exemplo, a curva melódica está apoiada na sílaba “mir”. Sobre ela incide uma vibração maior, já que o sentido da frase concentra-se no destino da pequena folha.

Em língua portuguesa, a entoação é elemento distintivo nas frases assertivas e interrogativas: no primeiro caso, tem-se uma curva entoacional ascendente/descendente e no segundo, a entoação é só descendente. Mas, do ponto de vista estilístico, é possível perceber variações mais sutis nessa modulação da altura da frase, modulação essa que acaba incidindo em determinados vocábulos do período:

Dentro de cada palavra de uma frase, entretanto, temos também a altura para traduzir de maneira firme os mais variados estados da alma [sic]. Podemos falar num sistema expressivo de acentos de altura, que o sujeito falante de língua portuguesa emprega e, como ouvinte, apreende intuitivamente e com absoluta segurança.⁵⁸

Assim, a seqüência das unidades rítmicas, além de estar subordinada ao andamento da frase, subordina-se também a essa curva entonacional que irá determinar uma hierarquia na intensidade das sílabas tônicas dos *pés*. A entoação apóia-se no *tom* – modalidade afetiva da expressão –, que, por si só, muitas vezes determina o sentido do período: o *tom* dubitativo, o *tom* irônico, o *tom* imperativo ...

É no *tom* , o “tônus”vocal, que a expressividade do sujeito se concentra.

O tônus representa o grau de tensão significativa a que se acham sujeitos os músculos, a voz e os instrumentos musicais. O tom é a maneira com que se porta o sopro (*pneuma*: ar: espírito), manifestação autêntica da vontade. As palavras podem enganar, o tom não.⁵⁹

⁵⁸ CÂMARA JÚNIOR. J. Mattoso. *Contribuição à estilística portuguesa*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1978. p.30.

⁵⁹ BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977. p.94.

Quando, portanto, se fala em *ritmo na poesia*, sintetiza-se uma gama de fenômenos lingüísticos e suprasegmentais que compreende *intensidade e altura das vogais, andamento, curva melódico-entonacional*, traços discursivos que, por sua vez, estão imbricados na *configuração sintática* da frase e no seu *efeito de sentido*. O que acaba ocorrendo é que, na maioria das vezes, a força expressiva desses traços não é igual: *um ou mais aspectos podem predominar na configuração do ritmo, neutralizando os demais*.

Por isso mesmo Massaud Moisés diferencia *cadência* de *ritmo*. Para o pesquisador, a cadência é a alternância dos acentos, objetivamente identificada e, por isso mesmo, mensurável aritmeticamente. O ritmo, por sua vez, embora apoiando-se na cadência, configura-se na confluência dos três níveis básicos do poema: força expressiva das imagens, musicalidade e efeito semântico. Corresponderia, assim, à “[...] *sucessão de unidades melódico-emotivo-semânticas movendo-se na linha do tempo, numa continuidade que gera a expectativa na sensibilidade e na inteligência do leitor*”.⁶⁰

Com base nessas considerações, vejamos com se instaura o ritmo em “Soneto I”.⁶¹ Nos três primeiros versos o leitor depara-se com uma seqüência de frases nominais, equivalentes quanto à extensão métrica (são versos decassílabos). As três frases estão justapostas: a primeira e a segunda separadas pela breve pausa da vírgula e a terceira fecha a seqüência com a pausa maior do ponto final.

Horizonte cerrado, baixo muro,
A névoa como uma montanha andando,
O céu molhado como mar escuro.

Do ponto de vista da cadência, temos um verso decassílabo heróico (o primeiro), com a sexta sílaba marcada: *ce – rra – do*. Na seqüência, dois sáficos, com a 4^a. e 8^a. sílabas fortes: *co – mou – ma – mon – ta – nha* e *mo – lha – do – co – mo – mar*.

⁶⁰ MOISÉS, Massaud. *A criação literária: poesia*. São Paulo: Cultrix, 1984. p.180-181.

⁶¹ Sérgio Buarque de Holanda, em seu ensaio “Mar enxuto”, publicado em 1949, no *Diário de Notícias*, foi, salvo engano, o primeiro leitor crítico a divulgar a qualidade rítmica da poesia de Milano, destacando, com base em comentários acerca justamente de “Soneto I”, que “[...]o ritmo é guiado aqui, não pelo ouvido apenas, mas também, e principalmente, pelo sentido [...]”. Cf. HOLANDA, Sérgio Buarque de. Mar enxuto. In: MILANO, Dante. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/UERJ, 1979. p.342.

Entretanto, do ponto de vista rítmico, essas marcações não dizem tudo, mesmo porque há outras sílabas que ganham relevo entonacional mais sutil e que não se encontram nas posições tradicionalmente marcadas.

Se atentarmos para os planos fônico, sintático e semântico, notaremos que os versos pedem um *andamento* lento, pausado, diria até ... *arrastado*. Um aspecto que provoca esse efeito é a simetria dos versos justapostos e a força do verbo no gerúndio (“*andando*”), que semanticamente se associa à idéia de vagaroso processo. Um efeito que está, inclusive, condicionado pelo som das nasais – as quais, aliás, atravessam todo o verso 2 –, impregnadas, ainda, pela morosidade da bilabial nasal e pela expressiva imagem da “*montanha andando*”. Acresce-se também a atmosfera soturna e pesada do quadro descritivo, para a qual convergem as referências explícitas à lenta passagem do tempo nos versos subsequentes (“*muito tempo*”, “*ainda*”). As curvas melódicas, refletindo esse andamento, revelam-se com amplo espectro:

zon *rra* *bai*

Ho ri *te* *ce* *do* *xo* *mu*

né *co* *ta*

A *voa* *mou* *ma* *mon* *nhaan*

as marcas lingüísticas da *duração* (“muito tempo”, “ainda”, “olhando”), bem como a expressiva sonoridade fechada e nasal.

No verso seguinte (“Por muito tempo ainda ficou ventando”), o paralelismo, associado à reiteração dos advérbios de tempo, reforça ainda mais o andamento lento, que vai se acentuando progressivamente na leitura, numa espécie de gradação, do primeiro ao sexto verso, devido à própria sintaxe que os organiza: o primeiro segmento composto de três versos, o segundo com dois versos, formando agora uma oração, e o terceiro com um único verso. Nesse bloco de três momentos distintos sintaticamente, as pausas separam gradativamente blocos cada vez menores, sugerindo uma tendência à redução e estagnação do discurso.

Até esse momento o poema constrói uma visão panorâmica de quem vê a paisagem com olhar impassível, hierático, a distância. As figuras do mundo são recriadas em sua grandeza cósmica (o horizonte, a montanha, o céu, o mar), numa percepção simultânea e sincrética. E a voz lírica vai construindo, *grave e lentamente*, na solenidade dos decassílabos, um mundo grandioso, com a presença densa e pesada dos elementos naturais. E construindo, nesse discurso, o *pathos* da *angústia*, assumida com resignação e dignidade. A *angústia* de quem vivencia, heroicamente, a condição trágica do homem no mundo. A *angústia* que não deságua na linguagem lamurienta, chorosa, de um discurso apoiado, por exemplo, em exclamações e interjeições. A *angústia* que, reservada e timidamente, se preserva na alma. Por isso não se explicita, lingüísticamente, no próprio substantivo que a nomeia. Fecha-se em si, mas se mostra no tom de heróica resignação. Evidentemente, a métrica decassilábica exerce, na construção desse ritmo poético, uma função importante: impõe o tom solene, firmemente marcado pela contenção emotiva.

A esse primeiro movimento rítmico contrapõe-se, a partir do verso 7, um outro, acionado, agora, por vários arranjos lingüístico-discursivos: a mudança da perspectiva do olhar – da visão panorâmica para o fechamento em *close* –, a identificação entre o eu lírico e a “folha”, a sintaxe, e a oposição sonora das rimas, com o domínio do som aberto /a/ em contraste com o som fechado do bloco inicial.

Do quadro amplo, que tende à estaticidade, presente nos seis primeiros versos, passa-se para a cena dramática cujo protagonista é a frágil folha, em luta inglória contra o vento furioso. O dinamismo da ação intensifica-se com a resistência trágica da personagem. A essa mudança corresponde uma outra, desta feita relacionada à organização sintática. Se no primeiro bloco tínhamos três frases, delimitadas pelos pontos finais, frases que inclusive compunham um jogo gradativo, tendendo à unidade frasal do v.6, a partir do verso 7 inicia-se um caudaloso período em que se mesclam orações coordenadas, adjetivas e reduzidas:

Cravei no espaço lívido o olhar duro
E vi a folha no ar gesticulando,
Ainda agarrada ao galho, antes do salto
No abismo, a debater-se contra o assalto
Do vento que estremece o mundo, e então
Sumir-se em meio àquele sobressalto,
Depois de muito sacudida no alto
E de muito arrastada pelo chão ...

Nesses oito versos, a cadência dos decassílabos submete-se a um outro *andamento*, ditado pela nova organização sintática na mimese da cena trágica. A seqüência caudalosa de *enjambements*, apoiados ou não pelas vírgulas, impõe uma leitura que *força o hausto respiratório*, respeitando a elevação de intensidade das últimas sílabas, já que o final do verso não coincide com a entonação descendente que o ponto final exigiria. O resultado é que a leitura rítmica ininterrupta atinge o leitor, levando-o a um estado de quase *apnéia* e reconstruindo na recepção do poema a ansiedade vivenciada pela pequena folha, protagonista do embate trágico. No jogo das tensões internas, o forte vento referenciado no segmento provoca, ambigüamente, do ponto de vista do modulação rítmica, a rarefação do ar.

É um andamento e um tom que produz, no corpo, efeitos diretamente relacionados à mobilidade de um corpo que, resistindo heroicamente à queda trágica, vivencia o sentimento de opressão.⁶³



Esse mesmo efeito rítmico, uma angustiante dispnéia, comparece também no pequeno poema “Moinho”. Nele, a expressão da dor existencial está ritmicamente apoiada na rigorosa estrutura paralelística que impõe um movimento melódico-verbal contínuo na reconstrução mimética do fluir doloroso das águas:

É o sofrimento que ninguém descreve,
É como um peso na alma (e a alma é tão leve!),
É a dor das águas que o moinho mói,
É a dor que não se sabe onde é que dói.

(p.46)

A roda do moinho movimentada pelas águas, num movimento cíclico em ritmo contínuo, funciona nesse poemeto como imagem nuclear que concentra a recriação do *pathos*. A essa imagem, que se desdobra prismaticamente nos versos do quarteto, associa-se o ritmo da leitura, determinado pelo paralelismo, para o qual confluem vários fatores: a) todos os versos são decassílabos; b) todos se espelham na cadência e na rima: rimas paralelas (AABB) enlaçam os versos 1/2 e 3/4; a cadência, por sua vez, enlaça os versos 1/3 (sáficos) e 2/4 (heróicos); c) todos repetem o processo de predicação sintática

⁶³ Sobre os versos finais do poema, Sérgio Buarque de Holanda, em artigo já por nós citado, diz: “Note-se que a reiteração do ‘muito’ nos últimos versos, servindo para indicar uma modalidade inessencial, por conseguinte uma resistência e uma demora, contribui para o tom grave e pausado que distingue esse final. Pode-se dizer que se destina a defender de uma queda precipitada todo o movimento do poema, assim como o vento, que ‘estremece o mundo’, serve para impedir a folha de cair desembaraçadamente.” Cf. HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Mar enxuto*. In: MILANO, Dante. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/UERJ, 1979. p.343.

instaurada pelo verbo *ser*, configurando uma repetição anafórica (“É”, “É”, “É a dor”, “É a dor”); d) todos os versos, do ponto de vista sintático, caracterizam-se pela incompletude, na medida em que o sujeito do verbo *ser* não está presente. Uma incompletude relativa, é verdade, já que se dissolve quando incluimos o título na reconstrução da frase (*Moinho é ...*).

Nesse contexto, as curvas melódicas poderiam ser assim desenhadas:

Éo *men* *guém* *cre*
 so *fri* *to* *que* *nin* *des*

É *nal* *é* *le*
 co *moum* *pe* *so* *meaal* *tão*

Éa *dor* *á* *i* *mói*
 das *guas* *queo* *mo* *nho*

Éa *dor* *sa* *beon* *deé* *que* *dói*
 que *não* *se*

Ao final dos três primeiros versos, a pontuação marcada pela vírgula, além de pedir pausa breve, eleva a intensidade da última sílaba (*cre, le, mói*) a um nível médio, que se mantém no início dos versos subseqüentes (*Éo, É, Éa, Éa*). Por efeito da repetição dessa modulação melódica, o poema constrói, paulatinamente, uma expectativa com relação a seu desfecho, que é retardado até a pausa conclusiva da pontuação do verso 4. E essa expectativa, de natureza ao mesmo tempo melódica, emotiva e semântica, produz também efeitos corpóreos, ao determinar o hausto respiratório que sustenta o movimento rítmico da leitura.

Fizemos, páginas atrás, referência à singularidade da métrica decassilábica de Milano. E, novamente, em “Moinho”, deparamo-nos com ousado expediente rítmico: o verso 2 ajeita-se *espremido* na métrica, haja vista a ocorrência, na sétima posição – o encontro de “ma e a al” – de uma elisão, uma sinalefa e uma crase, simultaneamente, dificultando a leitura do decassílabo, justamente no segmento que faz referência ao *peso que se sobrepõe à alma leve*. Como se o poeta quisesse corporificar na leitura o próprio sentido do verso. Aliás, essa estratégia no trato da cadência, indicia uma curiosa e profícua convergência. Num ensaio sobre a poesia de Augusto dos Anjos, Dante Milano salienta, como traço formal significativo na expressão da dor, a tendência estilística de aquele poeta brasileiro evitar os hiatos, sacrificando um ritmo mais natural à *prisão* dos decassílabos:

Há uma força estranha no seu verso, a qual provém da rigidez de sua métrica, que não permitia a menor frouxidão no verso, nem o escorregar suave de um hiato [...]. E assim incontavelmente por todo o livro, com uma ressonância fatídica, uma trágica elegância de esqueleto, ou como um coxo que faz questão de parecer que pisa com desembaraço.⁶⁴

Os versos-períodos de “Moinho” sucedem-se uns aos outros, repetem-se, mas, ao se repetirem, ampliam o processo de predicação, intensificando a expressão do sentimento de angústia, *indescritível* (“ninguém descreve”) e de *origem desconhecida* (“não se sabe onde é que dói”). Um sentimento que está representado não apenas no

⁶⁴ A citação é do ensaio “Releitura do ‘Eu’”, publicado originalmente em 30 de novembro de 1941, no Suplemento Literário do jornal *A manhã*. Cf. MILANO, Dante. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/UERJ, 1979. p.297-298.

campo semântico dos núcleos dos predicativos (“sofrimento”, “peso”, “dor”, “dor”) mas também no processo repetitivo, exaustivo, de um ritmo de leitura que a cadência, a sintaxe e a semântica organizam. E, neste poema, esse processo aponta, do ponto de vista metalingüístico, também para a angústia de uma voz que procura sofregamente exprimir o que a vida tem de incoercível mistério. A experiência poética, concebida como contínuo sofrimento, é o meio de que se vale o poeta para, incansavelmente, tentar nomear a condição existencial.

Realiza-se, assim, um processo estilístico de *ruminação contínua* (a *moagem* das águas), na medida em que a repetição do movimento, semanticamente referenciada, se reflete na própria redundância da linguagem.



A imagem do sujeito lírico que comparece em “Soneto I” atualiza-se, assim, como a de um indivíduo cujo *modo de ser* sintetiza linhas de força fundamentais, decorrentes da confluência dos três vetores constitutivos do discurso lírico: o plano imagético, o plano rítmico-sonoro e o plano ideológico.

Tal figurativização, correspondendo à expressão do *pathos da angústia*, de um ser humilhado pelo destino algoz, revela-se em múltiplos momentos. Emerge da compactação pétrea do soneto, das imagens do *locus horrendus*, da representação alegórica da cena trágica em que a frágil folha luta contra o vento, dos arranjos sonoros que compõem o sinfônico peso dos sons fechados e da sintaxe fragmentada.⁶⁵ No poema “Moinho”, essa vivência nasce das imagens e do ritmo asfixiante. Embora vivendo a angústia na trágica condição humana, esse sujeito lírico, porém, não se arrasta na humilhação. Assume um ar de *altivez heróica* que se faz presente, por exemplo, no tom de impassibilidade, de contenção emotiva, e no andamento pausado e solene dos decassílabos. Esses dois traços constitutivos do *modo de ser* do enunciador convergem

⁶⁵ Daremos especial atenção ao arranjo sintático da frase milaniana na próxima seção.

para um terceiro: o da *resistência*. Particularmente em “Soneto I”, está representado pela luta entre a pequena folha e o vento algoz, imagem que é intensificada pelo andamento rítmico asfixiante do caudaloso período final.

A tais marcas de uma *identidade* associa-se a concepção de um homem desgarrado, fragmentado, vivenciando o timo do desamparo e da ruptura com o mundo, quando nos deparamos com outras significativas presenças baudelaireanas na poesia de Milano. Referimo-nos à figurativização de “*alter-egos*” marcados pelo estigma da marginalidade: o suicida (p.32), o bêbado (p.63), o leproso (p.72), o mendigo (p.81), o desmemoriado (p.92), o condenado (p.108), o naufrago (p.147), o ladrão e o assassino (p.153), o velho decrépito (p.196) ...

São identidades estereotipadas que, por um lado, correspondem, no mundo burguês, a *presenças incômodas*. Perdem seu estatuto de cidadania, na medida em que são reconhecidos como seres desgarrados de uma hipotética malha social, idealizada pelo sistema capitalista, no qual o valor do indivíduo é diretamente proporcional a seu lugar de *cidadão-consumidor-contribuinte-eleitor*. A poesia de Milano, na contramão dessa ideologia, oferece a essas presenças um *lugar* no poema, *legitimando-as*, na medida em que o discurso promove não só a identificação desse corpo marginalizado com o do sujeito lírico, mas também a identificação empática do leitor com essas figuras.

Essa é uma das formas de o autor integrar-se à tradição da modernidade, inaugurada por Baudelaire.⁶⁶ Como se sabe, foi o poeta francês que tipificou o “herói da marginalidade”, associando-o ao suicida, ao *gauche* albatroz, ao *apache*, ao assassino ébrio, à prostituta, ao trapeiro... e ao próprio poeta, como atestam as palavras de Benjamin:

Os poetas encontram o lixo da sociedade nas ruas e no próprio lixo seu assunto heróico. Com isso, no tipo ilustre do poeta aparece a cópia de um tipo vulgar. Trespagam-no os traços do trapeiro que ocupou a Baudelaire tão assiduamente.[...] Trapeiro ou poeta – a escória diz respeito a ambos; solitários, ambos realizam seu negócio

⁶⁶ Na seção 2.3, voltaremos a tratar dessa questão, momento em que faremos comentários mais específicos a respeito do poema “O albatroz”, de Baudelaire.

nas horas em que os burgueses se entregam ao sono; o próprio gesto é o mesmo em ambos.⁶⁷

São figuras emblemáticas que revelam a *condição trágica do homem moderno*, “predestinado à derrota” em sua solidão e desamparo, num mundo de laços sociais esgarçados, num mundo cujo sentido da transcendência se expressa como um “Horizonte cerrado”. Na obra de Milano assumem, na tensa desconfiância do tom irônico do enunciador, a dignidade heróica de um santo ou de um rei, no sem-destino da existência:

O bêbedo que caminha
Que mantos arrastará?
Que santo parecerá?
Gaspar, Melchior, Baltasar ?
Um miserável não é,
Logo se vê pelo gesto
Pela estranheza do olhar.
O bêbedo que caminha
Que rei bêbedo será?
(“O bêbedo”, p.63)

Reconhecendo-se como um homem sem identidade – “Penso nas horas da fuga da noite, / Numa absurda existência / Em que não sou ninguém.” (p.92) – o sujeito lírico milaniano, em “Mendigo”, por exemplo, identifica seu corpo, metonimicamente, com os trapos que o revestem, índice de uma identidade perdida. E, ainda em tom de patética ironia, agradece a Deus as migalhas de alento ao perceber, ao longe, no “Além”, a imagem de uma harmonia para sempre perdida, porque inatingível:

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.
(p.81)

⁶⁷ BENJAMIN, Walter. A modernidade. In: _____. *Charles Baudelaire. Um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p.78-79.

O precário apoio que o cajado oferece, passa ser, no contexto da obra, como teremos a oportunidade de discutir na seção 2.3 (“A humilhação heróica”), a própria poesia, o “bordão” poético que essa voz e esse corpo de andrajos continuamente ruminam em sua trajetória de canto e desencanto.



2.2

O olhar desejan

Concluimos a seção anterior comentando traço muito característico da obra de Milano. Trata-se da identificação do sujeito lírico com a marginalidade, presente em figuras que simbolizam, metonimicamente, não só a desintegração da malha social no mundo burguês, mas também a fragmentação a que está condenada a identidade moderna.

Essa figurativização poética encontra no próprio corpo sintático da frase a sua equivalência. É freqüente encontrarmos nos poemas de Milano um desenho sintático *fragmentado*, que se apóia em específica construção frasal: um sintagma nominal, acompanhado de oração adjetiva, sem a correspondente oração principal.

É o que se verifica, por exemplo, em “Passeio de mãos dadas”, poema a que já fizemos referência em 2.1, no qual encontramos, distribuída em dois quartetos, uma seqüência paralelística de oito versos, iniciados por substantivo a que se liga oração adjetiva desvinculada de qualquer oração principal. O conjunto dos versos, em estrutura paralelística e paratática, resulta numa enumeração caótica que, intensificada pela incompletude frásica, aponta para uma existência de angústia:

A montanha que ameaça desabar,
 O mar que avança para mim,
 O abismo que me puxa pelos pés,
 O sono que me tira da cama e me solta no alto da noite,

O céu que me tapa a vista,
 O rio que me quer estrangular à traição,
 Mulheres que me recusam o olhar,
 Homens que me odeiam sem motivo.

[...]

(p.115)

Friedrich, ao estudar a estrutura da lírica moderna, faz um levantamento de ocorrências “anti-sintáticas” de diferentes tipos, observando que:

Quanto menos tradicional a poesia queira ser, tanto mais se distancia da frase como forma tradicional articulada pelo sujeito, objeto, predicado verbal, preposições etc. Ante a lírica moderna pode-se até mesmo falar de uma hostilidade à frase, cujos fenômenos, aliás, também se poderiam descrever do ponto de vista do fragmentarismo.¹

Na poesia de Dante Milano, entretanto, esse expediente sintático não se revela de forma ostensiva. Não é um poeta que se filia, por exemplo, à tendência *experimentalista* do Modernismo, movimento que, no Brasil, representou o berço de produções poéticas que se apresentaram (e de outras que ainda se apresentam) como mais ousadas no que se refere a arranjos inusitados no plano da sintaxe. Mas, talvez por isso mesmo, a poesia milanesa, de fino “sabor classicizante”, ressalte, na presença sutil, esse peculiar expediente que, ao lado de um padrão sintático mais convencional, longe de se apresentar como malabarismo lúdico, ou estereotípia desgastada, encontra na economia do poema seu mais expressivo sentido.

Um arranjo que, por um lado, pode ser entendido como legítima e precisa expressão de uma concepção moderna de mundo, oposta àquela construída pelo homem da antiguidade, que buscava inserir-se num universo absoluto, no qual micro e macrocosmo se refletiam e se complementavam mutuamente, num universo imaginado como conjunto harmônico de relações configuradoras do *Todo*. Para o homem moderno, ao contrário, o universo, atomizado, *desencanta-se*: a especialização da ciência e a hipervalorização da técnica decompõem a imagem da

¹ FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978. p.153.

totalidade, quebra os laços míticos que uniam céu e terra, fragmenta corpo e espírito, estratifica o psiquismo, abole as verdades absolutas e lança o homem à intermitente reconstrução dos sentidos.

Tudo era um todo. Agora o espaço se desagrega e se expande; o tempo se torna descontínuo; e o mundo, o todo, se desfaz em pedaços. Dispersão do homem, errante num espaço que também se dispersa, errante em sua própria dispersão. Num universo que se desfia e se separa de si, totalidade que deixou de ser pensável exceto como ausência ou como coleção de fragmentos heterogêneos, o eu também se desagrega.²

Essa imagem de um mundo descontínuo e de um eu desagregado, refletida no próprio corpo sintático do texto, encontra significativa presença, por exemplo, no poema “Canção inútil”:

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

A que é perdida, sonhada,
A realidade irrealizada,

A que eu procuro e não encontro,
Houve por certo um desencontro ...

Nenhum problema filosófico,
Trata-se de uma catástrofe.

Salva-se o corpo, é verdade,
Vive-se mas com humildade,

Em cima o montão de entulho,
E embaixo, humilhado, o orgulho.

Reveste-me o falso tédio
Que adia o inútil suicídio.

(p.60)

O poema inicia-se com o sintagma “A vida”. Sintaticamente corresponderá, supõe-se, a um núcleo semântico – o *tema* – que terá sua expansão de sentido no processo de predicação subsequente – o *rema*. Em seguida, a idéia nuclear é

² PAZ, Octavio. Signos em rotação. In: _____. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. p.318.

retomada apositivamente: “a verdadeira vida”. No segundo verso, o demonstrativo “Aquela” recupera, no processo anafórico, o mesmo termo, seguido da oração adjetiva “que não é vivida”, processo que se repete no verso seguinte com o segmento “A que é perdida”, acrescido de outro predicativo, “sonhada”. Esse expediente retórico hipertrofia e intensifica o processo de predicação, gerando expectativa com relação à complementação da idéia – que, sintaticamente, se concretizaria com uma oração principal, cujo sujeito seria o termo “vida” que inicia o poema. Entretanto, o verso seguinte – v.5 – retoma, paralelamente, a progressão anafórica: “A que eu procuro e não encontro”. A seqüência do processo, um processo de reiteração contínua, ruminativa, quebra a expectativa do leitor com relação ao complemento da frase, na medida em que o verso 6 – “Houve por certo um desencontro...” – interrompe bruscamente o desenho frásico anterior, gerando o anacoluto. Aqui, a idéia do “desencontro” e da condição trágica de um eu que reconhece que vive, mas não verdadeiramente, concretiza-se nessa interrupção que lança o leitor, sintática, rítmica e semanticamente, no vazio... Somos mobilizados, no percurso da leitura, por uma expectativa com relação ao complemento frásico *repousante*, expectativa que a cada verso se intensifica, gerando mais e mais ansiedade, para, no sexto verso, quebrar-se bruscamente com a ausência da esperada complementação. O processo de nomeação faz o sintagma “A vida” perder-se, literalmente, quanto mais é retomado, anaforicamente, pela voz lírica. Longe de apresentar-se como mero artifício lúdico, esse arranjo sintático impõe, verso após verso, um movimento de tensão que constrói, na forma, o sentido. A voz lírica corporifica no significante a *falha* existencial, a “catástrofe” que torna o suicídio uma inutilidade, pois nem a morte se apresenta como sonhada transcendência. Esse recurso poético-discursivo, subvertendo uma lógica da sintaxe, faz da revelação poética, como dissemos, não “[...] uma explicação de nossa condição, mas uma experiência em que nossa própria condição se revela ou se manifesta”.³ A linguagem poética, mais que um *dizer*, é um *dizer-fazer*. Constrói, no leitor, uma experiência total: física, emotiva e cognitiva. Por isso, no ato de leitura, experimentamos, no corpo e no espírito, a tensa ansiedade que as reiterações criam e o impacto do vazio gerado pela incompletude construída na sintaxe.

³ PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. p.234.

Mas esse poema interessa-nos, em especial, pelo fato de trazer, associado à visão desencantada do mundo – à “catástrofe” existencial –, um outro aspecto que caracteriza o sujeito lírico milaniano: *a expressão do desejo*.

É essa voz desejante que surpreendemos logo no início do poema. O objeto do desejo, da demanda contínua (“A que eu procuro”) e frustrada (o “desencontro”), é nomeado, genérica e difusamente no poema, como “vida”, a que se segue a ressalva apositiva (“a **verdadeira** vida”)⁴, trazendo como pressuposto a existência de uma *vida não-verdadeira*. No fragmento, o objeto procurado – *a verdadeira vida* – reflete-se numa existência nebulosa (“sonhada”), jamais atingida (“realidade irrealizada”), marcando o enunciador por uma irremediável fissura entre o cotidiano empírico e a teia imaginária do desejo. Resolve-se, assim, o oxímoro “vida não vivida”: de um lado, a existência empírica (a *vida não-verdadeira*) e, de outro, a vida onírica, idealizada no sonho (a *vida verdadeira*).

A recorrente referência a um objeto de desejo, para sempre perdido na sua inexistência – fato que justifica o próprio título do poema “Canção inútil” –, está, na obra de Milano, como veremos, em íntima relação com o sentimento de angústia existencial, compondo uma tensão gerada pelo antagonismo de forças interdependentes. Essa voz desejante, embora busque sofregamente seu objeto, realiza, *no próprio discurso*, a sua desconstrução. Uma desconstrução que, no poema “Canção inútil”, não está apenas referenciada explicitamente (“Houve por certo um desencontro...”), mas corporificada no próprio significante, com a fragmentação sintática (o anacoluto), entre o verso 5 e 6. A ruptura da frase, aqui, implica não apenas a descontinuidade de um processo linear de significação, mas fundamentalmente *a quebra da expectativa de um ritmo frásico* que, pelo acúmulo das relações apositivas, vai intensificando de tal modo um movimento ársico gradativo, que a ausência do esperado repouso do movimento tético⁵ produz no leitor impacto que frustra a recepção do processo locucionário. Esse ritmo corresponde a violenta síncope no próprio movimento desejante, configurando o desejo como a falta primordial constitutiva da condição humana. A fragmentação iconiza, no movimento rítmico que impulsiona a matéria lingüística, justamente essa *falta*, anseio frustrado que

⁴ Grifo nosso.

⁵ *Ársico* e *tético* correspondem, respectivamente, aos movimentos rítmicos de ascensão e de descenso. Cf. SUHAMY, Henry. *A poética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

aponta para uma busca que se sabe infrutífera, revelando-nos um sujeito lírico ao mesmo tempo sofregamente desejante e fissurado.

A expressão do desejo, assim formalizada, insinua-se como “coleante ofídio” praticamente em toda a poesia milaniana, na composição de um discurso poético que associa ao *sonho*, à *morte* e ao *amor*⁶ um ideal para sempre perdido. A poesia, dessa perspectiva, é o discurso que, ambigualmente, ao nomear esse anseio por uma idealidade, revela a consciência de sua *irrealidade* (“A realidade irrealizada”).

Essas considerações sinalizam o foco de nossa investigação nesta parte do trabalho. Pretendemos, agora, examinar o modo como os elementos constitutivos dessa poesia convergem para a construção de um sujeito lírico que vivencia crítica e dolorosamente o *desejo*. E uma maneira de abordar a questão é capturar esse impulso desejante em seu viés *erótico-amoroso*, temática de significativa presença na obra do autor.

Mas é preciso considerar também que à vivência do *desejo erótico-amoroso* associam-se, na poesia *reflexiva* de Dante Milano, o *olhar* e o *pensar*. Essas manifestações estão imbricadas, por exemplo, neste fragmento de “Soneto II”:

Sentir aceso dentro da cabeça
Um pensamento quase que divino,
Como raio de luz frágil e fino
Que num cárcere escuro resplandeça.
Seguir-lhe o rastro branco em noite espessa,

(p.32)

Retomando uma já consagrada tradição que associa *luz* a *conhecimento* e *escuridão* a *ignorância*, o eu lírico constrói uma analogia entre o “pensamento” e as imagens visuais de luminosidade resplandecente (“raio de luz”, “rastro branco”), acentuadas pela referência ao negrume opressor do entorno, o “cárcere escuro” e a “noite espessa”. Antes do símile, porém, a identificação metafórica já ocorre no predicativo: “Sentir aceso ...”. O pensamento é concebido como uma espécie de *chama acesa*. Nessa expressão, a memória discursiva guarda também o sema do

⁶ Nas palavras de Ivan Junqueira: “Segundo cremos, é sobre esse tripé temático – a morte, o amor e o sonho – que se articula basicamente o discurso poético milaniano.” Cf. JUNQUEIRA, Ivan. Dante Milano: o pensamento emocionado. In: MILANO, Dante. *Obra reunida*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2004. p.XXVII.

erotismo, como provam, por exemplo, antológicas metáforas, entre elas o famoso “Amor é fogo que arde” camoniano⁷. Mas a percepção visual, “o mais espiritual dos sentidos”, enlaça também, no fragmento, *erotismo e espiritualidade* (“pensamento quase que divino”).

Vem de Aristóteles, aliás, essa confluência entre *prazer sensorial, visão e busca do conhecimento*:

Por natureza, todos os homens desejam conhecer. Prova disso é o **prazer** causado pelas sensações, pois mesmo fora de toda utilidade, nos agradam por si mesmas e, acima de todas, **as sensações visuais**. Com efeito, não só para agir, mas ainda quando não nos propomos a nenhuma ação, preferimos a vista a todo o resto. A causa disso é que **a vista** é, de todos os nossos sentidos, aquele que **nos faz adquirir mais conhecimentos** e o que nos faz descobrir mais diferenças.⁸

E, na própria etimologia, repousa, tácita, a relação entre o *olhar* e o *conhecimento*, pois

[...] *théoria*, ação de ver e contemplar, nasce de *théorein*, contemplar, examinar, observar, meditar, quando nos voltamos para o *théorema*: o que se pode contemplar, regra, espetáculo, preceito, visto pelo *théoros*, o espectador.⁹

Já fizemos, em 2.1, em nota de rodapé, breve referência à questão do *olhar* na poesia de Dante Milano. De fato, a recorrência desse *motivo*¹⁰ é não só quantitativamente relevante (já que está presente em praticamente quase todos os poemas), mas também qualitativamente, como teremos a oportunidade de examinar. No primeiro poema analisado, “Soneto I”, tecemos breve comentário acerca daquele

⁷ CAMÕES, Luís de. *Lírica*. São Paulo: Cultrix, 1968. p.123. A relação entre o elemento *fogo* e a experiência erótica é discutida, por exemplo, em *A psicanálise do fogo*, de Gaston Bachelard (Lisboa: Litoral, 1989) e também em *Símbolos da transformação*, de Karl Jung (Petrópolis: Vozes, 1989).

⁸ ARISTÓTELES, *Metafísica*. A 980, 21-5. Apud CHAUI, Marilena. Janela da alma, espelho do mundo. In: NOVAES, Aduato (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p.38. Grifos nossos.

⁹ CHAUI, Marilena, op.cit., p.34.

¹⁰ A categoria *motivo* é usada aqui no sentido empregado por Kayser: “Na verdade, **na lírica fala-se também de motivos**. Como tais designam-se, por exemplo, a corrente do rio, o túmulo, a noite, o erguer do sol, a despedida etc. Para que, na realidade, sejam motivos autênticos, **têm que ser entendidos como situações significativas**. A sua transcendência não consiste, neste caso, no desenvolvimento da situação de acordo com uma ação, mas sim em se **tornarem vivência para uma alma humana**, em se prolongarem interiormente na sua íntima vibração”. Cf. KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária*. Coimbra: Armenio Amado, 1970. v.1. p.86. Grifos nossos.

duplo olhar: o olhar ao longe, panorâmico (“Por muito tempo fiquei olhando”) que se transforma num olhar lancinante, fortemente expressivo (“Cravei o espaço lívido o olhar duro”), que vê, na pequena folha, a trágica condição humana.

Em exemplos colhidos ao acaso, constata-se a numerosa presença dos verbos “ver” e “olhar”, de substantivos como “olhar”, “olho”, “cegueira”, “luz”, “visão”, “raio”, “visionário”..., de adjetivos associados à percepção visual (“invisível”, “luminoso”...) ao longo de toda a obra do poeta, como nos mostram algumas transcrições abaixo¹¹:

O único alívio é **olhar** o céu sem fundo,
(p. 36)

Olhar atento que revela o instante.
Serei um doido, um mago, um **visionário**?
(p.34)

Abro os **olhos** humanos para crer.
(p. 34)

Vendo o que o **olhar** não chega a compreender.
(p. 70)

A vida, nada mais que esse respiro.
Meu **olhar**, nada mais que essa procura.
(p.123)

A **visão** interior pode ir mais longe
Que a exterior. Isto disse São Tomás.
(p.207)

Visões do amor, possuídas mas incertas.
(p.37)

E deixando-me o **olhar** meio esquecido
Na absorvente **cegueira luminosa**.
(p. 41)

¹¹ Nas citações que se seguem os grifos são de nossa responsabilidade.

E os exemplos multiplicam-se em várias cadeias semânticas que tecem uma rede analógica e/ou opositiva entre *claridade*, *escuridão*, *noite*, *dia*, *brilho*, *sombra* ... enlaçando o *visível* e o *invisível*, o *sonho* e a *realidade*, a *vida* e a *morte*.

Nos próprios títulos dos poemas, tem-se, explícito ou implícito, sema da percepção visual: “Imagem” (p.64), “Máscara” (p.106), “Sombra no ar” (p.123), “Sombra na água”(p.124), “Panorama” (p.133), “Reflexo” (p.134), “O espectro” (p.144), “Luz cega” (p.165), “Olhar absorto” (p.182), “Duplo olhar” (p.207), entre outros.

Como se não bastasse, as imagens que revelam aspectos capturados pela percepção visual – a forma, a concretude, a cor, a rutilância ou, ao contrário, a evanescência, o tom sombrio, o negrume, a opacidade – se disseminam ao longo dos poemas. Nesse contexto poético, não é estranha, pois, a presença da escultura como matéria poética, como se pode perceber em “Escultura” (p.78), “Baixo-relevo funerário” (p.84), “Objeto de arte” (p.177), “Pietà” (p.204), “Pietà II” (p.205). É também a obsessão pelo visual que acaba se impondo na própria composição do poema, em sua instância iconográfica.

De fato, o sujeito lírico em Dante Milano é um sujeito que se faz no *ver*, ou no *querer ver*. Ver o invisível (“ Eu vejo o invisível, / Eu amo o impossível.”, p.67), ver transfigurações fantasmagóricas (“Eu vi, de olhos despertos, fabulosas / Metamorfoses, conexões monstruosas / Entre o olhar e a aparência multiforme.”, p.132), ver de olhos fechados (“Vejo-a de olhos fechados.”, p. 162) ... E também no *ser visto*, ou no *querer ser visto*: “Senhor, eu sou o objeto contemplado.” (p.44).

Acreditamos que, nos limites de nossa perspectiva de estudo, possa ser estabelecida uma relação entre o *olhar* e o *impulso desejanste*, configurando um olhar **“(h)erótico: erótico e conquistador”**¹². Um olhar que sela no poema a expressão do enlace amoroso – e, por isso mesmo, conflituoso – entre o homem e o mundo.

Essa vivência tensa, condensada num obsessivo olhar desejanste, como veremos, está detectada no próprio jogo da linguagem – no percurso discursivo tateante, dubitativo e nos seus momentos de síncope rítmica – instaurado, por exemplo, pelo poema “Imagem”, foco de nossa análise.

¹² Expressão utilizada por Marilena Chauí, em seu ensaio “Janela da alma, espelho do mundo”. In: NOVAES, Adauto (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p.42. Grifos nossos.

A expressão do desejo construída a partir de imagens fluidas e voláteis em “Mulher contemplada”, poema que analisaremos ao final desta seção, por sua vez, ratifica a nossa hipótese de que o sujeito milaniano busca um ideal que se configura como uma *plenitude dissolvente*, não raras vezes nomeado de *esquecimento* – negação da própria consciência, auto-anulação –, marcando a presença de um eu lírico fragmentado, em permanente tensão entre o *Lethé* – noite, silêncio, esquecimento, morte –, e a *Alétheia* – luz, palavra de louvor, memória, imortalidade.



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.

Uma coisa branca,
Eis o meu desejo,

Que eu quero beijar,
Que eu quero abraçar,

Uma coisa branca
Para me encostar

E afundar o rosto.
Talvez um seio,

Talvez um ventre,
Talvez um braço,

Onde repousar.
Eis o meu desejo,

Uma coisa branca
Bem junto de mim,

Para me sumir,
Para me esquecer,

Nesta noite funda,
Fria e sem Deus.

(p. 64)

O poema, numa primeira leitura, pode ser sintetizado como a busca da nomeação do objeto do desejo, cujo mote se encontra logo na primeira estrofe: “Uma coisa branca, / Eis o meu desejo.” Mas a busca da nomeação, presente no enunciado,

coincide com o próprio processo de enunciação, cujas marcas se evidenciam no uso do advérbio *eis* (“Eis o meu desejo.”), na forma verbal de primeira pessoa do presente do indicativo (“quero”) e no demonstrativo *esta* (“Nesta noite...”). Essa busca de nomeação, por isso mesmo, identifica-se, no poema, com o próprio movimento do desejo, caracterizado por uma voz que busca um consolo “Nesta noite funda, / Fria e sem Deus”. Aqui, *falar é desejar*. Mas é também *querer ver*, ver a coisa “**de luz**”, nomeação de teor marcadamente visual que atravessa o texto (“**Uma coisa branca**”), em tenso contraste com a referência à “noite funda”. Não por acaso, o poema pertence justamente à coletânea em cujo título – “Reflexos” – vislumbra-se o sema da percepção visual, assim como no próprio título do poema.¹³

Do ponto de vista formal, tem-se uma estrofação regular, composta de 14 dísticos, totalizando 28 versos, em sua maioria pentassílabos (redondilhos) brancos. A cadência, variada, é marcada pela tônica que incide ora na primeira, ora na segunda, ora na terceira posição, compondo, respectivamente, os seguintes pares (variações previsíveis do verso redondilho): troqueu/anapesto, jâmbico/anapesto e anapesto/jâmbico. Os versos 18,19 e 20, iniciados pelo advérbio “Talvez” em posição anafórica, respondem pela sutil oscilação da regularidade métrica: são tetrassílabos. Esses aspectos formais, como veremos ao longo do capítulo, assumem significativa função no efeito rítmico e, por extensão, na construção do sentido do texto.

Assim como em “Soneto I”, analisado anteriormente, a disposição formal tem também um valor *iconográfico*: estamos diante de uma espécie de *carmen figuratum*, expressão latina que os antigos utilizavam para nomear o “poema-visual”.¹⁴

Nesse sentido, “Imagem” é, de fato, uma imagem: pode ser visto/lido como um *en-canto plástico* ou um *desenho en-cantado*. Sua configuração pictórica alcança aquele estatuto de “enigma”¹⁵, e, como tal, também é um significante em busca de sentidos. E o olhar, obsessão do sujeito lírico, projeta-se também nessa configuração iconográfica.

¹³ Grifos nossos.

¹⁴ FRYE, Northrop. O ritmo da associação: a lírica. In: _____. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973. p.274.

¹⁵ *Ibid.*, p.276.

Aliás, essa dimensão visual do poema, macrossigno totalizador, nomeado de “espacialização” por Delas e Filliolet¹⁶, não é exatamente uma invenção dos poetas modernos, embora tenha adquirido especial relevância com o advento do verso livre e seus desdobramentos, na prática de uma poesia marcadamente visual, a partir da segunda metade do século XX.

Ocorre que essas experiências contemporâneas no campo da poesia *alteraram também o modo de percepção do poético*, de tal modo que, mesmo um poema *tradicionalmente configurado*, como o que está em análise, traz, potencialmente, a possibilidade de decodificação de sua imagem tipográfica. É o que assinalam as palavras de Delas e Filliolet:

Essa adição de um componente gráfico não somente torna possível a constituição de um modelo de funcionamento globalizante da poesia, que Jean Follain chama, com felicidade, de poesia da concentração e que, segundo ele, “é composta segundo regras e uma materialidade que lhe permitem a existência”, mas autoriza também a *ver* a poesia metrificada. Pois, em última análise, é o modo de percepção do poético que se acha modificado; a adaptação da percepção estética a um funcionamento espacializado da linguagem poética leva, de fato, a uma leitura diferente – com dimensão suplementar – da poesia anterior.¹⁷

Visualmente, temos um bloco textual extenso. Uma mancha negra, estreita e comprida, formada pelos 28 versos curtos (redondilhos), em contraponto com o entorno do branco da página, alonga-se na verticalidade descendente. No percurso da leitura, que vai do título ao último verso, essa figuração associa-se a um *movimento de cima para baixo*, formando o esboço de um *poço*, num poema cujo processo de significação pode ser concebido como uma espécie de *escavação da linguagem* em busca da nomeação do objeto do desejo. A disposição gráfica permite a construção, na leitura, de um *movimento* e um *rastro* que acentuam o *movimento de significação* do discurso.

Por outro lado, o enunciado traz um índice importante que se refere ao espaço da enunciação, remetendo o leitor, simultaneamente, a um espaço físico e a

¹⁶ DELAS, Daniel e FILLIOLET, Jacques. *Linguística e poética*. São Paulo: Cultrix/Universidade de São Paulo, 1975. p.207-220.

¹⁷ *Ibid.*, p.214-215.

um espaço psíquico: o eu desejanse encontra-se “Nesta noite funda, / Fria e sem Deus” e faz emergir o sonho/desejo, cujo objeto (“coisa branca”) contrasta com a “noite funda”, a escuridão do entorno. No jogo verbo-visual, a “coisa branca” está, justamente, fora da faixa tipográfica: é o branco da página. Um *branco* que “[...] não é, de fato, apenas uma necessidade material para o poema, imposta de fora. É a própria condição de sua existência, de sua vida e de sua respiração”.¹⁸ Neste poema, o branco coincide com o fantasma (“coisa branca”) perseguido pelo discurso. Aliás, um dos significados da palavra “imagem”, que dá título ao poema, é justamente “fantasma”, cuja etimologia nos remete à percepção visual.¹⁹

Nessa noite desoladora – o *poço* de angústia e solidão –, a demanda pelo objeto corresponde à própria progressão do processo de nomeação, via poema, desse objeto, inicialmente apresentado como “Imagem”, no título, e “coisa branca”, no primeiro verso. A voz que fala não busca a ascense, o movimento para o alto, como tentativa de escapar da “noite funda”. Ao contrário, o poema é, como dissemos, esse processo de *escavação* da linguagem – num *movimento progressivo para o fundo* –, já indiciado na configuração icônica do poema. Evidentemente, esse sentido não está presente apenas nessa “espacialização”. Ele resulta também das equivalências fônico-lexicais, ou seja, do jogo paronomástico construído em torno do adjetivo “funda”(v.9), já antecipado, como elemento mórfico, em “profundo” (v.8) e repetido em “afundar” (v.17). O discurso poético, ao reiterar esse vocábulo, aponta para o movimento de descenso e não de ascense. O adjetivo “funda” *pesa* no poema, não apenas quantitativamente, pela sua repetição como morfema, mas também qualitativamente. E, aqui, essa recorrência significativa não só se prende à instância morfossemântica, mas também ao traço fonético, marcado pelo som fechado da vogal /u/, cuja interiorização é acentuada pela nasalização, aspecto que, na poesia de Milano, como vimos, é muito expressivo na construção dessa voz que se *faz* na angústia. No movimento do desejo, visualmente representado pela estreita faixa verbo-visual do poema, está presente também o sentimento de opressão, a imagem de um corpo espremido em sua verticalidade. Assim o eu lírico movimenta-se *em*

¹⁸ DELAS, Daniel e FILLIOLET, Jacques. *Linguística e poética*. São Paulo: Cultrix / Universidade de São Paulo, 1975. p.209.

¹⁹ Do grego, *phántasma*, *ato*, “aparicção, sonho, imagem oferecida ao espírito por um objeto”. Cf. HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

direção ao fundo, para *fundir-se ao ideal* “Doce e **profundo**” e nele “**afundar o rosto**”²⁰, em busca de uma plenitude só atingida por uma espécie de *auto-anulação*, um *auto-esquecimento*:

Para me sumir,
Para me esquecer,

Nesta noite funda,
Fria e sem Deus.

As sugestões da percepção visual comparece, como dissemos, desde o título da coletânea a que pertence o texto (“Reflexos”), passa pelo próprio título do poema, pela configuração iconográfica e percorre o discurso de ponta a ponta, não apenas na iteração do verso “Uma coisa branca”, mas no próprio processo de *busca de nomeação* dessa *imagem*. Aliás, a palavra “imagem”, do grego *eidolon*, relaciona-se com *eidô* (eu vejo) e com *eidós* (idéia, conhecimento). De *phaós* (luz dos olhos, luz), em oposição a *phaiós* (escuro, sombrio), vem *phainómenos* (fenômeno), o que se manifesta à visão, objeto do conhecimento procurado pelo sujeito lírico em seu movimento de desejo/nomeação. Um objeto que, no poema e na memória etimológica, guarda também o sema de *fantasma*. A “coisa branca” é o objeto “de luz”, calor e repouso, procurado pela *voz* e pelo *corpo* do eu que ávida e angustiadamente faz do poema a própria aventura de busca de uma plenitude que, paradoxalmente, representaria a sua auto-anulação, a sua dissolução na noite de silêncio. Nesse processo assume sua falta constitutiva.

Esses imbricamentos, preservados tacitamente pela história das palavras que compõem o poema, tecem uma rede de sentido entre o *sensorial*, o *imaginário*, a *palavra* e o *conhecimento*. Se é verdade que “Imagem” pode ser lido como a expressão poética de uma vivência erotizada, é verdade também que é expressão de uma vivência que busca o conhecimento, via nomeação poética. Paradoxalmente, porém, o poeta, que faz da palavra seu próprio instrumento de captura, finaliza o poema aludindo à silenciosa plenitude do esquecimento.

²⁰ Grifos nossos.

Afasta-se, assim, da iluminada *Alétheia* para despedir-se com o desejo de mergulhar nas águas sem memória de um rio, um profundo e noturno Lete²¹.



❶ desejo de *auto-anulação*, plenitude marcada pela *dissolvência*, é outra recorrência que compõe o modo de ser do eu lírico em Dante Milano. Comparece em várias imagens que associam o sentimento de felicidade ao *vazio*, ao *esquecimento*, ao *sono*, imagens essas que têm suas referências – no jogo das tensões internas que a obra constrói – tanto no plano do *alto* como no plano do *baixo*. São imagens que apontam quer para a *evanescência etérea* do espaço sideral, quer para a *inorgânica concretude pétrea*.

Nessa poesia, os semas antitéticos encontram-se e complementam-se na percepção lírica da ambígua condição humana, assumida sempre de forma ativa por esse enunciador: a finitude de um corpo, humilde em sua condição de húmus, alimentada pelo movimento de etérea expansão do espírito.²² Como explicita, heroicamente, o terceto em decassílabos, do poema “Sombra no ar”, cuja referência ao *olhar*, associado ao *desejo*, se encontra justamente no verso central da estrofe:

A vida, nada mais que esse respiro.
Meu olhar, nada mais que essa procura.
Este o mundo a que vim, de pedra e sonho.
(p.123)

O tema da *utópica plenitude dissolvente* atualiza-se, por exemplo, na “paisagem do imenso esquecimento” – verso que finaliza o poema “Música surda” –, associado – tragicamente, porque “mortal” – a um instante de máxima intensidade

²¹ Na mitologia, Lete preside a fonte do Esquecimento, ou o Rio Lete. Na tradição poética clássica, Lete é a irmã do Sono e da Morte. Cf. GUIMARÃES, Ruth. *Dicionário da mitologia grega*. São Paulo: Cultrix, 1983. p.201. A imagem do rio, das águas profundas, associada a um espaço de plenitude é recorrente em Dante Milano, como teremos a oportunidade de comentar na seqüência do trabalho.

²² Em sua prosa de lapidar corte epigramático, lê-se: “O *homem*, personagem interminável que *poderia* continuar a *ação* em outra *vida*.” Cf. MILANO, Dante. Anotações. In: _____. *Obra reunida*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2004. p.355.

do “encantamento” e, mais uma vez, associado também à percepção visual (“Cego”, “luz”, “farol”) que ilumina o símile do segundo verso do terceto:

Cego, surdo, mortal encantamento.
A luz do mundo é como a de um farol ...
Oh, paisagem do imenso esquecimento.
(p.43)

Comparece também, compondo outra relação antitética notadamente visual (“nuvem/monumento”), na analogia inicial do poema “Nuvem acesa”. No fragmento, o que o contraste antitético e o travessão separam, a metáfora e a densa sonoridade das nasais e das bilabiais unem, numa representação poética de eficaz dinâmica entre alteridade e identidade:

Uma nuvem – um monumento
Em memória do esquecimento.
(p.171)

E, no mesmo poema, encontramos os versos-síntese desse ideal que, na sua evanescência, se transforma num contínuo sem fim, materializado pela repetição do próprio significante (“forma”, “transforma”, “forma”):

Uma forma que se transforma
Sempre em busca de nova forma.
(p.171)

Num poema cujo título é, justamente, “Vazio”, o motivo do esquecimento, associando o infinito celestial à eternidade lembra imagem muito característica de Leopardi²³. A composição enlaça plenitude e visão (“Eternidade vista”, “Olhar imenso”), indiciando um ideal que se esvazia num *Nada Cósmico*. O sujeito olha e é olhado pelo “Olhar imenso” do céu, que lhe devolve, ironicamente, um “consolo mudo”:

Este céu que me leva ao fim de tudo,
Eternidade vista num momento,

²³ Nas palavras do próprio Dante Milano: “Para Leopardi, esta sensação, que parece própria só da alma humana, paira também sobre toda a natureza, – espécie de ilusão poética que envolve a todos os seres, e que é ‘o sentimento do infinito’”. Cf. MILANO, Dante. Leopardi. Conferência realizada no Instituto Italiano de Cultura. In: _____. *Obra reunida*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2004. p.481.

Olhar imenso de consolo mudo,
Aparência que lembra o esquecimento...
(p.47)

“Salto do Paraíso” conjuga a idéia de morte ao “vazio da felicidade”. A imagem de quebra das ondas – formalizada, no plano sonoro, com a aliteração das oclusivas /b/, /t/, /p/, /d/ – associa-se à imagem da fluidez das águas, sugerida também pela aliteração dos sons sibilantes – /v/, /z/, /s/ e da alveolar /l/.

O mar veio bater de encontro às pedras,
E ao me arrastar no abraço das espumas

Senti o vazio da felicidade
Envolver e embalar meu corpo inútil.
(p.70)

É dessa perspectiva que, em “Sombra na água”, a imagem do rio atrai, numa percepção marcadamente erótica, esse enunciador, como se pode notar logo no início do poema. No movimento fluido e negaceante da água em sua dança libidinosa, um movimento ambíguo de ridente atração e repulsa, reflete-se o próprio ideal cambiante, sinuoso, indefinido:

Descubro na água a forma que não morre
Nem se atinge. A procura, o encontro, a fuga ...
O dorso da água me apaixonou, eu sigo
O desenho sinuoso que evolui.
Só de a fitar, a forma se retrai.
Rindo, nas margens, a água entreabre os lábios...
(p.124)

Nesse jogo de sedução, em que o sujeito se assemelha a um sátiro, o elemento água irá compor, ao final desse mesmo poema, contundente imagem do ideal esvaziado, do fantasmático objeto do desejo que se confunde com a própria morte. O impacto nasce também da iteração da linguodental surda /t/, neste explosivo verso que faz ecoar o embate mortal, conjugando o surpreendente efeito contrastivo das vogais de som fechado e aberto: “Mergulho tonto na água estupefata”.

Ela me escuta: ocioso som de flauta ...
Súbito, feito sátiro, de um salto
Mergulho tonto na água estupefata
Que se abre como cova – e é o nada da água
Que a mão quase sem tato acaricia.
(p.124)

Em “O rio”, análoga imagem de fluidez da água sedutora – sugerida também pela rede de ressonâncias de bilabiais e constritivas laterais (“Mole”, “maleável”...), e também sibilantes (“Se insinua insidiosa”...) – atrai o enunciador, acenando, ilusiva, com a morte/plenitude. Plenitude reconhecida e comprovadamente ilusória, marcada de forma explícita no enunciado pela insídia – “a **insidiosa** idéia do suicídio”²⁴:

[...]

Mole, maleável como coleante ofídio.
Esse corpo sem luz como uma alma com frio

Me chama e por entre a água enganosa do rio
Se insinua a insidiosa idéia do suicídio.

(p.113)

Os fragmentos destacados comprovam, sem dúvida, a competência técnica de um poeta que sabe construir a magia no poema, conciliando modulações musicais de amplo espectro, que vão da contundência à deslizando suavidade. Mas os fragmentos também chamam nossa atenção para as imagens semanticamente ligadas à sugestão de fluidez (“espumas”, “água”), evanescência e volatilização (“nuvem”), luminosidade (“luz do mundo”), infinitude e vacuidade (“céu”, “vazio”). São representações reveladoras de peculiar percepção do ideal de plenitude, marcado pela *dissolvência*.

Nessa percepção ecoa, por sua vez, um traço típico da modernidade, como assinalou Baudelaire no ensaio sobre Guys: “Ele buscou em toda a parte a beleza transitória, fugaz da nossa vida presente. O leitor nos permitiu chamá-la de modernidade”²⁵. E que Marshall Berman assim formula:

Por fim, é crucial observar o uso da fluidez (“existências fluidas”) e da qualidade atmosférica (“o maravilhoso nos envolve e nos embebe como uma atmosfera”), como símbolos das características específicas da vida moderna. Fluidez e qualidade atmosférica se tornarão atributos fundamentais na pintura, na arquitetura [...] [O]

²⁴ Grifo nosso.

²⁵ BAUDELAIRE, Charles. *Oeuvres*. Texte établi et annoté par Yves-Gérard La Dantec. 2 vol. Paris 1932 (Bibliothèque de la Pléiade. 1.) II, p.363. Apud BENJAMIN, Walter. A modernidade. In: _____. *Charles Baudelaire. Um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p.80.

fato básico da vida moderna é o fato de que, como se lê no *Manifesto Comunista*, “tudo o que é sólido desmancha no ar”.²⁶

Se essas são imagens típicas que revelam uma percepção do mundo, são elas próprias que, por outro lado, revelarão a percepção que o sujeito tem de sua própria identidade. Por isso, o ideal, caracterizado por sua condição de contínuo esvaziamento, também reflete – no jogo especular que a poesia constrói entre *imagem do mundo e emoção do eu lírico* – um aspecto significativo da própria percepção que o enunciador tem de si mesmo: um corpo em fluida dissolvência, vivenciando o paroxismo do desejo, como explicitam os seguintes versos:

Eu sou um rio, a água fria de um rio.
Profundo, cabe em mim todo o vazio,
[...]
Corpo ardendo em desejos que o consomem,
Alma feita de sonhos que se somem.

(“Tercetos”, p.50)

Uma *identidade* caracterizada pela aguda percepção do sem-sentido da vida, uma identidade que também se desvanece. É o que se revela nesta estrofe do poema “Reflexo”:

Dentro de mim como num lago vejo
Um apagado ser, feito de nada.

(p.134)

Numa relação ao mesmo tempo de causa e consequência, esse corpo irá viver

[...]
A grave solidão individual,
O exílio em si mesmo,
O sonho que não está em parte alguma.

[...]

(“Glória morta”, p.83)

As imagens da dissolvência em Dante Milano podem também ser interpretadas como signos que associam o desejo humano a um *impulso em busca da*

²⁶ BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p.140-141.

dissolução do ser constituído, como indicia o verso milaniano já citado: “Corpo ardendo em desejos que o consomem”(p.50). Segundo Bataille, essa pulsão caracteriza justamente o desejo erótico. Um impulso marcado pela *tensão*, já que é atravessado por uma consciência que impõe o interdito. É o que se depreende das palavras do pesquisador:

O que está em jogo no erotismo é sempre uma dissolução das formas constituídas.[...] Mas no erotismo, menos ainda que na reprodução, a vida descontínua não está condenada, apesar de Sade, a desaparecer: ela está somente posta em questão. Ela deve ser incomodada, perturbada ao máximo. Existe uma busca de continuidade, mas em princípio somente se a continuidade, que só a morte dos seres descontínuos estabeleceria definitivamente, não triunfar. Trata-se de introduzir, no interior de um mundo fundado sobre a descontinuidade, toda a continuidade de que este mundo é suscetível.²⁷

Para Bataille, a plenitude que a transgressora “dissolução das formas constituídas” anuncia põe em risco a própria alteridade do ser constituído, isto é, a individualidade e a identidade humanas. Por isso mesmo, esse impulso está marcado pelo interdito. O desejo erótico constrói-se nessa tensão entre *transgressão* e *interdição*: busca-se avidamente o gozo pleno, desde que se garanta a sua não-consumação. Daí decorre o fato de o objeto do desejo jamais ser atingido. E, por isso, o jogo erótico, que nasce dessa dialética tensa, funda-se na angústia.

A busca da *plenitude dissolvente* manifesta-se, em Milano, até mesmo quando a matéria pétrea é poetizada. No pequeno poema “Pedra” – um quarteto com versos decassílabos – a *dissolução do ser descontínuo* (impulso transgressor) está indiciada pelo desejo de *fundir-se* à “coisa do chão”, à “figura inerte que não sente nada”, ao “corpo que dorme”. Almeja-se, num impossível abraço mortal, a condição inorgânica da “pedra”, a *dissolvência da alteridade constitutiva do sujeito lírico*, imagem de um ideal de *sono eterno*, mas que jamais será alcançado, pois na consciência e na voz do enunciador explicita-se o interdito – o abraço é “em vão”:

Pedra, coisa do chão, face parada,
Indiferente à carícia da mão,
Figura inerte que não sente nada,
Corpo que dorme e a que me abraço em vão.
(p.48)

²⁷ BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987. p.18.

Esse poema remete-nos a outro, desvelando-se os fios da rede de convergências intertextuais. Trata-se de “Escultura”, também quarteto – desta feita em versos livres – que formaliza a síntese do ideal e da angústia:

A forma da fêmea integrou-se no corpo do macho,
Ambos uma só pedra
Onde ressaltam, invisíveis, separando-os
As duas almas supérfluas.

(p.78)

A dupla percepção do enunciador já se antecipa na métrica que estabelece a equivalência entre os versos ímpares (mais extensos) e os versos pares (mais curtos), distribuídos na unidade sintática de um único período. Nesse jogo de identidade e alteridade, destaca-se, por um lado, a projeção de um ideal amoroso, acentuadamente erótico, que se reflete na percepção subjetiva do enunciador frente à escultura de pedra. Esse ideal é concebido, em sua animalidade corpórea (“forma da fêmea” e “corpo do macho”), como a fusão das alteridades (o masculino e o feminino) numa síntese inorgânica (“Ambos uma só pedra”), imagem que condensa a pétrea plenitude do amor e da morte. Por outro lado, o poema traz, integrado a esse sentido, um outro, que marca a dissonância: os corpos não estão completamente fundidos, já que as almas “supérfluas” e “invisíveis” resguardam, *separando-as*, as alteridades constituídas.

Nesse discurso desmonta-se um valor ideológico consagrado pela tradição – especialmente a romântica, de cunho judaico-cristão – que concebe o ideal amoroso como ideal espiritual, consagrando a *fusão das almas dos amantes*. Aqui, ao contrário, é o espírito que separa os corpos, é o espírito que se torna supérfluo e indesejado, marcando a impossibilidade de o amor realizar-se, *humanamente*, como simbiose plena. A integração sexual é, nesse sentido, “*privilégio*” da animalidade original, da qual nos afastamos para nos constituirmos como humanos. A alma é, como poetiza Bandeira em “Momento num Café”, *causa e lugar* da angústia existencial:

Uma atitude como essa, que assume com desfaçatez a direção da matéria, em menosprezo da alma, vai decerto contra o esperado, a opinião rotineira, fundada no pensamento cristão, que ressalta a superioridade da alma sobre o corpo, lembrando outros poemas de Bandeira onde ela é também afirmada com todas as letras, como

na “Arte de amar”, em que “[...] *os corpos se entendem, mas as almas não*”, e no extraordinário “Momento num Café”, em que se saúda “[...] *a matéria que passava / Liberta para sempre da alma extinta*”²⁸.

Em Milano, a mesma matéria – pedra – é explorada como imagem do *locus* de plenitude, como uma espécie de ventre placentário, ou mesmo túmulo de paz, no poema “Gruta”, lugar onde esse eu, *visionário*, busca fugir da luz para se refugiar na sombra²⁹, desejando *outras* visões (“Deus me dê sonhos...):

No fim do mundo
Há uma gruta,
Casa de pedra,
Cama no chão
De terra fresca,
Dormir na terra.
Deus me dê sonhos ...
O corpo quieto
Na terra fresca
Na doce gruta.

(p.58)

À primeira vista, poder-se-ia colocar em suspeição o fato de referências tão contrastantes do ponto de vista semântico, como *pedra* e *água*, *mármore* e *nuvem*, *céu* e *terra*, *alto* e *baixo*, *luz* e *treva* servirem de suporte significativa para o mesmo processo discursivo. Ocorre que, como já dissemos, na obra do autor esses pólos contrários não constituem uma rede de oposições excludentes. Na tessitura poética milanesa, antitética por excelência, essas referências potencializam sentidos intercambiantes, compondo uma organicidade semântico-discursiva em contínua transfiguração. Parafraseando o próprio poeta, diríamos: são formas significantes *que se transformam sempre em busca de nova forma ...* e de novos significados.

Por isso mesmo, também o mármore, tocado artisticamente pelo homem, é percebido como material quase evanescente e serve de referência à metáfora “nuvem/monumento”:

²⁸ ARRIGUCCI JR., Davi. Entre destroços do presente. In: _____. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p.244.

²⁹ Curiosamente, *sombra* e *visão* encontram-se na etimologia. “De *skópos* também se passa a *skía*, sombra de alguma coisa ou de alguém [...]. Porque parente das sombras *skias* nos remete àquele que fica na sombra e se esconde e, se seu esconderijo for dito em latim será *specus* (caverna) [...]”. Cf. CHAUI, Marilena. Janela da alma, espelho do mundo. In: NOVAES, Aduino (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p.36.

[...]

Bloco de mármore, matéria
Que, lavrada, parece etérea.

[...]

(“Nuvem acesa”, p.171)

E, nesses versos, perfeita escultura em matéria verbal, o que o símile (“parece”) aproxima, a malha da equivalência sonora busca identificar: na extensão dos vocábulos trissílabos, na posição das sílabas tônicas, na abertura das vogais acentuadas – /a/, /e/ –, na reiteração da bilabial /m/ e da vibrante /r/, e também no encaixe rímico: *mármore matéria etérea*. Sutilezas da escultura-poema, criadas pelo exímio artífice que, ao trabalhar sensualmente a concretude do significante, reforça ainda mais esse contínuo deslizamento e evanescência do processo de significação.

Um retorno ao poema “Imagem”, desta feita para observações mais minuciosas, além de trazer a recorrência desses traços estilísticos, nos dará subsídios para associarmos a busca da plenitude, caracterizada pela *dissolvência*, ao desejo erótico.



Vejamos, pois, como o processo de busca/nomeação do objeto do desejo se configura no poema “Imagem”, cujo dístico inicial assim se enuncia:

Uma coisa branca,
Eis o meu desejo.

O objeto é referido, no primeiro verso, a partir de uma percepção visual, de forma bastante difusa, por meio de um artigo indefinido (“uma”), um substantivo de teor semântico genérico (“coisa”), associado a um aspecto cromático (“branco”), neutralizador de todas as cores. Mas esse não é apenas o verso de abertura do poema.

Ele atravessa todo o discurso, do início ao fim, retornando seis vezes durante a leitura. Esse mote obsessivo, em contraste com a referência ao *fundo da noite fria*, funciona como uma espécie de súplica (literalmente, uma *re-petição*, petição que se repete) que, apesar de não atendida, acaba por iluminar a existência do enunciador, na medida em que é justamente a busca que dá sentido a essa existência, como comprova citação, já transcrita, de outro poema: “Meu olhar, nada mais que essa procura” (p.123). O verso “Uma coisa branca”, assume, pois, em “Imagem”, um valor emblemático que advém não apenas do caráter semântico vago e indefinido, mas também do próprio processo anafórico. Quantitativa e qualitativamente dá o tom geral do discurso, percorrendo-o do início ao fim. É sob esse signo, *um signo de indeterminação*, de fantasmática e nebulosa imagem, que o texto se constrói, na medida em que toda a predicação discursiva, como veremos, visa justamente, como num jogo de adivinha, especificar essa indeterminação. Na rede de tensões internas do texto, essa “coisa branca”, iluminada (porque “de luz”), será, ambigualmente, o objeto de *esclarecimento*, um objeto ainda envolto em trevas nebulosas, a ser perseguido pela linguagem nomeadora que pretende, justamente, *iluminá-lo*.

Na segunda estrofe –

Uma coisa branca
De carne, de luz, –

retoma-se o verso inicial e a linguagem desliza, agora, num movimento de especificação, com a presença de dois determinantes (“De carne” e “de luz”), cujo efeito semântico, sintático e rítmico faz ecoar vestígios da indeterminação inicial. Isso porque os adjuntos adnominais mesclam, numa relação antitética, o aspecto de *materialidade, concretude e erotismo* de “carne” ao aspecto *volátil, expansivo e espiritual* de “luz”: a “coisa” define-se em pólos opostos. Por outro lado, ao mesmo tempo em que se opõem quanto aos semas, esses determinantes identificam-se não só porque, na armação sintática, referem-se ao mesmo sintagma (representado pelo verso 3), mas também porque compõem dois blocos equivalentes em sua configuração morfológica (duas locuções adjetivas) e rítmica, na medida em que podem ser lidos como dois pés jâmbicos (*De car / De luz*). Essa predicação que, ao mesmo tempo, distingue e confunde é, por um lado, um avanço no processo

nomeador, já que traz referências mais particularizantes com relação ao substantivo “coisa”. Mas recupera também o rastro da indeterminação inicial.

Na terceira estrofe, a especificação da “coisa” pelos substantivos “pedra” e “testa”, bifurcada agora em dois versos e, portanto, em dois planos diferentes, retoma o processo da estrofe anterior, desta feita trazendo o jogo entre o *mineral* e o *animal*, referências também divergentes quanto aos semas *estaticidade/dinamismo*, *inorgânico/orgânico*:

Talvez uma pedra,
Talvez uma testa,

Modalizada pelo advérbio de dúvida (“Talvez”) – modalização reforçada pela repetição anafórica –, a estrofe acentua esse percurso de nomeação *tateante* e *dubitativo* de um enunciador perdido na fria treva da noite. Mas a distinção semântica (*pedra/testa*) é neutralizada, agora, pela perfeita simetria dos versos: no paralelismo, “pedra” e “testa” equivalem-se sintaticamente. E a equivalência é também morfológica e fonética. São dois substantivos dissílabos e paroxítonos, compondo rima toante. Esse jogo de diferença e semelhança, como na estrofe anterior, acentua a indeterminação do sentido, provocando o leitor que, atento ao foco do poema, cria justamente uma expectativa com relação à especificação da “coisa”.

Para o enunciador, por sua vez, inscrito no enunciado e na enunciação, perseguir o *nome* é perseguir o próprio *referente*. *É tentar atravessar a “imagem-representação” em busca da “coisa-referente”*. Essa é a aventura que a voz desejante empreende, ao mesmo tempo *progressiva* e *regressivamente*, ao longo do poema. *Progressiva* porque o discurso avança, em seu ritmo contínuo, construindo o próprio processo de predicação, e *regressiva* porque se repete como num processo tautológico. Repetição encarnada no verso 7, que retoma literalmente o primeiro, encerrando, com o ponto final, uma unidade sintática iniciada no verso 2:

Uma coisa branca
De carne, de luz,

Talvez uma pedra,
Talvez uma testa,

Uma coisa branca.³⁰

³⁰ Grifos nossos.

Surgem no oitavo verso dois adjetivos: no primeiro (“Doce”), uma referência sinestésica, sensorial e, no segundo, uma referência à essencialidade (“profunda”), alusiva também ao movimento descendente da busca. Mas a caracterização eufórica sugerida pelo primeiro adjetivo neutraliza-se frente à presença do adjetivo “profunda” que, no acoplamento, rima com o adjetivo “funda” (v.9), marcado disforicamente: “Nesta noite funda, / Fria e sem Deus”.

A linguagem do poema vai, assim, construindo sua *escavação nomeadora*, iluminando pólos distintos: o *concentrado* e o *volátil* (“carne” e “luz”), o *sensual* e o *espiritual* (“carne” e “luz”), a *mineralidade* e a *animalidade* (“pedra” e “testa”), a *sensualidade prazerosa* e o *enigma das essências* (“doce” e “profunda”). E, ao mesmo tempo, desfaz a diferença, nas equivalências estruturais armadas no texto: equivalências morfológicas, sintáticas, sonoras e rítmicas. Esse, parece-nos, é um jogo verbal que busca a especificação, mas também leva o discurso ao plano semântico da indeterminação. O leitor constata que, até o momento, conhece “talvez” aspectos da “coisa” procurada. Mas, como o próprio enunciador, também se pergunta: que “coisa” é essa, afinal ?

A sexta estrofe –

Uma coisa branca,
Eis o meu desejo, –

retoma a estrofe inicial, ainda no mesmo processo tautológico, *como se* o movimento discursivo não fosse *dis-curso*, e sim recorrência cristalizadora, uma espécie de “água paralítica”, “em situação de poço”, expressões antológicas de João Cabral.³¹

Mas a questão nunca é simples quando se trata de sutilezas e caprichos da linguagem. A repetição, no discurso, é, ao mesmo tempo, retorno e avanço. Na verdade, o *enunciado*, em sua configuração pétrea, se repete. Mas a *enunciação* revigora o sentido, fazendo nele ecoar todo o caminho anteriormente percorrido, e dando, assim, dinamismo ao que aparentemente é estanque:

³¹ Expressões de “Rios sem discurso”, poema de João Cabral de Melo Neto. Cf. MELO NETO, João Cabral de. *Poesias completas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986. p.26.

Re-iterar um som, um prefixo, uma função sintática, uma frase inteira, significa realizar uma operação dupla e ondeante: progressivo-regressiva, regressivo-progressiva.³²

Esse jogo discursivo cria, por isso, uma ambigüidade muito significativa: ao mesmo tempo, *faz* e *desfaz* a nomeação do objeto. Por um lado, a linguagem *diz* e, ao dizer, *não diz*. É um suplício de Tântalo que essa voz recria, na medida em que, ao tentar atingir pela linguagem o objeto desejado, afasta-o cada vez mais. Por outro lado, o discurso, embora dubitativo e tautológico nessa voz que insiste na *re-petição*, na contínua demanda, vai avançando e se aprofundando, iluminando zonas de gelado silêncio e escuridão, na “noite funda, / Fria e sem Deus”.

Tanto é verdade que, na sétima estrofe, as orações adjetivas, em paralelismo, trazem nova nuance de sentido. Ilumina-se um novo foco: do *objeto desejado* passa-se explicitamente para o *eu* (já indiciado, é fato, no possessivo “meu” do verso 2):

Que eu quero beijar,
Que eu quero abraçar,

Os versos trazem ao poema, de modo explícito, a ação do sujeito semantizada eroticamente (“quero beijar”, “quero abraçar”), retomando a referência à “carne”, a que se associam os segmentos presentes na oitava e nona estrofes (“me encostar”, “afundar o rosto”):

Uma coisa branca
Para me encostar

E afundar o rosto.

A voz é a de um *corpo* que busca, progressivamente, o contato amoroso. Os verbos no infinitivo, todos da primeira conjugação, produzem um efeito rímico que, fora desse contexto verbal, poderia parecer pobre, inexpressivo. Mas aqui, “beijar”, “abraçar”, “encostar”, “afundar” – a que se associa também o verbo “repousar” (v. 21) – apontam para aspectos de um mesmo desejo erótico que formam uma progressão obsessivamente perseguida, obsessão marcada foneticamente pela abertura da vogal tônica /a/, com sua sugestão de espraiamento e libertação. Embora

³² BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977. p.31.

em progressão, no movimento do desejo eles se equivalem quanto a impulsos de simbiose e guardam, no plano significante, essa obsessão, reforçada pela equivalência sonora.

A partir do segundo verso da nona estrofe retoma-se a predicação da “coisa”, numa seqüência paralelística (em que os termos se equivalem), novamente modalizada pelo advérbio “Talvez”, o que acentua ainda mais o efeito de indeterminação. Mas agora a predicação presentifica partes de uma mulher amada. Numa percepção metonímica e claramente marcada pelo erotismo, a “coisa branca” transfigura-se em “seio”, “ventre”, “braço”:

Talvez um seio,

Talvez um ventre,
Talvez um braço,

Coerentemente com todo o processo de produção de sentido do poema, a metonímia é expressiva porque registra partes de um corpo feminino que, justamente pela nomeação fragmentária, torna-se um corpo não individualizado, e sim *indeterminado* – fato acentuado pela presença do artigo indefinido – e que vai se constituir como *emblemático*.

Na poesia de Dante Milano, essa referência metonímica à mulher é também recorrente na construção de um signo ambíguo que sobrepõe duas figuras, a da *mãe* e a da *amante*, concebidas como *corpoespaço* de recolhimento e de consolo. É o que se constata quando estabelecemos, por exemplo, a relação intertextual entre o poema em análise e “Hora do céu”, cuja estrofe final – retomando, por sua vez, imagem análoga à do poema “Cântico” (p.67) –, é a seguinte:

Sinto faltar-me a respiração
Sob o peso do céu.
Tenho vontade de fugir da paisagem
E ir-me esconder no seio de uma mulher,
Imensa mãe
De mãos grandes,
Ventre quente.³³

(p.82)

³³ Grifos nossos.

As mesmas referências aparecem, não fosse a presença de “mãos grandes” substituindo “braços”. Só que, aqui, o último verso ganha destaque especial, pois aponta para o ápice de um processo de regressão e recolhimento: o retorno ao simbólico ventre placentário, imaginária promessa de harmonia e plenitude. Por isso a referência à “**Imensa** mãe”, corpo mítico, espaço de simbiose que confunde as alteridades e que, supostamente, promoveria a desejada transgressão: a “continuidade dos seres descontínuos”.

É o que se constata também no poema “Imagem”, foco de nossa análise:

Onde repousar.
Eis o meu desejo,

Uma coisa branca
Bem junto de mim,

Para me sumir,
Para me esquecer,

Nesta noite funda,
Fria e sem Deus.

Em “Imagem”, o lugar do “repouso” é também o corpo a que deseja *fundir-se* (“Bem junto de mim”) e, mais que isso, *confundir-se* (“Para me sumir, / Para me esquecer”), na noite *funda*.

Essa imagem arquetípica – da simbiose placentária – comparece, por exemplo, em dois outros belíssimos poemas do autor, cujo foco é a famosa estátua de Michelangelo. Um deles é “Pietà”, onde se lê:

[...]

Curva-se toda sobre o filho
Para no seio guardá-lo,
Apertando-o contra o ventre.

[...]

(p.203)

O outro, mais contundente, “Pietà II”:

[...]

Mãe e filho
Feitos da mesma pedra, ambos talhados
Na mesma matéria dura,
O mesmo mármore, a mesma carne de cadáver.

(p.204)

A representação poética, numa relação interdiscursiva com a estatuária, enlaça *corpo da mãe, filho, amor, morte e repouso eterno*.

No processo de nomeação instaurado pelo poema “Imagem”, constata-se que o enunciador persegue na verdade não o objeto em si, mas a imagem fugidia, a “Imagem” a que se refere o título.³⁴ Na cadeia de significantes que se substituem em sucessão contínua de “reflexos”, nesse ritmo de substituições, mimetiza-se o “impulso psíquico”, “potência significante”, que é o desejo em seu *deslizamento*,

numa série interminável na qual cada objeto funciona como significante para um significado que, ao ser atingido, transforma-se em novo significante e assim sucessivamente, numa procura que nunca terá fim porque o objeto último a ser encontrado é um objeto perdido para sempre. Toda satisfação obtida coloca imediatamente uma insatisfação que mantém o deslizamento constante do desejo nessa rede sem fim de significantes.³⁵

Nesse deslizamento por múltiplos significantes que se substituem, compondo o processo de nomeação tateante e dubitativo, constata-se que *o objeto desejado é, na verdade, mediação de outro desejo: a auto-anulação em letárgica amnésia*, representada, na última estrofe, pelas expressões “me sumir” e “me esquecer”, num movimento de regressão ao fundo da noite imemorial.

A busca da auto-anulação, modo de levar o impulso desejanter às últimas conseqüências, é um processo anímico que tende a anular a experiência da angústia existencial, mas, ao mesmo tempo, paradoxalmente, é um processo que se dá, ele mesmo, como experiência angustiante. O movimento do desejo, *que conduz o corpo nessa busca de uma simbiose anuladora de sua própria alteridade*, identifica-se, assim, com o impulso erótico – que não se confunde com a sexualidade animal –, pois o “[...] que está em jogo no erotismo é sempre uma dissolução das formas constituídas”.³⁶ Estamos diante de um poema – “Imagem” – cujo eixo interpretativo traz a questão do erotismo como um impulso vital que põe em crise a alteridade

³⁴ Em “O diabo pensativo”, texto em prosa que reúne frases soltas e impactantes, de sabor epigramático, Milano confirma: “Pensarei sempre num objeto que não passa de imagem e nunca esquecerei aquilo que não existe”. Cf. MILANO, Dante. O diabo pensativo. In: _____. *Obra reunida*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2004. p.380.

³⁵ GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. O desejo. In: _____. *Freud e o inconsciente*. Rio de Janeiro: Sahar Editores, 1984. p.425.

³⁶ BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987. p.18.

constitutiva do ser, na medida em que essa alteridade busca sofregamente a sua própria dissolução.

Talvez por isso mesmo, para o poeta, amor é

[...]
Um sentimento que não tem sentido,
Uma parte de mim que se evapora.
[...]

(“Soneto III”, p.33)

Daí a associação que a poesia de Milano estabelece entre desejo erótico, morte e angústia. Mas, como assinala Bataille, o erotismo é um *impulso* para a morte, *desde que a morte não se consuma*. Portanto, a alteridade que nos constitui não está condenada a desaparecer. Ela é *posta em questão*, “deve ser incomodada, perturbada ao máximo”:

Esse desejo de se perder, que trabalha intimamente cada ser humano, difere entretanto do desejo de morrer na medida em que ele é ambíguo: trata-se, sem dúvida, do desejo de morrer, mas é, ao mesmo tempo, o desejo de viver nos limites do possível e do impossível, com uma intensidade sempre maior. **É o desejo de viver deixando de viver ou de morrer sem deixar de viver.**³⁷

Tais considerações teóricas ajudam a compreender versos do poeta que, em feição camoniana³⁸, tematizam justamente a vivência amorosa como um êxtase em busca da morte:

Se o fruto já maduro da experiência
Me deu de amor algum conhecimento,
Só sei dizer que o seu entendimento
É saber que transcende toda ciência.
[...]
Esquecimento de si mesmo: olvido.
Quantas vezes morri sem ter morrido,
Sem sentir ao morrer nenhuma dor.
Nem a morte é culpada de tal morte,
Até a deseja o amante em seu transporte:
Só ela é eterna como o seu amor.

(“Soneto”, p.40)³⁹

³⁷ BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987. p.223. Grifos nossos.

³⁸ A presença do discurso camoniano na heterogeneidade discursiva da poesia de Milano explicita-se, por exemplo, em “Soneto IX” (p.39) – dedicado especialmente ao poeta português –, cujos versos finais dizem: “Assim, aquele que imitar teus versos,/Primeiro imite o teu amor, Camões.”

³⁹ Grifos nossos.

E o mote do amor-morte repete-se no poema “A partida”:

[...]

Sinto um gosto de paixão
Dentro da boca amargosa.
Vem a morte deliciosa
Arrastar-me pela mão.

[...]

(p.55)

Nessa vivência tensa, a angústia se instala. No poema “Imagem”, objeto de nossa análise, a angústia nasce da percepção de que a “imagem” desejada é apenas “Imagem”, “coisa branca”, fantasmática projeção do sujeito lírico, que persegue o ideal, mas conscientemente marca seu esvaziamento na ambígua construção poética. Uma construção marcada pela tensão entre a *determinação* e a *indeterminação*, a *progressão* e a *regressão* discursivas, o *dizer* e o *não-dizer*, o *amor* e a *dissolvência*...

Provavelmente atenta a essa dissonância, a intuição de Bandeira foi certa ao comentar esse poema em sábio trocadilho:

Em “Imagem”, porém, [Dante Milano] atinge as maiores profundidades. Ou maiores alturas.⁴⁰

É essa tensão que determina também o ritmo poético, nosso próximo foco de análise.



Já fizemos referência à configuração formal do texto: ela traz o sinal da regularidade nos 14 dísticos, com versos redondilhos.⁴¹ Ocorre que, na tradição literária, o verso redondilho é suporte para um ritmo poético popular e musical, haja

⁴⁰ BANDEIRA, Manuel. Grandes poetas do Brasil. Dante Milano. Texto lido no programa “Grandes poetas do Brasil”, na Rádio Roquette Pinto, pelo próprio autor, no dia 13 de setembro de 1964, às 21h05min, e no dia 17 seguinte, às 10h30min. In: MILANO, Dante. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/UERJ, 1979. p.336.

⁴¹ A exceção encontra-se nos versos 18, 19 e 20. Sintomaticamente, correspondem aos momentos em que se nomeiam as partes do corpo mítico (e, portanto, ilusório) da mulher.

vista sua utilização nas cantigas provençais e nos vilancetes camonianos, de influência medieval. O redondilho é tradicionalmente utilizado na criação de um ritmo cantante, de embalo harmonioso e fluido, de fácil recepção e fruição. Adquiriu, na história da literatura, a marca da melopéia, ao contrário, por exemplo, do clássico decassílabo, tradicionalmente associado, desde a Renascença, ao discurso reflexivo da logopéia. O próprio Dante Milano utiliza o redondilho em outros poemas (“Cantiga”, p.49, “Descobrimento da poesia”, p.53, “Saudade do tempo”, p.56, por exemplo), poemas que instauram, ritmicamente, esse movimento de embalo e fluidez musical.

A primeira estrofe de “Saudade do tempo” parece-nos, a esse respeito, esclarecedora:

Saudade do tempo
Do tempo passado,
O tempo feliz
Que não volta mais.
(p.56)

Em redondilha menor, a quadra constrói uma cadência regular. A leitura de cada verso conjuga dois segmentos: um jâmbico, seguido de um anapesto (fraca forte / fraca fraca forte). Por outro lado, do ponto de vista sintático e semântico, a estrofe compõe uma unidade perfeitamente acabada e delimitada graficamente pelo ponto final. Esquemmatizando:

Sau - **da** / de - do - **tem**
Do - **tem** / po - pa - **ssa**
O - **tem** / po - fe - **liz**
Que - **não** / vol - ta - **mais**

No verso 4, a tônica também inside, é fato, na terceira posição (**vol**). Entretanto, acreditamos que esse verso pode ser naturalmente lido dentro do mesmo padrão, não só pelo efeito sistêmico, mas pela força semântica imposta pela negativa que assinala a consciência da falta, a impossibilidade de retorno a um passado imaginário. Todavia, aqui, essa consciência é, de certa forma, *neutralizada* pelo ritmo cantante que funciona, ritualisticamente, como uma compensação para a perda irremediável. Um ritmo que se apóia também na repetição da palavra “tempo”: ao

reiterar o significante, iconiza-se a tentativa de recuperar o próprio passado referenciado. A voz que canta insere o corpo nesse universo musical, simulacro de uma plenitude para sempre perdida nas águas imemoriais do tempo mítico. E o leitor deixa-se envolver *organicamente* pelo andamento rítmico cantante e embalador, de anestésico efeito.

Enfim, são bem conhecidos os efeitos do ritmo sobre o organismo. O ritmo melódico produz um efeito dinamogênico, isto é, provoca no receptor uma atividade motriz sincrônica. [...] Esse efeito motor, por sua vez, é mediador de um efeito afetivo (estupefaciente) vertiginoso, por vezes, hipnagógico. Por outro lado, a alternância regular entre expectativas e satisfações produz efeito euforizante.⁴²

No poema “Vazio”, a regularidade métrica dos hexassílabos, associada ao jogo de aliterações e aos *enjambements*, produz igualmente esse efeito embalador, anestesiante, em especial na segunda estrofe:

Um invisível fio.
O equilíbrio de uma ave
Na vertigem suave
Do vôo no vazio.

(p.152)

Acentuado pelo contraste dos segmentos sintáticos – o primeiro verso compondo uma curta unidade frasal em oposição aos três últimos –, o ritmo da estrofe, apoiando-se em especial na aliteração da constrictiva /v/, no espraiamento da vogal tônica /a/, no jogo paronomástico (“ave” / “suave”) e nos *enjambements* captura, do plano semântico, esse movimento de vôo encantatório. A voz e o corpo do sujeito lírico (e do leitor) deixam-se levar, sinestésicamente, pelo deslizamento fluido da “vertigem suave”, experimentada no vazio do espaço.

A expectativa do leitor, frente ao poema “Imagem”, com sua extensa seqüência de redondilhos, configurada de forma harmoniosa nos catorze dísticos, é de acompanhar justamente esse ritmo fluido e embalador que, hipoteticamente, mimetizaria um processo gradativo de busca de plenitude. O poema poderia se realizar, ritmicamente, como um simulacro da fluidez desejante, que se materializaria, por exemplo, numa construção sintática harmônica, adequada aos

⁴² DUBOIS, Jacques et al. A teoria do ritmo. In: _____. *Retórica da poesia*. São Paulo: Cultrix/Universidade de São Paulo, 1980. p.134.

momentos ársicos e téticos de um ritmo ondulatório. Esse efeito poderia também ser conseguido, por exemplo, com a intencional eliminação das marcas de pontuação – prática rara na obra de Milano, mas não de todo ausente: o poema “Vida” (p.54) desenvolve-se, livre dessas marcações, até o ponto final que encerra o último verso. A ausência de marcas de pontuação no enunciado poderia, em princípio, oferecer margem mais ampla para a construção do ritmo de leitura.

Entretanto, como veremos, a expectativa de um ritmo embalador, que até comparece no início, se frustra. Vejamos como os módulos sintáticos e rítmicos se distribuem nos dísticos do poema.

A primeira estrofe (“Uma coisa branca, / Eis o meu desejo.”), funcionando como mote introdutório, apresenta uma configuração bastante harmônica. No primeiro verso, temos a anteposição de uma especificação apositiva, nomeando o objeto desejado. No segundo, a frase nominal, que dá sentido ao primeiro, fecha o dístico com o ponto final. Ritmicamente, os dois redondilhos compõem, numa relação simétrica, um movimento ascendente (*arse*), levado a um ápice de tensão que a própria pausa da vírgula indica, e um movimento descendente (*tétis*), de repouso, acentuado pela pontuação (o ponto final).

Da segunda à quinta estrofe – *não fosse o ponto final presente no sétimo verso* – poderíamos ter esse andamento de embalo, que representaria um movimento de entrega desse eu, um *deixar-se levar* pela corrente do desejo, expressão poética que funcionaria como simulacro do próprio desejo de auto-anulação. Mas na quarta estrofe o leitor, atento, dá-se conta de uma ruptura, de uma síncope num suposto processo de continuidade harmônica, pela presença do ponto final do verso 7:

Uma coisa branca .
Doce e profunda,

O dístico, assim configurado, impõe-se dicotômico: o v.7 (“Uma coisa branca.”) fecha uma unidade sintática e o v.8 (“Doce e profunda”) abre novo segmento. Mas o impacto dessa pontuação justifica-se principalmente pelo fato de o verso 8 trazer dois qualificadores (“Doce e profunda”) associados semanticamente ao núcleo “coisa” do verso anterior. O ponto final que encerra o verso 7, essa pausa *forçada*, graficamente determinada no enunciado, quebra a fluidez sintática e rítmica

e marca a impossibilidade de o poema realizar-se como um simulacro verbo-musical de uma plenitude que um ritmo poético mais cantante e embalador poderia realizar. E a dicotomia no plano do significante aponta para a dicotomia num *discurso* que constrói uma quebra no movimento deslizante do desejo, quebra essa instaurada pela consciência crítica do eu enunciador. Ao pontuar assim o texto, o sujeito lírico sutilmente nos alerta acerca de uma expectativa rítmica enganosa. Nas estrofes 9 e 13, embora com impacto menor, a mesma pausa provocada pelo ponto final comparece, dicotomizando os dísticos:

E afundar o rosto .
Talvez um seio,
[...]
Onde repousar .
Eis o meu desejo,

A questão rítmica, implicada decisivamente na construção do sentido do poema, remete-nos a uma outra, desta feita relacionada à entoação dos versos finais, em especial os da penúltima estrofe:

Uma coisa branca
Bem junto de mim,

Para me sumir,
Para me esquecer,

Nesta noite funda,
Fria e sem Deus.

Esses dois versos “Para me sumir, / Para me esquecer,” oferecem a possibilidade de serem lidos também num tom mais agressivo, de enfado, de negatividade raivosa, muito presente nas expressões optativas populares, usadas mais como desabafo do que propriamente como *consciente* expressão de desejo: “Raios o partam”, “Vá se ferrar”, “Pare o mundo que eu quero descer” etc. Como se pudéssemos, num piscar de olhos – ou com uma palavra mágica – , desconectar a consciência (e o corpo) da circunstância adversa que nos angustia.

Efeito de sentido semelhante encontramos no poema de Bandeira, “Canção do vento e da minha vida”, cujo final, em tom de patética ironia, guarda, ambigualmente, tanto o sentido eufórico como o disfórico:

O vento varria os meses
 E varria os teus sorrisos ...
 O vento varria tudo!
 E a minha vida ficava
 Cada vez mais cheia
 De tudo.⁴³

A síncope rítmica e a ambigüidade de sentido dos versos finais do poema “Imagem” intensificam o enlace *crispado* entre o movimento desejanste, cujo objeto é por natureza inatingível – “imagem fantasmagórica” criada nos subterrâneos do psiquismo –, e a angústia proveniente da busca que se sabe infrutífera. Essa voz recusa-se a construir, aqui, um discurso/simulacro de um devaneio que até poderia ser considerado ingênuo e alienante. Entre o imaginário e o simbólico abre-se uma fenda, marca de uma consciência que se quer vigilante: *emoção atravessada pela razão, razão emocionada*.



Neste trabalho, conforme dissemos, o estudo da poesia de Dante Milano tem como foco capturar traços configuradores do modo de ser do sujeito lírico. Apoiando-nos em Merleau-Ponty, partimos do pressuposto de que estilo é *percepção*. E no modo específico de *perceber/representar* o mundo, o sujeito se revela. Revela-se na *perspectiva ideológica* a partir da qual constrói suas representações, bem como no *tom* predominante que marca seu discurso. Esta seção, em particular, tem o objetivo de rastrear um aspecto desse enunciador: o modo como o seu *olhar* revela o *movimento de desejo* em busca de um *objeto que se desvanece* na própria nomeação. A análise do poema “Mulher contemplada”, acreditamos, nos dará outros subsídios que nos permitirão compreender melhor a *individualidade* que se constrói na poesia de Milano.

⁴³ BANDEIRA, Manuel. Canção do vento e da minha vida. In: _____. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976. p.112-113.

De tamanha beleza branca e nua
 Só a nuvem deslumbrada que flutua
 E num êxtase lento se extenua ...

Só a forma da água que é sensual e pura,
 A onda que mais parece uma figura
 De carne, e tem uns modos de criatura

Humana, e abraça-se ao penhasco, espuma
 Desgrenhada, entregando-se, tal uma
 Mulher em prantos ... Só, esgazeada, a bruma

Ao sol que irrompe como touro em fúria ...
 Só, sob o vento, a duna, onde a luxúria
 Sabiamente murmura uma lamúria ...

(p.156)

O poema constrói a imagem de uma mulher, erotizada, a partir de sugestões notadamente sensoriais, apoiando-se num processo de predicção basicamente analógico: o grau de “beleza branca e nua” (elemento análogo) da mulher contemplada (elemento comparado) é nomeado sugestivamente pelas analogias que o eu lírico estabelece com imagens do mundo natural – a nuvem, a água, a bruma e a duna –, criando ao longo do poema uma atmosfera de envolvente fluidez e evanescência. Numa síntese parafrástica, diríamos: tal é a beleza do ser – objeto de contemplação –, que somente encontra equivalente nesses elementos da natureza, vistos da perspectiva subjetiva do eu enunciador. Mas o processo de contaminação semântica entre o comparado – mulher – e os comparantes – elementos do mundo natural – movimenta-se em mão dupla: a figura feminina recebe os semas daquelas imagens e as imagens, por sua vez, recebem semas da figura feminina. Enquanto a beleza da mulher adquire a fluidez da água e a evanescência da nuvem e da bruma, a natureza é concebida como um ser sensual e erótico.

A idealização da mulher está também ancorada já no próprio título do poema: “Mulher contemplada”. O participio adjetival (“contemplada”), que forma o sintagma do título, aponta explicitamente para o envolvimento do sujeito com o objeto. Esse determinante indica o *lugar psíquico* de onde a mulher será vista: a perspectiva subjetiva do eu lírico, cujo *olhar* investe na figura feminina também o sinal da *divinização*. Esse efeito de sentido, adormecido na memória etimológica, desperta neste poema, já que no participio “contemplada” pode-se ler o elemento

templ- : “do lat. *templum*, *i* - espaço quadrado e descoberto, traçado pelo bastão do áugure no céu e sobre o solo, no interior do qual ele examina e interpreta os presságios”.⁴⁴ Aliás, cabem aqui as palavras de Bosi: “É no uso das palavras que os homens trançam os fios lógicos e os fios expressivos do olhar. *Contemplar* é olhar religiosamente (*con-templum*)”.⁴⁵

Além da idéia de “mulher admirada”, o título remete o leitor, desperto pela memória discursiva, à idéia de que o poeta, como um sacerdote, o áugure – que previa o futuro pela decifração do vôo e canto dos pássaros – busca decifrar visualmente, a partir das analogias com as imagens cósmicas marcadas pelo mistério e pela grandeza, o enigma que encerra “tamanha beleza branca e nua”, no espaço *quadrangular* que a forma geométrica do poema materializa. Essa diagramação passa a ser outro vestígio da obsessão pelo visual, deixado pelo sujeito lírico: uma estrofação composta de quatro tercetos, com versos decassílabos, em sua maioria heróicos (exceção feita aos versos 4, 7 e 10, sáficos), com a contundente hegemonia das rimas externas, apoiadas na tônica /u/, tão cara ao poeta. Mas essa rígida arquitetura formal, como teremos a oportunidade de comentar mais adiante, atua também numa função dissonante, quando contrastada com a atmosfera de volatilização criada pelas imagens. Um jogo, aliás, já incluso na mesma estrutura formal, entre a *quadratura* (número de estrofes) e a *triangulação* (tercetos).



Marcadamente femininas e acentuadas pelos semas da volatilização e liquefação, as imagens da nuvem, da água, da bruma e da duna sucedem-se na progressão textual para compor a rede analógica. Logo na primeira estrofe, a beleza da mulher é comparada à “nuvem deslumbrada que flutua / E num êxtase lento se extenua ...”:

⁴⁴ HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

⁴⁵ BOSI, Alfredo. Fenomenologia do olhar. In: NOVAES, Adauto (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p.78.

De tamanha beleza branca e nua
 Só a nuvem deslumbrada que flutua
 E num êxtase lento se extenua ...

O sentido da palavra “nuvem” que, por si só, carrega a idéia de matéria volátil, evanescente, intensifica-se com a predicção, marcada pela oração adjetiva “que flutua”, e pela aditiva a ela associada, que nos traz não só a sugestão do êxtase erótico, mas também o valor semântico do desvanecimento e da efemeridade (“extenua”).

Para compor expressivamente esse sentido, o discurso poético potencializa aspectos do significante, como a camada sonora dos versos que contém o traço da nasalização (“tamanho”, “**branca**”, “**nua**”, “**nuvem**”, “deslumbrada”, “**num**”, “**lento**”, “extenua”), associado à aliteração de bilabiais (“tamanho”, “**b**eieza”, “**branca**”, “deslumbrada”), acentuando sugestões semânticas de teor sensorial, como a *morosidade* e a *malemolência* da presença erótica flagrada no lento movimento de desvanecimento das nuvens no céu. Esse efeito sonoro combina com a sutil sibilância que percorre o verso, qual suave vento, provocada pelas constritivas labiodentais /v/ e /f/ (“nuvem”, “flutua”), pelas alveolares /s/ e /z/ (“Só”, “beieza”, “deslumbrada”, “êxtase”, “extenua”) e pela constritiva lateral /l/ (“beieza”, “deslumbrada”, “flutua”, “lento”), trazendo ao sentido o sema da *labilidade*, em tudo coerente com a percepção visual que o conjunto da imagem cria. Som e imagem conjugam-se para compor a expressão da beleza da mulher e, por extensão, a própria figura feminina, estilisticamente concebida em sua quase *imaterialidade*: etérea forma que, no arrebatamento erótico, se desvanece suave e lenta na duração do instante e que, na sua inconsistência, se transfigura continuamente. Instante poético que recupera o discurso de outros versos, já anteriormente referidos:

Uma forma que se transforma
 Sempre em busca de nova forma.

“Nuvem acesa” (p.171)

A segunda estrofe introduz uma nova imagem, a da água em movimento – outra recorrente figura na poesia do autor ⁴⁶ –, mimetizada, agora, num expressivo fragmento sintático caudaloso, uma predicação que se desenvolve *aos borbotões*, nos quais se notam: a) acréscimos apositivos (“A onda que ...”, “espuma / Desgrenhada”); b) orações adjetivas (“que é sensual ...”, “que mais parece”); c) orações aditivas (“e tem uns modos ...”, “e abraça-se ...”) e d) oração reduzida (“entregando-se”), até quase o final da terceira estrofe, compondo um conjunto de *enjambements*, em extensa massa verbal:

Só a forma da água que é sensual e pura,
A onda que mais parece uma figura
De carne, e tem uns modos de criatura

Humana, e abraça-se ao penhasco, espuma
Desgrenhada, entregando-se, tal uma
Mulher em prantos ...

O símile inicial dessa estrofe, cujo comparante é “a forma da água”, acompanhando a configuração sintática, desdobra-se, aqui, no ritmo de fluência contínua e deslizante, em outros: “A onda que mais parece ...”, “tem uns modos de criatura”, “tal uma mulher em prantos” .

Mimetiza-se, assim, nesse deslizar rítmico, instaurado pelo processo discursivo que se desdobra, o próprio movimento ondulante da água, que, assim como a imagem da nuvem da estrofe anterior, é nomeada com ostensivos índices de erotização: “sensual”, “figura de carne”, “abraça-se ao penhasco”, “entregando-se”... A atmosfera evanescente, criada na primeira estrofe, conjuga-se com essa marca semântica de fluência contínua e ritmo asfíxiante, selando o envolvimento erótico desta feita com matiz mais agressivo (“Desgrenhada”, “abraça-se ao penhasco”, “mulher em prantos”). Esse envolvimento amoroso mais agressivo reflete-se na camada sonora, onde se nota a força do impacto e da fúria na aliteração da vibrante /r/ e das oclusivas /p/, /k/ e /t/: “carne”, “criatura”, “penhasco”, “espuma”, “desgrenhada”, “entregando-se”, “Mulher”, “prantos”...

⁴⁶ A imagem da água é particularmente relevante nos poemas “Salto do paraíso” (p.70), “Sombra na água” (p.124), “O rio” (p.113), acerca dos quais já fizemos comentários nesta mesma seção. Além dessas, outras composições desenvolvem o mesmo motivo: “Divertimento” (p.186), “Forma” (p.131), “O naufrago” (p.147), por exemplo.

A nuance agressiva (“touro em fúria”) na representação do erotismo acentua-se, agora, no desenvolvimento da imagem subsequente, reforçada também pela sonoridade sibilante e vibrante (“Só esgazeada, a bruma / Ao sol que irrompe como touro em fúria ...”). Do ponto de vista rítmico, traz, coerentemente, uma quebra do nono verso: o fragmento sintático inicia-se, diferentemente dos demais, no meio do verso, completando-se, em *enjambement*, no primeiro verso da estrofe seguinte, quebrando a expectativa de uma ordem sintática geometricamente concebida para o conjunto formal do poema:

Mulher em prantos ... Só, esgazeada, a bruma

Ao sol que irrompe como touro em fúria ...

Essa sugestão de evanescente decomposição permanece na própria semântica do substantivo “bruma” e do adjetivo “esgazeada”, que fecha um jogo de acoplamento iniciado na primeira estrofe: “deslumbrada”/”Desgrenhada”/ “esgazeada”.

Observa-se, além disso, que até na sintaxe organizadora do discurso a atmosfera semântica de evanescência, criada pelas imagens, está presente. O enunciado apóia-se numa construção paralelística que pode ser esquematizada, num primeiro momento, do seguinte modo: a beleza branca e nua da mulher contemplada somente encontra equivalentes na “nuvem ... que flutua”, na “forma da água ... sensual e pura”, na “esgazeada ... bruma” e na “duna ... onde a luxúria ... murmura uma lamúria ...”. Esquemáticamente, teríamos:

a beleza equivale somente a	a) nuvem
	b) água
	c) bruma
	d) duna

Esse paralelismo está marcado pelo denotador de exclusão – “Só” (somente) – que traz o pressuposto de que a beleza da mulher não pode ser comparada a nenhuma outra realidade, a não ser as nomeadas no poema. Tal construção corresponde a um processo de busca de nomeação/caracterização do objeto desejado pelo enunciador: a mulher contemplada.

Ocorre também que o desenho frásico é elíptico, na medida em que o referente associado ao elemento análogo (“tamanho beleza branca e nua”) está no título, manobra discursiva muito característica de Milano. Por outro lado, os períodos que constroem a predicação analógica estendem-se caudalosamente, em especial o segundo, que vai do verso 3 ao verso 6, desdobrando-se, ele próprio, como já assinalado, em dois outros símiles: “parece uma figura / De carne” e “tal uma / Mulher em prantos...”. E a referência ao elemento comparado – o elemento análogo –, depois de se apresentar no primeiro verso, desaparece em zeugmas, na seqüência do enunciado.

O efeito disso é singular: o processo analógico, evidente na primeira estrofe, vai aos poucos *apagando-se* da memória do leitor. A tal ponto que, ao chegar no segundo verso da última estrofe, quando nos deparamos com a imagem final, lemos um período praticamente independente, e o sentido do denotador (“Só”) potencializa-se, assumindo ambigüamente também o valor do adjetivo *sozinha*, fundamental na produção de um efeito semântico-discursivo de solidão e melancolia:

Só, sob o vento, a duna, onde a luxúria
Sabidamente murmura uma lamúria ...

A transformação semântica é reforçada inclusive pela vírgula que, embora esteja gramaticalmente separando o termo “Só” da circunstância topográfica, ganha esse matiz funcional.

Para uma sintaxe que tende à diluição, converge o efeito de sentido da pontuação – as reticências – as quais encerram todos os períodos, imprimindo o signo do inacabado no ritmo da leitura.

Tal discurso assim configurado, trazendo fortes índices de *desfiguração*, contrasta, significativamente, com a rígida construção formal das estrofes – os quatro tercetos com versos decassílabos –, compondo expressiva tensão dissonante. Como se a forma geométrica do poema representasse a única prerrogativa de um enunciador que buscasse conter o fluxo dissolvente da linguagem poética na representação do objeto do desejo.

Não por acaso o poema fecha-se com a imagem do vento espalhando a areia da duna, imagem síntese da dissolução, marcada também do ponto de vista sonoro, com a presença da alveolar /s/, da fricativa palatal /x/, da labiodental /v/, da lateral /l/,

fazendo ecoar nesses dois últimos versos a sibilância e o chiado do vento na paisagem deserta. Associa-se, assim, o ideal de “beleza branca e nua” da mulher contemplada à sugestão de *vazio* e *silêncio*, oferecendo-se ao leitor o *pathos* da melancolia de um enunciador que vê e ouve :

Só, sob o vento, a duna, onde a luxúria
Sabiamente murmura uma lamúria ...

Um *vazio* e um *silêncio* especialmente evocados pelo contraste intensificador de um único som (“onde a luxúria ... murmura uma lamúria”), que nasce não só do plano semântico explícito, mas também da matéria significante do signo, esse jogo paronomástico que recolhe, numa síntese, os sons fechados, expressivamente nasais e bilabiais, espalhados na estrofe: “vento”, “duna”, “onde”, “murmura”, “uma”, “lamúria”.

Com o tom melancólico, marca desse enunciador, conjuga-se o *som da angústia* que percorre o poema do primeiro ao último verso: a rima que incide na vogal /u/, tão presente na fala desse eu que, ao buscar em êxtase a nomeação do objeto do desejo amoroso – ideal refletido nas imagens cósmicas grandiosas –, reconhece o vazio da dissolução e da solidão. E a consciência desse reconhecimento emerge, por efeito especular, no advérbio “Sabiamente”: a sapiência é, na verdade, dessa consciência que, não se deixando iludir pelo sonho alienante, ilumina, com sua voz poética, o lado encantadoramente trágico da condição humana.

Estamos diante de um sujeito lírico que nos ensina, com sua poética vivência, que o desejo amoroso é, acima de tudo, *humano* e, por isso mesmo, uma experiência de angústia. O corpo, circunscrito à dimensão simbólica a que nos *assujeitamos*⁴⁷, busca sofregamente o corpo do ser amado não como corpo, mas como *signo*, imagem/miragem onde reluz, invisível e impalpável um *mais além* ... Daí a angústia do poeta, em outros de seus versos:

[...]
Que mistério há na carne ?
Nela, que cheiro de alma!
De que tecido é feita
A carne, de que suave
Seda que não se rasga?

⁴⁷ De fato, é na instância do *simbólico*, isto é, da *linguagem*, que nos tornamos *sujeitos* de nossos desejos.

[...]

De que tecido é feita
A alma, de que inefável
Gaze que não se rasga?
E ao quisermos rasgá-la
O que se dilacera
É a nossa própria carne.

(“Meditação da carne”, p.157-158)

Resta-lhe, como em “Vesperal”, olhar/desejar o ... olhar da distante Vênus:

[...]

E eu fito o seu olhar, olhar do além ...
Nem é mais, nosso encontro, que um olhar.
E nada mais espero nem alcanço.
Um olhar ...
Amor que mais me poderia dar ?

(p.125)

O mesmo motivo comparece em “O corpo de Vênus” (p.179), em que a vivência desse impulso desejante revela-se no olhar lançado ao infinito, atraído pelo brilho da estrela. Aqui, o *desejo* identifica-se, literalmente, com a forma latina *desiderium*, cujo sentido guarda, justamente, a idéia de “afastado das estrelas”, desligado de uma ordem divina superior e, por isso mesmo, abandonado à própria sorte.

[...]

Amo a estrela da tarde
A impossível irmã!
Que eu só de longe a fite
E, humano, me limite
A me abraçar à vã
Espuma de Afrodite
E ao mármore da carne.

(p.179)

O olhar que busca ao “longe” a “impossível irmã” tem como contraponto a consciência que, resignadamente, sela os limites da existência. Esse sujeito, reconhecendo que o objeto do desejo projeta-se como longínquo e inacessível, não deixa de olhar, isto é, de desejar, mas assume também o outro lado de sua condição humana: a sua condição mortal. Mergulha, assim, no vazio das águas de outra

deusa – a “vã / Espuma de Afrodite” –, agarrando-se à pétrea carnadura lívida do mármore, metáfora que sintetiza, tragicamente, a nossa humanidade.

E nesse mergulho ouvimos, mais uma vez, a verdade que sua poesia constrói:

[...]

A vida, nada mais que esse respiro.
Meu olhar, nada mais que essa procura.
Este o mundo a que vim, de pedra e sonho.

[...]

(p.123)



2.3

A humilhação heróica

São várias as passagens na obra de Dante Milano em que se encontram referências, algumas até bem explícitas, ao fazer poético e/ou ao próprio material trabalhado pelo artista, isto é, a palavra. Nelas, destaca-se a percepção do sujeito lírico crivada de amargura e desencanto com relação à obra produzida, como se pode constatar, por exemplo, neste fragmento de “Soneto II”:

Provar palavras de sabor impuro
Que a boca morde e cospe porque é suja
A água que bebe e o pão que come é duro,
E deixar sobre a página da vida
Um verso – essa terrível garatuja
Que parece um bilhete de suicida.

(p.32)

Nesses versos, a palavra poética é metafórica e sensorialmente associada à água (“água que bebe”) e ao pão (“pão que come”), alimentos essenciais à vida. Entretanto, na contramão de um discurso laudatório que pressupõe o verbo criador como alimento espiritual para a existência, o gesto poético, aqui, revela seu avesso: é a cuspada cortante que encontra, no corte rítmico do verso que termina com o adjetivo “suja”, sua expressão mais ferina: “Que a boca morde e cospe porque é suja / A água que bebe e o pão que come é duro”. O sentido desqualificador do

adjetivo é acentuado pelo *enjambement*, responsável pela intencional ambigüidade: “a boca ... é suja” e “...é suja / A água que bebe”. Um sentido que, enlaçando conteúdo e expressão, traz para a matéria significante a mácula negativa da promiscuidade. Reflexos dessa percepção amarejada são potencializados pela sugestão sinestésica do impacto sonoro das oclusivas /p/ e /k/ (“Provar”, “palavras”, “impuro”, “pão”, “página”... “Que a”, “que come”, “cospe”...). A referência metafórica à palavra, sublinhada pela sugestão sensorial gustativa (“sabor impuro”, “boca morde”) é transferida para o ato locucionário, produzindo, na emissão da voz, efeitos cacofônicos que atuam em relação de homologia com o plano semântico. O som fechado e noturno que carrega os versos marcados pela presença das rimas em vogal tônica /u/ (“impuro”/“duro” e “suja”/“garatuja”), por sua vez, acentuam a atmosfera pesada e sombria. E o discurso poético, num tom de desprezo e repugnância, termina contundentemente: o verso é nomeado tal qual gatafunho debuxo (“terrível garatuja”), rabisco deixado pelo poeta, mácula na “página da vida”, como o penúltimo gesto do suicida.

O fragmento faz referência a uma palavra poética que perde seu estatuto de revelação e fonte de prazer para se transformar em amargoso veneno. Mas até mesmo na construção desse sentido negativo, a palavra, rejeitada, resplandece na linguagem poética. Dissonâncias da poesia moderna, que faz da *estética do feio* fonte de beleza.

Essa percepção amargurada também comparece em “Passagem do poema”. Nesse texto, a criação poética, longe de representar o encontro epifânico do sujeito lírico consigo mesmo, isto é, uma revelação redentora, é concebida como labiríntico e inútil devaneio (“A poesia me leva a perdidos caminhos”), cujo resultado, precário, são ou versos quebrados (“verso que se parte”) ou o silêncio instaurado pela evanescência do fugidio sentido (“Outro me foge escrito sem palavras”):

[...]
 A poesia me leva a perdidos caminhos
 De onde volto mais só, mais desesperançado.
 De tudo resta apenas a página rabiscada.
 Deixo cair da mão o verso que se parte.
 Outro me foge escrito sem palavras,
 Buscando outros sentidos...
 [...]

(p.93)

A desconfiança com relação à palavra criadora e o conseqüente pesar motivado pelo próprio ofício levam o poeta a negar o canto e a valorizar uma espécie de existência pré-categorial, idealizado envolvimento simbiótico com a natureza. Pressupõe-se, nestes versos de “Sombra da água”, que nos remetem à poesia de Alberto Caeiro, a concepção de canto poético como fissura irremediável entre o homem e a natureza:

[...]
 Prefiro à minha voz o som das águas,
 E a um pensamento, por maior, prefiro
 Que por minha cabeça passe o vento.
 [...]

(p. 123)¹

Tem-se, nos exemplos citados, a presença da própria linguagem da poesia como instrumento para que o sujeito lírico, num movimento metadiscursivo, auto-reflexivo, questione o valor, as pretensões e os limites do ato de nomeação poética. É quando o poema – na sua função crítica – assume a própria crítica da poesia. Nesse procedimento, desvela-se a percepção que o eu tem de si *como poeta*. Essa auto-imagem é outra faceta do etos lírico milaniano, sobre a qual discutiremos nesta seção. Um traço configurador do sujeito lírico que, como veremos, enlaça numa síntese o *pathos* da angústia e o da contínua demanda.



Em Dante Milano, o modo como se ajuíza o ato de criação do poema e o apego à palavra lírica está, de fato, marcado por uma *dolorosa descrença*. A palavra é concebida em sua pétrea esterilidade, são as “Áridas palavras / Para bocas ávidas” (p.151), pesada “canga” a que se submete inflexível o poeta. Mas essa percepção desenganada revela, ao mesmo tempo, uma *necessidade*. Necessidade de o poeta,

¹ Inevitável ouvir, nesses versos, ecos da poesia do “mestre” Caeiro, heterônimo pessoano que busca, via palavra poética, o retorno a uma suposta inocência perdida, *locus* utópico onde o homem, livre da fantasmática metafísica (“Com filosofia não há árvores: há idéias apenas”), entregaria o corpo à natureza, interagindo com ela numa relação exclusivamente sensorial: “Pensar uma flor é vê-la e cheirá-la / E comer um fruto é saber-lhe o sentido”. PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1972. p.212.

estoicamente, continuar escrevendo e, assim, como Sísifo, construir sua resistência heróica a um mundo de *cerrado horizonte*. Consciente dos limites de sua condição, mas atraído pelo mistério e pela grandeza do mundo, deixa seu testemunho:

[...]
 Sou um poeta. Percebo o que é ser poeta
 Ao ver na noite quieta a estrela inquieta:
 Significação grande, mas secreta.
 (p.50)

Assim, se, por um lado, o sujeito lírico nega a palavra – “Cala, poesia, / A dor dos homens não se pode exprimir em nenhuma língua” (p.101) – , por outro, convive com a angustiante pergunta: “Se não fosse a poeira das palavras / Quem adivinharia um pensamento?” (p.109).

É essa ambigüidade que se depreende da leitura do poema “Vocabulário” (p.151), abaixo transcrito, sobre o qual faremos comentário analítico.

Áridas palavras,
 Refratárias, secas
 Arestas de fragas
 Secretando uma água
 Morosa, suada,
 Que não mata a sede.

São pedras na boca.
 Rolam balbuciantes
 Buscando um sentido.
 Uma quer ser beijo.
 Outra quer ser lágrima.

Não basta dizê-las.
 Elas querem ser
 Mais do que palavras.

Como captarei
 A idéia sem fim
 (Não sei de onde vem)
 Que tenta exprimir-se ...

Áridas palavras
 Para as bocas ávidas.

E quando elas brotam
 Não são mais que as notas
 De uma extinta música...

(p.151)

Em versos redondilhos, que se arrastam intermitentes pelo ritmo sincopado imposto pela pontuação, o poema constrói uma percepção desenganada acerca das possibilidades de criação oferecidas pelo signo lingüístico. Nesse dizer o eu ressalta a dificuldade de se realizar o trabalho artístico, dada a condição *estéril* da palavra. O ofício do poeta – aqui concebido como aquele que tira *água da pedra* para matar a sede, retomando a metáfora do alimento essencial à vida – caracteriza-se, assim, como infausto, penosa luta em busca da expressão que, uma vez consumada, decreta a própria morte da poesia, a “extinta música”.

No próprio título do poema – “Vocabulário” –, já somos surpreendidos com uma escolha lexical estranha, que não só beira o “*mau gosto*”, devido a seu caráter técnico, mas também indicia uma suposta impropriedade. Causa um certo desapontamento o fato de o poeta creditar todo o processo discursivo que se realiza na nomeação poética ao *léxico* da língua, mesmo que pretenda, com isso, um efeito metonímico. Mas o que, a princípio, revela um viés negativo transforma-se em êxito poético, justamente pela escolha dissonante do título. Com seu matiz semântico de teor técnico, acaba por acentuar a atmosfera de aridez construída pela metaforização presente ao longo do discurso. Por essa e outras razões a serem examinadas, o texto realiza-se como poema, reafirmando a resistência estoicamente ativa desse poeta-enunciador. Estamos, na verdade, diante de um traço característico da modernidade, a que se filia Dante Milano: a poesia que se afirma na sua própria negação. “A palavra poética se sustenta na negação da palavra”, diz Octavio Paz.²

Na primeira estrofe tem início o processo metafórico que irá identificar “palavras” a lâminas rochosas (“Arestas de fragas”), ressaltando-se os semas da esterilidade (“Áridas”, “secas”) e da inacessibilidade (“Refratárias”). Mas esse processo não se dá de imediato: são três referências que, justapostas, constroem uma gradação no discurso analógico, para que no terceiro verso a metáfora, antes apenas indiciada pelos adjetivos (“Áridas”, “Refratárias”, “secas”) agora se dê de forma total: “Arestas de fragas”. Nesse tipo de construção, ao se impor um ritmo sincopado à leitura, presentifica-se o próprio esforço criador do poeta em busca da justa nomeação. Essa unidade sintática estende-se com a oração reduzida (“Secretando uma água”) que, apenas agora, no verso 4, revela o resultado mínimo do esforço do

² PAZ, Octavio. Signos em rotação. In: *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, p.314.

artista, mimetizando-se, assim, a própria referência e retomando-se o ritmo sincopado do início, com a justaposição dos dois adjetivos “Morosa” e “suada”. A sutil sibilância que percorre a estrofe, em especial a partir do verso 4 (“Secretando uma água / Morosa, suada, / Que não mata a sede”) evoca o escasso fluir aquoso a que os versos aludem. E com a oração adjetiva do verso 6, fecha-se a unidade sintática, concluindo a estrofe com o signo da carência: “Que não mata a sede”.

Para essa sugestão de angustiante esterilidade concorrem os ecos metálicos da assonância da vogal /a/, bem como a aliteração – em especial nessa primeira estrofe – dos encontros consonantais constituídos pela vibrante /r/ (“palavras”, “Refratárias”, “**f**ragas”, “secretando”, “pedras”). Sinestesicamente, esse arranjo fonético transfere, para o ato locucionário, o incômodo das “pedras na boca”, referência que, compondo o jogo da equivalência metafórica e sonora – “fragas / pedras” –, dá início à segunda estrofe:

São pedras na boca.
 Rolam balbuciantes
 Buscando um sentido.
 Uma quer ser beijo.
 Outra quer ser lágrima.

A concretude estéril do signo revela, metonimicamente, uma outra face: a palavra “quer ser beijo”, “Outra quer ser lágrima.” Aqui, é a pretensão do poeta que aparece. No esforço doloroso que constitui o ato de criação (“Rolam balbuciantes / Buscando um sentido”) está subentendido o desejo de eliminar a distância inexorável entre signo e realidade, idéia explícita na seqüência:

Não basta dizê-las.
 Elas querem ser
 Mais do que palavras.

Essa terceira estrofe, um terceto, corresponde a um estágio de desenvolvimento do poema que marca uma gradação descendente do número de versos: a primeira estrofe com seis, a segunda com cinco e esta com três. Como se o processo discursivo estivesse, de fato, *secando*.

Mas é justamente esse modo especial de escrever o texto – o modo poético – que permite, com o hábil manejo dos significantes e conseqüente potencialização do signo lingüístico, diminuir – *não abolir* – a distância entre o signo e a realidade, transformando a palavra senão em “coisa”, pelo menos num simulacro do referente. O signo torna-se *motivado*. Nesse sentido, acreditamos, o poema *presentifica* a realidade à qual alude.

Devido ao fato de se organizar segundo esse *sub-código da presença*, o processo de enunciação metadiscursivo em “Vocabulário” absorve, ele mesmo, a própria intraduzibilidade referenciada, com a presença desse corte metalingüístico que corresponde à quarta estrofe:

Como captarei
A idéia sem fim
(Não sei de onde vem)
Que tenta exprimir-se ...

Ferida aberta no corpo do poema, essa estrofe constitui uma referência direta ao discurso que se constrói: “Como captarei / A idéia sem fim ... / Que tenta exprimir-se...”. E, numa reação em cadeia, a mesma estrofe quebra-se – outra fenda – com o inciso parentético no terceiro verso – “(Não sei de onde vem)” –, separando no espaço gráfico as duas instâncias que, no texto, mantêm relação de oposição: a “idéia sem fim” (e sem começo) e a tentativa de expressão (“Que tenta exprimir-se”). Essa materialização do sentido no plano do significante – traço constitutivo do gênero lírico – aproxima o signo do referente. A palavra é modalizada de tal forma que sugere um deslizamento de sua condição *simbólica* para uma condição *icônica* e/ou até mesmo, *indicial*. E, assim, vai adquirindo aquela *consistência de coisa*, afirmando-se em sua materialidade de *palavra poética*.³

Para o eu lírico, contudo, o poema, mesmo realizado, se apresentará precário, apenas “notas / De uma extinta música...”, vestígios gráficos de um indizível *mais além*. Essa condição dicotômica a que os versos fazem alusão (idéia x expressão) pressupõe um *verbo desencarnado*, destituído de seu poder de revelação,

³ Tomamos a liberdade de utilizar, num sentido mais genérico, a distinção terminológica estabelecida por Charles Peirce entre *símbolo*, *ícone* e *índice*.

vazio. Desvela a condição limitada da palavra poética que não alcança a essência de um estado anímico tomado pelo imaginário (“A idéia sem fim”).

Antiteticamente, o poema aponta também para a aventura (ou *a impossível ventura*) a que se entrega o poeta, mesmo reconhecendo sua suposta derrota. No jogo metonímico, ele é a “sede” insaciável, as “bocas ávidas” que buscam, na expressão, transformar o signo em coisa. Essa tensão resulta na eficaz rede dialética estabelecida na quinta estrofe:

Áridas palavras
Para bocas ávidas.

O adjetivo “Áridas”, qualificativo de “palavras”, aproxima-se e, ao mesmo tempo, afasta-se de “ávidas”, qualificativo de “bocas”. Os termos identificam-se, em harmonia, no justo caimento da paronomásia, mas se guardam, isolados, na distância antipodal da espacialização gráfica: no início do primeiro verso e no final do segundo, respectivamente. A tensão que o arranjo textual cria nessa estrofe reflete-se na totalidade do discurso que enlaça desejo e carência.

A “idéia sem fim” – “extinta música” – corresponderia, hipoteticamente, à intuição pré-simbólica de um ideal – sincrético, proteiforme, evanescente – do qual a palavra traria vago resquício.

O sentido do poema, entretanto, não está somente nele mesmo. Marcado historicamente, “Vocabulário” enlaça outros discursos. Faz-nos ouvir outras referências à palavra poética. Em sua instância interdiscursiva, remete-nos a um passado perdido na história da própria poesia. E o índice explícito que deflagra esse viés dialógico encontra-se na terceira estrofe: “Não basta dizê-las./ Elas querem ser / Mais do que palavras.” Põe-se em cena, aqui, outro discurso com o qual o poema de Milano, historicamente construído, dialoga.

Sabe-se que, para as antigas civilizações, o texto poético se inseria num quadro cosmogônico muito diverso do atual. Vinculado ao ritual mítico de tradição oral, trazia em sua enunciação a sagrada epifania, a revelação da palavra numinosa. No canto entoado pelo aedo, a palavra confundia-se, de fato, com a própria coisa. A palavra numinosa era o próprio nume, presença divina. É o que nos esclarece Jaa Torrano no estudo sobre a obra de Hesíodo:

No Encanto do Canto – na força dessa Poesia oral arcaica – é que se experimenta a Mais Forte Realidade, O Que Se dá como Presença Divina. Essa experiência numinosa – i.e. essa experiência em que o Nume (=Deus) Se dá – da linguagem e particularmente do Canto é a experiência em que mais fortemente se vive como perceptível, com a alertada e acesa atenção ao que se ouve e ao que se canta. A experiência numinosa do Canto é a audição de palavras-seres, de palavras-presenças. A Palavra-Presença, i.e., a Voz múltipla e uníssona das Musas encarnada na voz do aedo, mais do que ouvida é percebida: é vivida e vista na arcaica concretude em que se reúnem e se con-fundem o nome e a coisa nomeada.⁴

Nesse tempo arcaico, a função do poeta na sociedade era essencial. Como um sacerdote, encarnando a voz sagrada, cabia a ele presentificar a experiência numinosa que dava sentido à vida. E ao nomear as coisas revelava-lhes a verdadeira natureza. Nas suas palavras o mundo resplandecia como um todo harmônico e enlaçava o divino e o humano numa unidade indissolúvel. A palavra poética era *verbo criador*, não *signo lingüístico*, nomeações por si só exemplares, na medida em que já denotam a mudança de perspectiva da qual resulta a percepção que o homem tem do mundo, de si mesmo e da palavra. De um lado, a instância sagrada; de outro, a instância técnica.

É, pois, a evocação dessa memória adormecida – da força da palavra reveladora, do verbo-presença – que emerge nas palavras do poema de Milano: “Nas basta dizê-las. / Elas querem ser / Mais do que palavras.” Consciência e constatação só possível porque outro é o contexto histórico do poeta, distante de um tempo mítico para sempre perdido.

Porque à medida que as sociedades foram se organizando, com a radical divisão do trabalho e o desenvolvimento de outra relação do homem com o mundo, marcada pela razão, o *lógos* substituiu a *palavra mítica* e o poema foi progressivamente se destituindo dessa força sagrada. E entre a palavra nomeadora e a coisa nomeada instaurou-se a irreparável fenda, resultado de um outro modo de perceber – circunscrito a outro momento histórico – que reconstrói o verbo, agora, em sua natureza sígnica. No poema de Milano, essa percepção também faz ouvir, polemicamente, n’ “A idéia sem fim /(Não sei de onde vem)”, o passado imemorial.

⁴ TORRANO, Jaa. O mundo como função de Musas. In: HESÍODO. *Origem dos deuses*: Teogonia. São Paulo: Roswitha Kempf, [s/d], p.116-117.

Como se o poeta quisesse ainda recuperar a desejada força-presença da palavra do mundo pré-categorial.

Nesse contexto, o poema converge para um *tópos* característico da poesia moderna que leva ao paroxismo essa desconfiança com relação à palavra poética. No dizer de Octavio Paz,

[...] a partir de *Une saison en enfer* nossos grandes poetas fizeram da negação da poesia a forma mais alta da poesia: seus poemas são crítica da experiência poética, crítica da linguagem e do significado, crítica do próprio poema. A palavra poética se sustenta na negação da palavra. O círculo se fechou.⁵

Por isso mesmo, é quase impossível deixar de ouvir, nesses versos, a voz de outros poetas da modernidade, até mesmo a de nosso Bilac, nos seus tensos alexandrinos de contundente crítica aos cânones parnasianos:

Ah! quem há de exprimir, alma impotente e escrava,
O que a boca não diz, o que a mão não escreve?
– Ardes, sangras, pregada à tua cruz, e, em breve,
Olhas, desfeito em lodo, o que te deslumbrava ...

No final desse mesmo soneto – “Inania verba” – a “Idéia leve”, metaforizada sinestesticamente (“clarão”, “perfume”) em sua natureza volátil, é oprimida pela pétreia natureza do signo (“a Palavra pesada”):

E a Palavra pesada abafa a Idéia leve,
Que, perfume e clarão, refulgia e voava.⁶

Entre o poema de Bilac e o de Dante Milano, as formulações coincidem, até mesmo na áspera aliteração dos encontros consonantais (“exprimir”, “escreve”, “sangras”, “pregada”... / “Refratárias”, “fragas”). A “Palavra pesada”, de Bilac, equivale às “Arestas de fragas” de Dante. Do mesmo modo, o sema da evanescência da percepção auditiva em Dante (“extinta música”) equivale ao da volátil percepção olfativa e visual em Bilac (“perfume e clarão”).

O motivo é retomado também por outro poeta brasileiro, no soneto “A Idéia”⁷. Desta feita é a excentricidade da voz lírica de Augusto dos Anjos que associa

⁵ PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. São Paulo: Nova Fronteira, 1982. p.314.

⁶ BILAC, Olavo. Inania verba. In: MOISÉS, Massaud. *A literatura brasileira através dos textos*. São Paulo: Cultrix, 1984. p. 206-207.

⁷ ANJOS, Augusto. A Idéia. In: _____. *Toda a poesia de Augusto dos Anjos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976. p.70.

às metáforas de teor cientificista a impotência do verbo criador, num arranjo sonoro também marcado pela vibrante /r/. Em seu soneto, a palavra aleijada serve, ironicamente, de apoio à idéia, já quase morta:

[...]

Vem do encéfalo absconso que a constringe,
Chega em seguida às cordas da laringe,
Tísica, tênue, mínima, raquítica ...

Quebra a força centrípeta que a amarra,
Mas, de repente, e quase morta, esbarra
No molambo da língua paralítica!

Esse discurso também está presente na poesia de Drummond. Em seus versos, a relação entre o poeta e seu instrumento de trabalho é, explicitamente, formalizada como uma *luta* (“O lutador”)⁸, na cadência marcial destes redondilhos que conjugam, rigidamente, o jâmbico ao anapesto:

Lutar com palavras
é a luta mais vã.
Entanto lutamos
mal rompe a manhã.

[...]

Tais manifestações de desconfiança e até mesmo descrença com relação ao poder da palavra poética indiciam um campo ideológico preciso. A questão insere-se num contexto cultural em que se faz sentir a crise que a poesia absorve num tempo histórico marcado pelo avanço e hegemonia do conhecimento científico, pela técnica, pelas relações econômicas, pelo pragmatismo, enfim, pelos valores da sociedade burguesa capitalista, cujos efeitos se fazem sentir principalmente a partir do século XIX. É fato que essa cultura já se manifesta no mundo ocidental desde o final da Idade Média, com o movimento mercantilista. Todavia, suas marcas foram, progressiva e paulatinamente, ganhando evidência após uma série de fenômenos culturais encadeados pela mentalidade burguesa: o Iluminismo, a Revolução

⁸ ANDRADE, Carlos Drummond de. O lutador. In: _____. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992. p.84.

Industrial, a Revolução Francesa, o cientificismo da segunda metade do século XIX... movimentos que fizeram do século XX a síntese de todo esse percurso.

Nesse novo contexto cultural, a palavra poética torna-se inócua. Deixou de ser o *lugar do encontro interpessoal*, socialmente reconhecido, onde o humano se manifestava em sua totalidade e era assim identificado. Outras, que não a poética, serão as vias de acesso que a sociedade irá buscar para *dizer e criar* o homem. Vias não-convergentes que, ao se constituírem autônomas, se separam, fragmentando o conhecimento e produzindo uma imagem também fragmentada do indivíduo. Ciência e religião, arte e técnica, natureza e cultura, indivíduo e grupo social, nessa conjuntura, passam a ser categorias estanques, atomizadas, produzindo uma cosmogonia ferida por irreparáveis feridas.

Octavio Paz aponta três circunstâncias específicas frente às quais se coloca o poeta da modernidade: a “perda da imagem do mundo”, o “vocabulário universal, composto de signos ativos: a técnica” e a “crise dos significados”.⁹ De fato, a imagem de uma totalidade harmônica do mundo deixou de espelhar o sentido da vida, a integração entre macro e microcosmo num ritmo contínuo. Se, na antiguidade, a existência era regida por princípios estáveis, responsáveis pela convergência de representações simbólicas que interligavam a relação homem/universo, no mundo moderno o homem se vê em outro espelho, o da desintegração, que lhe devolve frações dispersas do universo, estilhaços de sua paradoxal *identidade heterogênea*. Hoje, o que nos representa é a dinâmica intermitente dos fragmentos. A imagem de um ritmo universal cíclico e contínuo, referida por Aristóteles¹⁰, forma pela qual os seres no universo mimetizavam a estabilidade divina, transformou-se na rotação vertiginosa e descontínua de signos em busca de sentidos. Não é por acaso que o tradicional desenho sintático da linguagem, com seus nexos coesivos explícitos, responsáveis por uma hierarquia de estruturas, quebra-se, na poesia moderna, em sintagmas nominais, frases

⁹ PAZ, Octavio. Os signos em rotação. In: _____. *O arco e a lira*. São Paulo: Nova Fronteira, 1982. p.317.

¹⁰ Cf. ARISTÓTELES. Nécessité d’un premier Moteur éternel. Nature du premier Moteur. Dieu, acte pur, pensée de la pensée. In: _____. *La métaphysique*. Paris: Librairie Philosophique J.Vrin, 1953. Tomo II. p.664-686.

fragmentadas, núcleos verbais atomizados em torno dos quais o vazio da elipse se instaura soberano.¹¹

É o pragmatismo da técnica que faz do universo um campo destituído de qualquer significação. A perspectiva técnica esvazia o mundo de seu sentido sagrado ou metafísico, reduzindo-o a um universo de mecanismos fugazes, maleável aos mais diversos (e quase sempre nefastos) interesses:

Os aparelhos e mecanismos da técnica, mal deixam de funcionar, tornam-se insignificantes: nada dizem, exceto que deixaram de servir. Assim, a técnica não é propriamente uma linguagem, um sistema de significados permanentes fundado numa visão de mundo. É um repertório de signos que têm significados temporários e variáveis: um vocabulário universal da atividade, aplicado à transformação da realidade e que se organiza desta ou daquela maneira diante desta ou daquela resistência.¹²

Nesse quadro cultural, o próprio discurso é concebido como *lugar do heterogêneo*, e seu sentido, fugidio e cambiante, passa a ser apreendido pela seleção dos frágeis fios da linguagem, na malha sempre provisória de perspectivas instauradas passo a passo.

Frente a essas circunstâncias, a poesia moderna resiste. Resiste, em especial, até mesmo *na e pela* denúncia de sua própria falência, no reduto da metalinguagem em que se refugia o poeta. Até mesmo para constatar que o poema são os restos da “extinta música”. Nesse fundo de poço, escava as “Áridas palavras, / Refratárias, secas / Arestas de fragas”, em busca de vias alternativas para se dizer e dizer o mundo. Confirmam-se, assim, as palavras de Bosi:

A poesia, reprimida, enxotada, avulsa de qualquer contexto, fecha-se num autismo altivo; e só pensa em si, e fala dos seus códigos mais secretos e expõe a nu o esqueleto a que a reduziram; enlouquecida, faz de Narciso o último deus.¹³



¹¹ Referimo-nos, aqui, especialmente à tradição instaurada pela poesia experimental de Mallarmé e pela vanguarda literária do início do século XX.

¹² PAZ, Octavio. Os signos em rotação. In: _____. *O arco e a lira*. São Paulo: Nova Fronteira, 1982. p.321.

¹³ BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977. p.143.

Esse confinamento a que se entrega a poesia moderna, movimento do discurso enrolado em si, se dizendo em voz de falência e morte, constrói o espaço verbal emblemático da marginalidade. Espelha uma recusa. O insulamento do poeta moderno no mundo burguês. Num universo cultural que vem, cada vez mais, substituindo *valor* por *preço* e *obra* por *mercadoria*, o trabalho poético fica, sem dúvida, à margem da corrente. Quanto vale um poema? Que lugar ocupa o poeta, esse ocioso fazedor de inutensílios? “Seu labor não vale nada e esse *não vale nada* traduz-se precisamente num *não ganhar nada*”.¹⁴

Não se estranhe, pois, o sujeito lírico identificar-se com o etos da marginalidade, do *gauche*, “prince des nuées”, ave “cômica e feia”, escarnecida pelos marinheiros, como poetizou Baudelaire em “O albatroz”:

[...]

O Poeta é semelhante ao príncipe da altura
Que busca a tempestade e ri da flecha no ar;
Exilado no chão, em meio à corja impura,
As asas de gigante impedem-no de andar.¹⁵

A queda do “príncipe da altura” ao rés do chão corresponde à perda da aura sagrada, à perda do “[...] poder originário de nomear, de *com*-preender a natureza e os homens, poder de suplência e união.”¹⁶ Seu destino é a condição de exilado num mundo que o ridiculariza. Torna-se feio e cômico, objeto de zombaria, porque seu fazer não tem sentido no solo pragmático da cultura burguesa.

E aqui retomamos um traço típico de Milano, desta feita sob a perspectiva do discurso metalingüístico. Na poesia de Dante, tradutor e admirador de Baudelaire, esse estigma do poeta moderno é figurativizado pela condição marginalizada de pessoas que vivenciam a mendicância, o vício, o crime, a errância noturna..., conforme exemplificamos na seção 2.1. Ao assumir uma identidade *anti-social*, na contramão do *modo de ser* valorizado pela burguesia, o poeta constrói para si o papel de inútil e nefasta presença humana, como a que comparece, recriada em tom tragicômico, no pungente poema “Um velho”. A imagem do ser desencarnado, à

¹⁴ PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. p.284.

¹⁵ BAUDELAIRE, Charles. O albatroz. In: ALMEIDA, Guilherme. *Flores das “Flores do mal” de Baudelaire*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1965. p.31.

¹⁶ BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977. p.142.

beira da debilidade mental, merece ser conhecida mais de perto, em sua errância de arrogante esqueleto.

Um velho trôpego, desconjuntado,
Apoiado ao bastão, o torso arqueado,
Mas impondo-se imperativo
Com a força da necessidade
E o ar ameaçador.

Gestos de esqueleto desequilibrado
Braços de árvore torta
Mãos de mármore escalavrado
Rosto de casca sem carne
Cabeça de penhasco borrifado.

O velho mal distingue
Entre um homem e um cão
E irritado os enxota.

Já sem idéias
No crânio oco
Reduz todo o vocabulário
A secas palavras.

Se pára e olha para o alto
É porque viu um pássaro girando
Em volta do seu gesto de espantalho.

(p.196)

Do ponto de vista formal, chama-nos a atenção o desenho assimétrico configurado pela estrofação irregular. São cinco estrofes que agrupam número diferente de versos: dois quintetos, um terceto, um quarteto e outro terceto. Os versos, heterométricos, espelhando a própria irregularidade da estrofação, variam do tetrassílabo ao endecassílabo. Especial destaque merecem os dois primeiros e os dois últimos: são decassílabos. Dos vinte versos da composição, a maioria deles são brancos, exceção feita àqueles que terminam em rima soante, produzida pela forma verbal do particípio passado, com função adjetiva: “desconjuntado”, “arqueado”, “desequilibrado”, “escalavrado”, “borrifado”. A última estrofe recupera, agora em rima toante, a mesma sonoridade: “alto” e “espantalho”.

Num poeta cuja preferência estética recai sobre composições mais regulares, como o simétrico soneto, por exemplo, essa configuração formal destaca-se, parecendo refletir a própria figura referenciada no poema. É um dado formal que,

nesse contexto verbo-discursivo, compõe uma estrutura que mantém relação de homologia com a imagem do velho “desconjuntado”, do “esqueleto desequilibrado”. Os toscos pedaços que *re-constroem* esse cadavérico ser em sua pressuposta insignificância social parecem estar refletidos no desenho quebradiço do poema e nas esparsas rimas – não só pobres, mas fáceis e comuns –, que incidem na forma participial. Dessa perspectiva, talvez não fosse exagero lermos nessa *assimetria* um efeito... *poeticamente simétrico*.

O discurso, tipicamente descritivo, é construído do ponto de vista de um enunciador que, em princípio, não se confunde com a figura descrita. Esse enfoque, sem traços explícitos de um actante de primeira pessoa, projeta-se na linguagem crua, esbarrando até no prosaico (em especial na primeira e terceira estrofes). Com sintaxe linear, a linguagem é marcada pela concisão emotiva, sem indícios de lamurienta emotividade – como interjeições e exclamações – expediente que, dado o referente em questão, poderia ser escolhido. O enunciador constrói, assim, seu dizer lírico, afastando-se do confessionalismo subjetivo, deixando no texto o rastro desse modo impassível de *ser* e *dizer*, modo, aliás, recorrente em Milano. Mas essa postura *altiva* do sujeito lírico acaba por espelhar a atitude desafiadora, de solene arrogância, da decrépita figura, como se pode constatar nos primeiros versos do poema.

Um velho trôpego, desconjuntado,
Apoiado ao bastão, o torso arqueado,
Mas impondo-se imperativo
Com a força da necessidade
E o ar ameaçador.

Na estrofe, o leitor entra em contato com a imagem de *um* velho, cuja indeterminação e anonimato são aspectos caracterizadores já sugeridos pelo artigo indefinido. É percebido por um enunciador que procura manter o distanciamento necessário para construir a figura em seu todo, em linhas bem gerais, criando um efeito de imparcialidade e objetividade. É mencionada a dificuldade de andar, a debilidade física, o corpo curvado sob o peso dos anos. Contudo, no primeiro verso, o adjetivo “desconjuntado” já produz efeito especial, indiciando o enfoque subjetivo do eu lírico. Isso porque esse “desconjuntado”, maneira até comum para se referir a alguém “desajeitado”, no contexto do poema ganha especial relevo. Sugere o aspecto *fragmentário* do velho, referência que, como veremos, irá desdobrar-se,

ostensivamente, na estrofe seguinte. A descrição desses aspectos físicos gerais, entretanto, contrasta com a descrição do aspecto comportamental: é um velho de ar arrogante, “imperativo”, “ameaçador”, cuja carência se transforma em força (“Com a força da necessidade”). Esse jogo de contraste – debilidade física x força vital – cria uma tensão poética que, na seqüência de nossa análise, irá se revelar como elemento estrutural importante na construção do sentido do poema.

Na segunda estrofe, percebemos uma mudança de perspectiva enunciativa. O olhar que descreve aproxima-se do velho para deter-se, agora, em aspectos mais particulares. Agora, com fortes matizes subjetivos, já se percebe uma intimidade maior na representação desse ancião que se revela monstruoso, figura errante que o artigo indefinido do título, repetido no primeiro verso, joga para a insignificância do anonimato: “Um velho trôpego...”. É signo da decrepitude e do horror, nesta representação configurada pela impactante presença das metáforas expressionistas:

Gestos de esqueleto desequilibrado
Braços de árvore torta
Mãos de mármore escalavrado
Rosto de casca sem carne
Cabeça de penhasco borrifado.

Os semas da debilidade, da secura e da corrosão desenham a imagem de um ser reduzido a cadavérica condição. Morto-vivo, “esqueleto” ambulante, de corroídas mãos, pétreas e frias, rosto desencarnado, cabeça de pedra. A fragmentação desse estranho ser, *Adamastor às avessas*, com sua “Cabeça de penhasco borrifado”, encontra a justa expressão na seqüência, por justaposição, das cinco frases nominais que compõem os cinco versos heterométricos, cada um deles focando um aspecto do velho: gestos, braços, mãos, rosto e cabeça. Aqui, a sintaxe e a ausência de pontuação atomizam os pedaços desconjuntados desse resto de homem, lançados à página e ao mundo. Pedaços que, como dissemos, ecoam na rima pobre e comum do participio: “desequilibrado”, “escalavrado”, “borrifado”. E a crueza e a rispidez evocadas pela descrição encontram, no jogo das aliterações, sua fiel equivalência. É o que se constata quando lemos, corpo e espírito atentos à vibração corrosiva do /r/, inclusive nos encontros consonantais, e ao som seco e duro da oclusiva /k/, presente, por exemplo, em “Braços”, “árvore torta”, “rosto”, “carne”, “escalavrado”, “casca”, “cabeça”... O enunciador, ao construir assim a percepção, captura na linguagem e,

portanto, *em si*, a decrepitude e o rude impacto desses fragmentos grotescos de um ser à beira da morte. A recriação lírica que a linguagem materializa representa a incorporação do objeto pelo sujeito: “A poesia (não tires poesia das coisas) / elide sujeito e objeto”, como diz Drummond.¹⁷ Por isso, o distanciamento entre enunciador e objeto de referência, pressuposto no início, vai sendo, ao poucos, substituído por uma *sutil relação empática*. Mas uma empatia que não significa, necessariamente, pelo menos até aqui, valoração positiva. A imagem do velho, assim criada, produz efeitos de repugnância, horror e, ao mesmo tempo, um esgar sorridente que deriva da hiperbólica e grotesca descrição. A tensão intensifica-se.

A percepção do enunciador, na terceira estrofe, em tom prosaico, recupera aspectos comportamentais descritos na primeira. O “ar ameaçador” particulariza-se, agora, na apreensão do comportamento irascível do velho, ao enxotar seres que dele se aproximam:

O velho mal distingue
Entre um homem e um cão
E irritado os enxota.

A percepção confusa do actante, ao não distinguir a diferença entre “um homem e um cão” revela sua morbidez física e psíquica. Contudo, produz também outros efeitos semântico-discursivos possíveis, no contexto do poema. Um deles, por exemplo, é o do *espelhamento*, isto é, a percepção do mundo circundante revela a própria condição daquele que percebe: a condição de animalidade a que se reduz a figura do velho. Mas esse velho, construído na crueza de uma linguagem isenta de tom confessional, não pede a piedade, nem o lamento. Ao contrário, devolve ao mundo, com sua atitude irascível, o desprezo que encarna, como se nota na quinta estrofe. Paradoxalmente, a visão debilitada é também aguda e precisa: na condição humana enxerga-se a animalidade de um cão. Uma condição que, na estrofe seguinte, explicita-se, com a referência a “crânio oco” e “Já sem idéias”:

Já sem idéias
No crânio oco
Reduz todo o vocabulário
A secas palavras.

¹⁷ ANDRADE, Carlos Drummond de. Procura da poesia. In: _____. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992. p.96.

O estado indigente da figura materializa-se na própria métrica dessa estrofe. Gradativamente, as unidades rítmicas do poema vão se reduzindo. Se a abertura do poema se faz com dois decassílabos, essa quarta estrofe traz os versos mais curtos do poema (tetrassílabos), corporificando, na *secura* do significante, a própria imagem seca da figura. O fato de o próprio significante incorporar materialmente os efeitos de sentido revela-nos a subjetividade da perspectiva lírica. Ao trabalhar a linguagem dessa forma, o enunciador incorpora em si, isto é, na sua *fala* e no seu *corpo* os semas do objeto representado. Não estamos diante de uma linguagem *informativa*, que vise a produzir conhecimento “*objetivo*” acerca dos homens e do mundo. Ao contrário, na linguagem lírica há um processo de *osmose* entre o objeto representado e o sujeito falante.

É assim que o enunciador, ainda nesse movimento de aproximação gradativa e *adentramento*, *perfura* o “crânio oco” da caveira ambulante para nos revelar o estado de demência do ancião que nem ao menos pensa: “Já sem idéias”. O sema da animalidade, apenas indiciada na estrofe anterior, retorna aqui mais acentuado. Por outro lado, os dois últimos versos da estrofe remetem-nos ao poema analisado anteriormente. Em “Vocabulário”, o eu lírico assume-se como aquele que convive, literalmente, com as “secas palavras”. Essa relação intradiscursiva produz outro efeito de espelhamento: entre aquele enunciador-poeta que reconhecia e lamentava a precariedade da linguagem e este velho decrépito. Mais adiante veremos a importância dessas relações interdiscursivas nos efeitos de sentido desse poema. Até o momento, pode-se registrar: a) um processo gradativo de aproximação entre um enunciador supostamente distante e a figura representada; b) uma aproximação que se dá tanto no plano da perspectiva segundo a qual a descrição progride (de um plano mais geral para um plano mais particular), como também na relação empática que se estabelece entre sujeito e objeto; e c) uma identificação, capturada na rede dialógica, entre um enunciador que expressa sua condição de poeta no discurso metadiscursivo e a imagem dessa figura, quase animalizada, à beira-morte.

A última estrofe traz, primeiramente, o pressuposto de que o velho é um andarilho (“Se pára...”). Para onde caminha esse velho? Que busca nessa trôpega caminhada? O vazio que o poema oferece como resposta é suficiente para

metaforizar a errância vazia, sem rumo, que marca também outra figura similar a este velho, no poema “A um mendigo” (p.197):

Envolto num capote
Preto que te foi dado
Passas todo curvado
Sem que ninguém te note.

Por isso mesmo, os dois últimos versos, em “*chave de ouro*”, instaurando o contraste entre o *alto* e o *baixo*, surpreendem o leitor:

Se pára e olha para o alto
É porque viu um pássaro girando
Em volta do seu gesto de espantalho.

Que pungente e ao mesmo tempo grotesco quadro esse em que, nos decassílabos heróicos finais, encontramos a imagem do velho, agora *reificado* em “seu gesto de espantalho”, a olhar chaplinianamente para o alto onde um pássaro gira em torno do seu ser decrépito!

Nesse olhar para o céu da ilusória redenção e nesse pássaro que volteia como irônica aura sagrada retoma-se o motivo, tipicamente milaniano, do vôo e do sonho, vias de libertação e busca. E retoma-se, também, a tensão característica desse poeta, entre o *céu* e o *chão*, com esse “espantalho”, tosco simulacro de gente, paralisado e enterrado, a olhar o pássaro. Entre a busca da redenção – representada pelo olhar que se eleva – e a confirmação de sua miserável condição *humana*, preso ao *húmus* como “espantalho”, o poema fecha-se numa tensão em que os planos do sagrado e do humano ao mesmo tempo se afastam e se buscam.



As considerações sobre os aspectos relativos ao modo como se constrói o poema convergem para um efeito de sentido que nasce, como veremos, de uma *dupla perspectiva* inscrita na enunciação.

Por um lado, o velho é descrito a partir de um olhar que capta contornos caracterizadores de uma figura anônima, em estado de falência física e mental. A figura do velho – aqui descolada de seu *status* de sábio e soberano guardião dos valores culturais, o nobre ancião preservado na memória discursiva – é concebida como desarticulada caveira ambulante. Tem uma percepção confusa da realidade que o cerca e comunica-se muito precariamente no meio em que vive. O mesmo olhar que assim constrói a imagem do velho evidencia também o contraste entre o estado fragmentado, animalesco e objetal do indivíduo e a sua atitude atrevida e presunçosa. O velho impõe-se, “imperativo”, mas não tem império. O “ar ameaçador” é de um “espantalho”. Daí resulta um dos efeitos do discurso: o esgar sorridente que nasce da ridícula composição. A percepção do enunciador não revela, explicitamente, nenhum índice de piedade ou comiseração, nem sequer índice de valoração positiva.

É o *tom* de um discurso que catalisa os valores ideológicos burgueses: a velhice improdutiva vista como feiúra e decrepitude; a dor e a doença como circunstâncias nefastas que devem ser radicalmente evitadas pelo consumo de recursos comercializados para a manutenção do corpo saudável e belo; a pobreza como ameaça e a errância como marginalidade. Esse indivíduo anônimo é um resto social lançado à deriva.

Mas o sentido do poema emerge também da malha interdiscursiva. No conjunto da obra de Milano, essa figura do velho estabelece relações de analogia com outras, conforme já dissemos. Por exemplo, a do bêbado e a do mendigo. Figuras em cujas representações se reconhecem explicitamente a adesão e a simpatia do enunciador que as concebe como simulacros do poeta no mundo moderno. Essa visada para *fora*, isto é, a relação do poema em questão com o conjunto da obra, permite que se ressaltem outros pormenores de *dentro*, ilumina traços estruturais internos responsáveis por um diferente efeito de sentido.

Por exemplo: a própria escolha do motivo para a composição do poema. Embora concebida como marginalizada, a figura é *acolhida* pelo poeta que, assim, lhe reserva um *lugar* especial: o lugar do canto e da perpetuação na memória coletiva. Além disso, a progressiva aproximação e empatia do sujeito lírico ao representar o ancião é índice também de uma *adesão* afetiva. A linguagem de contenção emotiva que assume, por vezes, o tom prosaico, pode ser interpretada

como índice de respeito a um indivíduo que não pede nem a piedade nem o consolo. A condição física debilitada daquele que sente o peso do mundo sobre o corpo e o lugar social que ocupa podem ser lidos como a circunstância trágica do humano, cuja aparente prepotência nos revela a *dignidade de uma resistência moral*. A arrogância, assim, impõe-se como *heroísmo solene e altivo*.

Um heroísmo solene e altivo que deixa seu rastro na própria configuração rítmica escolhida pelo poeta. Num poema de métrica irregular, a medida decassilábica dos dois versos iniciais –

Um velho trôpego, desconjuntado,
Apoiado ao bastão, o torso arqueado –

é retomada nos dois últimos versos do poema, *desta feita no compasso preciso da cadência heróica*:

É porque viu um pássaro girando
Em volta do seu gesto de espantinho.

Se, por um lado, a métrica irregular confirma, na expressão poética, a própria precariedade e desequilíbrio da figura referenciada, por outro, a presença harmônica dos decassílabos, no início e no fim, preserva a majestosa gravidade do emblemático actante e confirma, na relação especular entre enunciador e figura, própria do gênero lírico, a marca da altivez heróica, colhida também em outros poemas da obra do autor.

Uma altivez essencial, vital, explicitamente manifesta em várias outras representações que assumem a marginalidade social. No referido poema “A um mendigo” (p.197), o mendigo-enunciário é apresentado como aquele que aceita voluntariamente sua “profissão”, como uma espécie de “autopunição” ou “desafio diário”:

[...]
Há algo de voluntário
Em tua profissão:
Uma autopunição,
Um desafio diário.
[...]

É visto como um mendigo que pensa

[...] com ironia
 Que é melhor ser imundo
 Para andar neste mundo.
 [...]

É um mendigo com o qual o enunciador se identifica explicitamente, ao lhe dirigir as palavras finais:

[...]
 Espantalho de pano
 Que diverte e contrista,
 Que Caricaturista
 Genial, te fez humano ?
 És o homem, meu igual,
 Na terra, sob os céus,
 E a tua alma é imortal.
 Salve, filho de Deus!

Nos versos acima, recupera-se a imagem do “espantalho”, agora explicitamente caracterizado como aquele que motiva, tal e qual uma figura chapliniana, duplo efeito: ao mesmo tempo “diverte e contrista”.

É também com um mendigo que o enunciador se identifica no poema “Mendigo” (p.81), como já salientamos na seção 2.1:

[...]
 Meu corpo é um andrajo
 Apoiado a um bordão.

Por isso tudo, ao olhar que imprime a marca da falência e da morte, mescla-se um outro: o que nasce não da *descrição caracterizadora*, mas do *arranjo poético da linguagem* que, sem esvaziar o sentido grotesco da figura, *presentifica-a* no poema e, assim, lhe dá a merecida dignidade. A figura deixa de ser apenas o indigente expurgado do meio social e passa a ser também o emblema, reverenciado, de uma trágica condição humana.

Essa sobreposição de perspectivas, efeito de uma bivocalidade discursiva, que aponta, ambigualmente, para um duplo sentido, uma dupla isotopia, configura o

que Linda Hutcheon¹⁸ define como *efeito irônico*. Mas não se trata, aqui, da presença da ironia como instrumento retórico estático, possível de ser detectado no explícito pormenor do enunciado, que faz contrastar o “sentido literal” com o “sentido irônico”, este último substituindo o primeiro. É o efeito de sentido *tremulante* que o *todo* do poema instaura, sobretudo a partir de suas relações dialógicas. O dito e o não-dito numa tensa e inclusiva relação.

A ironia, como propõe a pesquisadora, revela-se como um “acontecimento semântico” que resulta, pragmaticamente, da síntese de três vetores fundamentais: o “relacional”, o “inclusivo” e o “diferencial”. “Relacional” porque “[...] ocorre como consequência de uma relação, um encontro performativo, dinâmico, de diferentes criadores de significados, mas também de diferentes significados [...]”.¹⁹ “Inclusivo” na medida em que “[...] o significado irônico é *simultaneamente* duplo (ou múltiplo) e que, por conseguinte, você não tem de rejeitar um significado ‘literal’ para chegar ao que usualmente se chama de significado ‘irônico’[...]”.²⁰ E “diferencial” porque, ao contrário da metáfora que se funda na similaridade, a ironia implica a alteridade dos níveis semânticos, não necessariamente significados opostos.²¹

Essa concepção, teorizada por Linda, afasta-se, pois, daquela que estabelece na ironia uma *dicotomia excludente* entre o que diz o enunciado e o que diz a enunciação, entre o dito e o não-dito. É no processo interpretativo que se instaura esse efeito discursivo, baseado na valorização de índices nem sempre evidentes por si mesmos, baseado na escuta de *tonalidades afetivas* que, antes de estabelecer a oposição entre o implícito e o explícito, promove uma *relação inclusiva* entre os níveis de sentido, iluminando uma dupla isotopia numa elocução supostamente homogênea.

É dessa perspectiva que a nossa leitura detecta, na figura do velho construída no poema, um duplo olhar do enunciador. *É um velho ridículo* ao impor-se arrogante e pretensioso, numa situação de miserabilidade e debilidade; um excluído simulacro de gente, espantalho sobre cuja cabeça esvoaçam pássaros. E, ao mesmo tempo, *é um velho que provoca a pungência* porque é nele que o enunciador

¹⁸ HUTCHEON, Linda. A modelagem do significado. A semântica da ironia. In: _____. *Teoria e política da ironia*. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

¹⁹ Ibid., p.91.

²⁰ Ibid., p.93.

²¹ Ibid., p.98-99.

se reflete e é nele que se instaura a síntese trágica do humano, no momento exato em que “olha para o alto”. Representa o lixo social do mundo burguês e, simultaneamente, a dignidade humana em sua miserável condição. Num só quadro, enlaçam-se o *ridículo* e o *trágico*, efeito acentuado pela postura quixotesca, “imperativa” e “ameaçadora” desse farrapo humano.

No contexto ideológico dominante, o velho é o engraçado “espantalho”, representação simbólica da condição de exilado que o poeta encarna no mundo moderno. Sua falência é, metonimicamente, a falência da palavra poética. Mas esse mesmo “espantalho” encarna a resistência e a altivez que o próprio poeta e a própria poesia assumem num mundo hostil.

Por isso, o esgar sorridente que o poema provoca é amargo. A percepção poética, sempre atenta às nuances contraditórias da vida, insinua-se deslizante nas frestas do discurso dogmático, acentuando, nessa tensão tragicômica, a *graça* e a *dignidade* desse quixotesco anti-herói da modernidade, imagem síntese do poeta. Que não se rende.



Na obra poética de Dante Milano, como vimos, a vivência da angústia existencial, associada à resistência estoica, pode ser detectada também nos poemas em que a palavra ou a condição do poeta no mundo moderno se encontram tematizados. Por vezes, porém, a referência metalingüística não se apresenta de forma evidente, revelando-se mais como *uma* das possibilidades de sentido que o texto deflagra. A presença desse viés temático deriva, assim, não da leitura do explícito que o poema oferece, mas de uma leitura que realça a possibilidade de um pormenor do enunciado deflagrar esse sentido. É o que se pode constatar da análise e interpretação que faremos do poema “Paragem”.²²

²² A análise do poema “Paragem”, aqui apresentada, corresponde a versão atualizada de artigo de nossa autoria. Cf. A humilhação heróica. *Revista Todas as Letras*, São Paulo, Universidade Presbiteriana Mackenzie, ano 5, número 5, p. 29-37, 2003.

Nosso objetivo é mostrar que a especial tessitura do poema, isto é, a seleção e a combinação dos elementos constitutivos, nos diferentes níveis do enunciado – fônico, rítmico e imagético –, inserida no conjunto da obra de Milano, é decisiva na criação de efeitos semânticos que convergem para a conjunção de forças bipolares, por nós caracterizadas como *movimento* e *estagnação*, e aqui interpretadas como formas de *sentir a vida e a morte*. Vislumbra-se, nessa tensão que o poema constrói, novamente a matriz do etos milaniano nessa vivência de angústia, opressão e heróica resistência.²³ Interessa-nos, especialmente, sondar como essa tensão entre a estagnação e o movimento, a morte e a vida, a angústia e a resistência – forças contrárias, mas não excludentes – reflete-se, metalingüisticamente, no sentido do próprio fazer poético do artista moderno. Eis o poema:

Só
 Com os meus bois.
 Os meus bois que mugem e comem o chão,
 Os meus bois parados,
 De olhos parados,
 Chorando,
 Olhando ...
 O boi da minha solidão,
 O boi da minha tristeza,
 O boi do meu cansaço,
 O boi da minha humilhação.

E esta calma, esta canga, esta obediência.

(p.87)

O texto, que faz parte da coletânea “Distâncias”, recria, com base numa analogia entre *boi* e *homem*, um estado de angústia do sujeito lírico, aqui associado a uma condição de vida marcada pela imobilidade opressora de uma simbólica “canga”. A opressão configurada pelo *locus horrendus* em “Soneto I”, como tivemos a oportunidade de comentar em 2.1, retorna, agora, formalizada poeticamente em outra emblemática imagem: a do boi.

O motivo do boi é, como sabemos, recorrente na cultura brasileira, haja vista sua presença no folclore e nas canções populares, produtos do imaginário nacional,

²³ Porque inserido num contexto histórico peculiar, o Brasil do século XX, marcado por não menos que dois longos momentos de repressão político-ideológica, o texto também permite, numa outra chave interpretativa, associar o mal-estar existencial expresso no poema à condição de humilhação a que se submetem voz e corpo desse enunciadador, condenado à “canga” opressora de regime autoritário.

em parte consubstanciado pela presença marcante desse animal no desenvolvimento econômico do Brasil.

Na poesia moderna comparece, por exemplo, em Drummond, que, em “Um boi vê os homens”, se apropria da imagem para configurar uma perspectiva de enunciação deslocada. Essa perspectiva possibilita que o poeta, com delicada ironia, construa, numa única e *pesada* estrofe de 24 versos caudalosos e no andamento lento de uma sintaxe muito próxima à “frase arrastão”, a sua percepção crítica acerca do comportamento dos homens modernos “[...] que ficam tristes / e no rasto da tristeza chegam à crueldade”.²⁴ A forma compacta do poema e o andamento rítmico vagaroso dos versos longos refletem, no significante, a imagem de lentidão e calma do animal.

Manuel Bandeira, por sua vez, valeu-se desse motivo para compor o seu “Boi morto”. Tirado das reminiscências da infância do poeta recifense, transfigura-se em recorrente imagem – fundamental para a marcação rítmica –, símbolo “sinistro” que propicia ao sujeito lírico a construção de um discurso poético em que a morte se revela.²⁵

Em Milano, a figura do boi também está a serviço da criação de um processo de *animalização* do humano e *humanização* dos bois. “Paragem” é a expressão de um *pathos* explicitamente depressivo, como se pode notar pelo aspecto semântico geral, apoiado em elementos lexicais por si só reveladores: “só”, “chorando”, “solidão”, “tristeza”, “cansaço”, “humilhação”, “canga”...

Da relação entre o sujeito lírico e a imagem dos bois – “Só / Com meus bois.”–, indiciada logo no início, o poema vai, paulatinamente, construindo o correlativo objetivo, a imagem do mundo que representará, na síntese poética, o modo de ser e sentir do enunciador. Sujeito lírico e objeto convergem na representação de um quadro em que o humano se revela.

Na progressão textual, essa especial imagem utilizada pelo poeta irá, a partir de seus traços semânticos fundamentais, enriquecer-se com os “traços flutuantes da significação”. Assim, o signo que representa o animal mamífero, de grande porte,

²⁴ ANDRADE, Carlos Drummond. Um boi vê os homens. In: _____. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992. p. 204.

²⁵ Cf. ARRIGUCCI JR., Davi. Entre destroços do presente. In: _____. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Cia. das Letras, 1999. p.233-255.

touro castrado, utilizado para trabalhos no campo ou criado para o corte, forte, calmo e dócil, ganhará também, no tecido verbo-poético, outras sugestões semânticas. Uma delas é o sentimento de um *peso/pesar*, marcante na obra de Dante Milano: os bois estão “parados”, “de olhos parados”, são bois “que mugem e comem o chão”, “Chorando”, “Olhando”, sob o peso da “canga” opressora.

O impacto dessa imobilidade e desse peso/pesar reflete-se, visualmente, na própria diagramação do poema. Drummond e Milano convergem, assim, quanto ao uso de um recurso formal, especificamente *rítmico-visual*. Se a impactante massa verbal da única estrofe, formada pelos longos versos livres, aponta, no poema de Drummond, para a homogeneidade e a unidade densa da massa corpórea do animal, em oposição à dispersão e fragmentação do humano, em Milano a forma, também concentrada, produz outro efeito de sentido. Em “Paragem”, temos doze versos, distribuídos assimetricamente em duas estrofes. A primeira com onze versos – sobre a segunda, a simples e fina linha de um monóstico – iconiza, pelo efeito do impacto visual e rítmico do compactado conjunto de versos, a “canga”, a *carga*, a intensidade do *peso/pesar* que compõe a representação do *pathos* do eu lírico. Retorna, aqui, um aspecto estilístico já observado anteriormente, quando da análise de “Soneto I”: a concentração da massa verbal, no espaço branco do papel, como expressão icônica do sentimento.

A intensidade dessa angustiante imobilidade encontra-se também marcada pelo paralelismo sintático e pelo efeito fônico surpreendente do monóstico, que ritmicamente sugere a rotina tediosa:

E esta calma, esta canga, esta obediência.

Nesse verso, a aliteração da oclusiva surda /k/ (“calma”, “canga”), ecoando, mesmo que atenuada, na oclusiva sonora /g/ (“canga”), sugere o doloroso e impactante peso. E, como efeito do arranjo harmônico, a entoação do verso faz ouvir, ao fundo, a palavra *estaca*, que, entre outros sentidos, reforça a idéia de *imobilidade e sepultamento*, fundamentais nessa composição.

Voltados para o chão, sob a opressão da canga –

Os meus bois que mugem e comem o chão,
Os meus bois parados,
De olhos parados, –

os bois mugem um denso lamento e ruminam interminavelmente sua estagnação. Símbolo da absoluta submissão, seus olhos de tristeza jamais se levantam aos céus: a eles não é permitida a transcendência.

Existência bovina e condição humana enlaçam-se na voz do poeta: o primeiro verso, formado pela palavra “Só”, ao mesmo tempo adjetivo e advérbio, denota o estado/circunstância em que o eu se encontra. É signo revelador da voz que fala no poema, um embreante de pessoa; presença, portanto, de uma marca da enunciação no plano do enunciado – assim como os pronomes possessivos (“meus bois”, “minha solidão”) e o demonstrativo do verso final: “Esta”. Mas a função desses índices será posteriormente analisada. Importa, aqui, assinalar a *presença monossilábica* desse verso – “Só” –, que, abrindo o poema, conota, por sugestão visual e rítmica, a idéia de isolamento que expressa.

O *enjambement* desse primeiro verso com o seguinte, configurando uma frase nominal – “Só / Com meus bois.” –, de certa forma relativiza a solidão, compondo uma tensão semântica: até que ponto a companhia dos bois atenua a solidão? Até que ponto a companhia dos bois aumenta a solidão? Um filete de ironia destila nessa tensão... E esses dois versos funcionarão como uma espécie de tópico descritivo que será ampliado na seqüência do poema:

Os meus bois que mugem e comem o chão,
Os meus bois parados,
De olhos parados,
Chorando,
Olhando ...

Até o verso 7 (“Olhando...”) tem-se, como foco principal, a atitude dos bois no pasto, caracterizados disforicamente. Um longo período sem oração principal, como todos os outros do poema – frases nominais –, compõe esse bloco sintático, em oposição ao curto bloco formado pelos dois primeiros versos. Os verbos que aparecem no verso 3 (“mugem” e “comem”) são núcleos de orações adjetivas, com valor nominal, assim como as formas de gerúndio (“Chorando, / Olhando...”) também são formas nominais. A peculiaridade sintática de todo o poema – ausência de oração principal e verbos apenas com valor nominal – colabora para a intensidade da expressão emotiva marcada pelo sentimento de imobilidade, de passividade,

referida, por exemplo, não só no título, mas no recorrente adjetivo “parado” e nos substantivos “cansaço” e “calma”. Tal efeito semântico, aliás, acaba por contaminar, no jogo das equivalências das séries, toda a rede lexical associada ao estado de espírito do eu lírico – “solidão”, “tristeza”, “humilhação”, “obediência”.

A caracterização dos bois, presente nesse bloco de cinco versos, cria paulatinamente o efeito de humanização dos animais: são bois que, fotografados em sua imobilidade, terão o *mugido* associado ao *choro* e o *olhar parado* associado à *ausência de perspectiva*. Nessa caracterização, destaca-se a metonímia – “comem o chão” – que, entre outras associações conotativas que examinaremos mais à frente, adquire efeito metafórico, se a considerarmos como imagem do sofrimento e da morte, presente até mesmo na memória discursiva do falar popular: “comer o pão que o diabo amassou”, “comer grama pela raiz”...

A densa atmosfera de estagnação e angústia de quem sente a *morte em vida* está também refletida no plano fônico, na sintaxe e no ritmo desses versos. Para isso, colabora a presença, em todo o poema, da assonância dos sons vocálicos fechados, orais e nasais, (“meus”, “bois”, “mugem:”, “chão”, “canga” ...) e a aliteração das bilabiais /b/, /m/ e /p/ (“boi”, “mugem”, “parados”, “minha” ...), com seu especial efeito de interiorização, densidade e morosidade. O som chiante (“chão”, “chorando”...) associa-se às laterais e às constrictivas (“olhos”, “solidão”, “tristeza”...), fazendo ecoar, até o final do poema, não só o contínuo e inexorável fluxo do tempo, mas também o fluir contínuo do gesto mecânico da ruminação dos bois: *os bois que ruminam a morte*. Nesse sentido, o poema é também uma harmonia de sons graves, baixos, que funcionam como *ícone sonoro* do lamento, da tediosa e angustiante passagem do tempo.

Ainda com relação à sintaxe desse período (versos de 3 a 7), nota-se a presença de especiais repetições: a anadiplose, que recupera o sintagma “os meus bois” do verso 2, que, por sua vez, entra em relação anafórica com verso 3, cujo adjetivo final (“parados”) repete-se no verso 4, concluindo com o paralelismo dos gerúndios nos versos 6 e 7 (“Chorando,/Olhando ...”). A estrutura repetitiva é, como

se sabe, fundante do texto poético²⁶, mas, antes de enfraquecer a carga informativa com a redundância, o poema potencializa-a:

No caso do poeta, trata-se muitas vezes não se suprimir a redundância natural, mas de desviá-la, isto é, alterar-lhe a forma: o poeta encaminha a redundância lingüística para o interior de uma redundância supercodificada. Dentro desse código ampliado, a redundância global pode, pois, aumentar (cf. a repetição em Péguy), mas não se infere que daí sobrevenha uma diminuição da taxa de informação semântica, pois essa elaboração secundária da mensagem (considerando primária a elaboração que vai das estruturas profundas às estruturas de superfície) atua essencialmente *sobre o significante*.²⁷

Por isso mesmo, o ritmo de “Paragem”, marcado especialmente pela redundância, adquire valor especial: concretiza a imagem dos bois que “comem o chão”, numa contínua e mecânica rinação. A sintaxe, com suas repetições, sugere um movimento de *ruminação* no interior da própria linguagem: um verso *se alimenta* do outro, num processo cíclico que se reflete também no paralelismo dos versos seguintes (de 8 a 11).

Quanto à cadência, registre-se, primeiramente, o endecassílabo (v.3), com sua combinação de marcações – espelhadas no interior do próprio verso: anapesto, troqueu, anapesto, anapesto (*Os meus **bois** /que **mu** /gem e **co** /mem o **chão**) –, compondo ritmo caudaloso, interminável, e também sugerindo, em oposição aos demais versos, curtos, a linearidade/horizontalidade que representa não só o terreno/chão da paragem, mas também a rotina tediosa do fluir da vida. Os versos 4, 5, 6 e 7 completam a unidade rítmico-sintática:*

Os meus bois parados,
De olhos parados,
Chorando,
Olhando ...

A métrica, em gradação descendente (5, 4, 2 e 2), produz efeito de definhamiento, exigüidade, acentuando a expressão patética marcada pelo tédio e dor,

²⁶ COHEN, Jean. Poesia e redundância. In: O discurso da poesia. *Poétique*, n.28. Coimbra: Almedina, 1982. p.53-67.

²⁷ DUBOIS, Jacques et al. A teoria do ritmo. In: _____. *Retórica da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1980. p.131.

efeito esse produzido também pela seqüência das cadências que se transferem de um verso a outro: anapesto, jâmbico (v.4), troqueu/jâmbico (v.5), jâmbico (v.6) e jâmbico (v.7).

Os quatro versos seguintes, que completam a estrofe, constroem-se em simétrico paralelismo, a partir de rigorosas equivalências sintáticas:

O boi da minha solidão,
 O boi da minha tristeza,
 O boi do meu cansaço,
 O boi da minha humilhação.

Neste ponto do poema, a metáfora revela-se, no processo de especificação dos “bois”, ostensiva. Assim, “O boi da minha solidão” pode ser lido como *minha solidão pesa como um boi, minha solidão é tão intensa quanto a solidão de um boi* etc. O mesmo procedimento vale para os outros versos. Registre-se, aqui, a inversão do dêitico possessivo: no verso 2, o sintagma é “meus bois”. Agora, nota-se o deslocamento do determinante (“meus”), construindo uma equivalência nas séries “meus bois” / “minha solidão”. Esse fato estrutural consolida, no eixo sintagmático, o sentido metafórico da palavra “boi”, na medida em que os dois substantivos – “bois” e “solidão” – se equivalem no sintagma de raiz “meu”/ “minha”, formando um acoplamento. O mesmo procedimento explica a construção e sentido dos outros versos finais.

Por outro lado, os substantivos abstratos “solidão”, “tristeza”, “cansaço” e “humilhação”, ocupando a mesma posição sintática, acabam por se contaminar semanticamente. A solidão não é a solidão de quem *está* sozinho, mas de quem *é* sozinho. Mas à solidão acrescenta-se a tristeza, tristeza daquele que sabe sua condição. O cansaço ultrapassa sua referência física, é cansaço existencial; tudo isso contaminado pelo sentimento de impotência, de vida estéril, de vida para a morte – exatamente como a dos bois –, de vida que é, ao mesmo tempo, causa e efeito do sentir-se humilhado pelo peso da canga opressora. Esses quatro versos, cujo paralelismo compõe não apenas a rede das contaminações semânticas dos substantivos, mas também uma seqüência em gradação, intensificam a expressão emotiva: a vida confinada, como um *peso*, uma *canga*, a vida como *morte*. É um *peso* que se materializa na rígida construção paralelística, que acaba por transformar o vocábulo “boi”, por força de repetição, em pura interjeição, *mugido*.

O monossílabo de tom grave, com sua consoante bilabial sonora acompanhada do ditongo fechado – ditongo, aliás, “decrecente”, traço sugestivo para a expressão de tristeza –²⁸ “dessemantiza-se” e um forte traço flutuante do sentido se instaura, transformando o poema num mugido longo e profundo: a palavra “boi” é síntese/lamento da existência humana, que ecoa, inclusive, na vogal fechada e na bilabial do vocábulo que encerra o poema: “obediência”. Curiosa e profícua relação intertextual: em *Bandeira*, a sonoridade noturna do som fechado da expressão “boi morto” também atravessa o poema de ponta a ponta, para revelar, numa síntese, a condição mortal dos seres no fluxo contínuo do tempo. Em *Milano*, a imagem do boi é também síntese, mas síntese da *vida* concebida como *morte*.

Octavio Paz, citando Valéry, diz que o poema lírico é “[...] o desenvolvimento de uma exclamação”.²⁹ Neste caso específico, o poema *constrói* uma interjeição onomatopaica – um mugido/lamento –, resultado da identificação que a metáfora promove, enlaçando numa tensa experiência físico-afetivo-cognitiva a condição humana à condição animal e a condição animal à condição humana. Experiência física, corpórea, porque a palavra aqui é também o *som grave, intenso*, experiência vital de um ritmo contínuo, repetitivo, que *nasce no corpo e ao corpo retorna*, ecoando nos vazios da alma. Aqui, a palavra *pesa* como o boi *pesa*. A palavra não diz sobre o *pesar*. A palavra do poeta é o *pesar*.



Levando em conta o processo de construção da metáfora, o poema talvez pudesse terminar na primeira estrofe, com a palavra “humilhação”, que – como veremos na continuidade da análise – é metáfora-chave. Entretanto, o verso final

²⁸ Com relação à presença do ditongo decrecente no vocábulo “boi”, registramos aqui o crédito à escuta sensível de uma nossa aluna que, durante a aula, exclamou entusiasmada: “— E é um ditongo decrecente!”

²⁹ PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. p.56.

traz importante sinal da enunciação, o dêitico *esta*, em repetição anafórica, que conduz a leitura a outro nível:

E esta calma, esta canga, esta obediência.

Além disso, funciona, no conjunto, como uma *coda* – “fragmento musical acrescentado como apêndice conclusivo de uma peça em que há repetições”³⁰. Ora, esse apêndice reforça, no processo rítmico, a própria idéia de *peso/canga* a que o poema faz referência, é um *peso extra* que acentua a idéia do sofrimento interminável.

Mais: num conjunto de versos assimétricos, é um verso que pode ser lido como um alexandrino, atentando-se para os hiatos, marcados pelas vírgulas. No interior desse verso, o acoplamento – resultado da seqüência de três segmentos, sintática e semanticamente equivalentes (“esta calma”/“esta canga”/“esta obediência”), recupera todo o processo de repetição ruminativa do poema. Um processo ainda mais intensificado quando a leitura detecta segmentos rítmicos (troqueus) também equivalentes:

Ees ta / cal ma / es ta / can ga / es tao / be diên

O último segmento (*be diên*), um jâmbico, ao fugir do padrão, produz efeito especial: o acento impulsiona o ritmo para o movimento ársico e não para o descanso, como a sugerir a continuidade mesma do processo.

Assim construído, o último verso recupera o efeito *caudaloso* do verso 3 – “Os meus bois que mugem e comem o chão,” – justamente um verso que caracteriza os “bois”. Esse paralelismo aperta os laços com os quais se tece a imagem especular *boi / homem*, compondo especial equivalência entre a imagem do animal e o sentimento do eu.

Aliás, cabe aqui outra consideração sobre a métrica do verso 3. Trata-se de um endecassílabo. Os versos menores do poema, assimétricos, revelam um padrão, ainda que *oscilante*: aproximam-se do verso redondilho (v.2: tetrassílabo; vs.4 e 5:

³⁰ HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

redondilha menor; vs.8 e 9: redondilha maior; v.10: hexassílabo; v.11: octossílabo). Os versos 1, 6 e 7 apresentam padrão métrico menor ainda: monossílabo, dissílabo e dissílabo, respectivamente. Essa medida contrasta, no poema, com os dois versos mais longos, de “ritmo caudaloso”³¹, justamente o verso 3 e o verso 12, um endecassílabo e um alexandrino, respectivamente. A tensão do poema parece refletir-se também no contraste entre os versos curtos, de tradição popular, e os versos longos, clássicos e solenes.

Mas se considerarmos como padrão métrico do poema – ainda que *oscilante* – a redondilha, poderíamos ler esse v.3 como dois versos pentassílabos: *Os meus bois que mugem / E comem o chão*. Entretanto, essa variante empobrece o poema: perde-se o efeito caudaloso do ritmo endecassílabo, com sua sugestão de sofrimento contínuo, perde-se a equivalência com o verso final, perde-se a tensão resultante da relação de versos curtos e longos e, finalmente, perde-se o efeito visual de expansão horizontal, ícone da *horizontalidade do chão* ou *pasto*. Nos versos 3 e 12, graças ao espelhamento formal, homem e boi estão, rítmica e visualmente, enlaçados à inexorável condição terrena, isto é, à não-transcendência.

E a revelação dessa condição encontra sua metáfora axial no substantivo “humilhação”, que, no poema, se insere numa rede de equivalências, relacionadas à fusão *animal / homem*, a começar pelo jogo rímico: “chão”, “solidão” e “humilhação”.

Vale a pena, neste momento, retomar a metonímia (metaforizada), relacionada à figura dos animais: “comem o chão”(v.3). Ora, a palavra “humilhação”, etimologicamente, deriva do elemento de composição *hum*, do qual se originam os vocábulos *húmus*, *humilde*, *úmido* e ... *humano*. Assim, homem e boi se encontram na raiz da palavra: húmus. Húmus, chão, é a condição humana, em oposição à condição dos deuses. Deus fez o homem a partir do barro. A “humilhação”, aqui, é também *humanização*, reencontro do humano com sua condição essencial, o chão, a terra, espaço da vida e da morte: “Do pó vieste e ao pó retornarás”. Por isso os bois comem o chão úmido de suas lágrimas. Alimentam-se de sua própria condição, assim como o poeta, condenado a dizer o mundo e a se dizer

³¹ Cf. KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária*. Coimbra: Armenio Amado, 1970. v.1. p.118-129.

continuamente, consciente de que a revelação absoluta e redondora jamais será atingida.

E assim se caracteriza a forma como o sentido de um dos pólos da tensão poética se apresenta na composição de Dante Milano. As imagens prismáticas da angústia – *imobilidade, peso, acumamento, dor* – refletindo-se, como vimos, na distribuição dos versos, no andamento rítmico, na progressão sintática e também na camada fônica dos significantes, convergem para a recriação de um intenso sofrimento, aqui associado à idéia de eterna circularidade, imagem da estagnação e da morte: “*Como o movimento no círculo*, dizia Raimundo Lúlio, *assim é a pena no inferno*”.³²



Mas a tensão poética em “Paragem” resulta de forças antagônicas que não se excluem; ao contrário, é a mútua dependência dessas forças que produz o efeito estético. Por isso, torna-se necessário, neste momento, mostrar como se constrói no poema o outro pólo dessa tensão: a idéia de *movimento e vida*.

O estado de espírito construído na enunciação está circunscrito a um momento específico, a que o título faz referência: *paragem*. Paragem: “região marítima alcançável pela navegação, ato ou efeito de parar, lugar em que se pára...”³³. O aspecto circunstancial, uma das marcas semânticas do substantivo, está imbricado no que o *não-dito* revela, ou seja, o *deslocamento*, a *viagem*, semas já inscritos no título da coletânea de que o poema faz parte: “Distâncias”.

Aliás, essa idéia de movimento contínuo, de vida como viagem sem rumo, apresenta-se como um dos *topoi* poéticos de outras composições da série. Em “Hora do céu” (p.82), por exemplo, são marcantes as imagens que procuram captar a

³² PAZ, Octavio. Os signos em rotação. In: _____. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. p.312.

³³ HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

inexorável e vazia fluidez do tempo e da vida: “fundo de tarde”, “sol morrendo”, “nuvens fugindo”... :

Esse fundo da tarde me apavora,
Esse sol morrendo,
Essas nuvens fugindo apressadas,
Fugindo para onde? fugindo de quê?

[...]

No pequeno poema “Mendigo”(p.81), já comentado, viver é um penoso caminhar pela estrada, colhendo visões redentoras que, distantes e inatingíveis, são ironicamente concebidas como *esmolas* de Deus.

No próprio título do último texto da coletânea “Distâncias” – “Passagem do poema”– pulsa a idéia de movimento, à qual se enlaça o próprio fazer poético, caracterizado como *deslocamento* que se perde em sua direção:

[...]

A poesia me leva a perdidos caminhos.

[...]

Deixo cair da mão o verso que se parte.
Outro me foge escrito sem palavras,
Buscando outros sentidos...

(p. 93)

É a vida concebida como *errância* – “E sem destino, erro, desmemoriado,” (p.92) – que ecoa em várias outras referências: “Quem sabe onde termina esse caminho” (p.90), “Enquanto o navio foge para longe...”(85), “Sou como um morto andando à toa...”(p.91) ...

Acrescente-se o fato de o poema “Paragem” também fazer alusão a um momento de descanso de um homem do campo que, hipoteticamente, conduz um carro de bois ou um arado, idéia que se mostra já nos primeiros versos – “Só / Com os meus bois. / Os meus bois que mugem e comem o chão,”– e também no substantivo “canga”, deslocado, no último verso, para a caracterização do sentimento do eu.

Curiosamente, o poema compõe-se de doze versos, cifra que se repete na métrica do alexandrino final. Deixando à parte as relações matemáticas próprias das interpretações místico-religiosas e as relacionadas à alquimia, o número doze

representa, em síntese, para várias culturas, o universo em seu desenvolvimento cíclico espaço-temporal, ou mesmo a realização de um ciclo vital.³⁴ É, pois, significativa a escolha dessa *cifrada arquitetura*, na medida em que reflete a idéia de *processo*, de *movimento contínuo*, em tensa correlação com a idéia de *morte-paragem*.

A própria repetição que compõe a sintaxe do poema, como vimos, sugere, ao mesmo tempo, a rinação dos bois, que, em seu movimento contínuo, cíclico, aponta tanto para a *imobilidade* como para o *movimento*: a repetição, como já mencionamos anteriormente, representa também um avanço. Essa idéia reflete-se, metalingüisticamente, no próprio ato poético: apesar de fundado na *redundância* é também um processo. Nesse sentido, o som das estacas que se ouve no último verso representa, ao mesmo tempo, o ritmo contínuo da vida e também a fixação do homem ao chão. A expressão poética da angústia conjuga, no canto, vida e morte.



As palavras, ao se organizarem no poema como massas sonoras, compondo unidades rítmico-sintáticas que enlaçam as imagens, fazem emergir as sugestões semânticas, traços flutuantes da significação. As palavras no poema são arranjos que compõem a harmonia estrutural, responsável pela música dos sentidos. E essa elegia musical – *...esta calma, esta canga, esta obediência.* –, tão grave, tão densa, revela, nas entranhas da *pulsão de morte* freudiana³⁵, a grandeza da vida: sim, porque o poema diz também que a vida continua. Essa é apenas uma *paragem* no meio da longa viagem. E o *sentido*, a direção dessa viagem é o viver contínuo, *apesar de*.

Na expressão da dolorosa condição humana – esse calvário –, ouvem-se, no verso final – “E esta calma, esta canga, esta obediência.” –, as batidas de estacas,

³⁴ Cf. CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire des symboles*. Paris: Robert Laffont/Jupiter, 1982. p.365-366.

³⁵ Cf. FREUD, Sigmund. Além do princípio de prazer. In: *Edição eletrônica brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, [s/d].

estacas que fincam o homem no chão, na sua condição limitada, na sua pequenez, na sua *obediência* a uma ordem primeira, não importa de que deus.

Um discurso de base mítica pode ser associado a esse – o de um enunciador que sustenta o *peso do mundo*. No movimento de contínua e sofrida *repetição*, esquema *circular e tautológico* que, como veremos, ilumina o próprio *fazer poético*, o discurso em “Paragem” revela, na sua heterogeneidade constitutiva, a transfiguração do mito de Sísifo.

Como um dos arquétipos do sofrimento, consolidados pela tradição ocidental, esse rei comparece, condenado à pena eterna, já na *Odisséia*, de Homero, no episódio em que Ulisses, aconselhado por Circe, visita o Hades, o reino infernal:

[...]

Vi Sísifo, anelante e afadigado,
Em pés e mãos firmar-se, pedra ingente
Para um monte empurrando, e lá do cume
Galgado por Crateis, rolar de novo
O pertinaz penedo; ei-lo persiste,
Suor escorre e a testa se empoeira.³⁶

[...]

Assim a mitológica figura, representando o eterno e infausto sofrimento, entra para a história da literatura. René Char, por exemplo, associa a imagem do artista moderno ao tormento de Sísifo. Mas liberta-o de sua dor, ao transformá-lo em pássaro:

[...] a poesia de René Char vai nos permitir sentir a identificação do artista com Sísifo e, em consequência, também sua metamorfose. [...] Sísifo miraculosamente liberta-se de seu peso, parecendo livre por se ter acostumado a ele.³⁷

Já Baudelaire concebe a pena como virtude heróica:

Para erguer peso tão pesado,
Sísifo, seria preciso tua coragem!
Embora se ponha o coração na obra,
A Arte é longa e o tempo é curto.³⁸

³⁶ HOMERO. *Odisséia*. Trad. de Manuel Odorico Mendes. São Paulo: Ars Poetica/Editora da Universidade de São Paulo, 1996. p.219-220.

³⁷ BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997. p.844.

³⁸ BAUDELAIRE, Charles. *Le Guignon*. Cf. BRUNEL, Pierre (Org.), op.cit., p.844.

Albert Camus, em seu célebre ensaio *O mito de Sísifo*³⁹, recria a cena em que o rei de Corinto vivencia seu fatal destino. Preso à terra pelo peso da pedra que em vão tenta colocar sobre o cume dos rochedos, Sísifo assume, impassível, a inglória tarefa: estará para sempre fadado ao interminável esforço, sem jamais atingir o objetivo. Para o autor francês, contudo, a grandeza do herói está na dignidade com que aceita seu eterno castigo.

A vivência do sujeito lírico em “Paragem” atualiza, acreditamos, essa relação que a tradição estabeleceu entre a mítica figura e o artista moderno. Antes, porém, de analisarmos mais pormenorizadamente essa relação, atentemos para algumas marcas lingüísticas que, presentes no enunciado, nos permitem interpretá-lo como um discurso sobre o próprio fazer poético.

Já fizemos breve referência à presença, no poema “Paragem”, de índices que apontam para o plano da enunciação. Por exemplo: os verbos no presente (“mugem”, “comem”), as formas gerundivas (“olhando”, “chorando”), os possessivos de primeira pessoa (“meus bois”, “minha tristeza”), o próprio adjetivo/advérbio que abre o poema (“Só”) e, muito especialmente, a presença recorrente do demonstrativo “esta” no último verso (“E esta canga, esta calma, esta obediência”), funcionando dentro de um contexto *conclusivo*. São dêiticos que nos autorizam a estabelecer uma justaposição entre o *dito* no enunciado e o próprio *ato de enunciação*. É essa rede de marcas lingüísticas que permite ler o texto como um movimento de interiorização que faz o poema refletir o próprio discurso por ele instaurado. Nesse sentido, “esta canga” pode ser entendida como o próprio fazer artístico que ali se presentifica. A “canga” é o próprio poema, com seu “peso” configurado espacialmente no arranjo da estrofação, com seu ritmo repetitivo, com sua sonoridade noturna e densa, com suas imagens... O poema não apenas *diz*, mas *se diz*, na medida em que se organiza em estrutura cujos componentes se refletem no jogo especular. Por isso, é o ofício do poeta que acaba sendo tematizado, quando se vislumbra em “Paragem” a função metalingüística da linguagem. Escrever é carregar, continuamente, a pedra da dor. Mas o eu lírico do poema, esse homem que antevê “Distâncias”, diz pela *enunciação* – compreendendo-se aqui também o conjunto-livro de que faz parte o poema –, que a

³⁹ CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. Lisboa: Livros do Brasil, [sd].

viagem continua. Também nesse dizer, revelado pelo *não-dito*, constrói sua grandeza.

Sísifo é, aqui, o poeta moderno e seu trágico destino: continuar escrevendo, consciente de que jamais a verdade se revelará. Cada palavra, cada poema, é a pedra que jamais atinge os píncaros da revelação.

O peso da pedra que o herói carrega em vão é o peso/pesar que habita o coração do eu lírico no poema, sua “canga”, seu trabalho de poeta, reescrevendo continuamente sua própria vida/morte. Para Sísifo, a vida é um contínuo repetir-se, no movimento de subida e descida. No poema, tem-se o ruminar constante, fônica e ritmicamente atualizado. Ambos estão presos à terra: Sísifo jamais repousa no alto da montanha, e ao eu lírico do poema, condenado à horizontalidade do espaço, não cabe sequer olhar os céus da redenção. Representam, pois, o homem e, em especial, o artista que busca em vão, na angustiante circularidade percorrida pelas mesmas palavras, reconstruir um sentido para a vida e para o mundo.

Se, para o homem da Antiguidade, “[...] o universo tinha uma forma e um centro e seu movimento estava regido por um ritmo cíclico [...]”, que era a própria representação da plenitude divina, hoje “[...] o espaço se desagrega e se expande; o tempo se torna descontínuo; e o mundo, o todo, se desfaz em pedaços.”⁴⁰ Por isso, a imagem da circularidade perdeu o sentido de movimento perfeito e passa a ser vista como o círculo infernal.

É importante ressaltar o sentido que Camus confere ao herói trágico, exatamente no ponto em que este regressa, no momento, portanto, de uma *paragem*:

É durante esse regresso, essa pausa, que Sísifo me interessa. Um rosto que sofre tão perto da pedra já é, ele próprio, pedra! Vejo esse homem descer outra vez, com um andar pesado mas igual, para o tormento cujo fim nunca conhecerá. Essa hora que é como uma respiração e que regressa com tanta certeza como a sua desgraça, essa hora é a da consciência.⁴¹

Saltam aos olhos as convergências que o diálogo entre os textos evidencia. Tem-se a focalização do herói no momento de uma *pausa/paragem*, a relação analógica e metonímica *rosto/pedra* que, em Dante Milano, se atualiza na

⁴⁰ PAZ, Octavio. Os signos em rotação. In: _____. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. p.317-318.

⁴¹ CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. Lisboa: Livros do Brasil, [sd]. p.114.

identificação *boi/homem* e/ou *mugido/lamento* e, além disso, o andar *pesado* de quem sente o *peso da canga*. Finalmente, o aflorar da consciência – *E esta calma, esta canga, esta obediência* –. Para Camus, essa consciência “faz do destino uma questão do homem, que deve ser tratado entre homens”. Ao assumir a *hybris*, não como pecado, mas como opção voluntariosa, reconhece-se livre dos desígnios divinos, realizando-se em sua autonomia. Liberta-se, assim, interiormente, do jugo opressor, assumindo dignamente a sua *humilhação*, isto é, a sua humanização. Por isso, a *calma*, referida pelo sujeito lírico em “Paragem”. Aliás, nesse vocábulo, lê-se, ao mesmo tempo, o som oclusivo da estaca – o /k/ – sobre uma outra palavra: *alma*. A *calma* resulta, pois, da consciência do limite humano em tensão com o desejo da transcendência, tensão que é traço constitutivo da natureza do homem.

A submissão do sujeito lírico é a do homem, mas também a do artista, aquele que está submisso aos limites do próprio gênero discursivo. Aquele que *obedece* aos limites da língua a que deve se *assujeitar*, para construir sua subjetividade, isto é, constituir-se como *sujeito*.

Nesse sentido, é curiosa a presença do alexandrino final, de ritmo marcadamente regular. O alexandrino é um verso emblemático, especialmente na história da literatura brasileira. De tom solene e ritmo caudaloso, foi preferido pelos artífices parnasianos, os poetas que pretenderam *servir à deusa Forma*. Mas neste poema pode estar simbolizando a *prisão estética* a que todo poeta se submete, seja compondo versos livres ou padronizados. Não estaria, pois, a *obediência* a que se refere o eu lírico também relacionada à obediência à linguagem? Obediência a um contínuo fazer e refazer o poema para, ao mesmo tempo, refazer a cada momento sua inconclusão constitutiva, já que, como diz Paz, o

[...] homem é o inacabado, ainda que seja cabal em sua própria inconclusão; e por isso faz poemas, imagens nas quais se realiza e se acaba sem nunca se acabar de todo. Ele mesmo é um poema: é o ser sempre em perpétua possibilidade de ser completamente [...].⁴²

Não é, pois, gratuita a identificação do poeta moderno com Sísifo, *o herói da incompletude*. Ele, o poeta moderno, sabe que, se por um lado a palavra é a ponte

⁴² PAZ, Octavio. Os signos em rotação. In: _____. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. p.328.

que lhe permite dar sentido ao mundo, por outro ela é também a evidência da fissura irremediável entre ele e a realidade. A experiência da vida e a expressão poética são forças em tensão contínua, já que toda

[...] expressão implica mudança no objeto expresso [...]. Sempre que o poeta se decide a despertá-la [a vivência], cunhando a palavra mágica que a denomina e vivifica, ocorre deformação. Batalha sem vencedor nem vencido, as duas entidades em pugna, a vivência e a palavra, simplesmente existem na relação mútua que estabelecem [...].⁴³

Resta ao poeta, por isso, repetir continuamente as palavras no poema, em busca de um sentido inatingível. Concluimos, retomando as palavras de Albert Camus:

Cada grão dessa pedra, cada estilhaço mineral dessa montanha cheia de noite, forma por si só um mundo. A própria luta para atingir os píncaros basta para encher um coração de homem. É preciso imaginar Sísifo feliz.⁴⁴



⁴³ MOISÉS, Massaud. *A criação literária: poesia*. São Paulo: Cultrix, 1984. p.86.

⁴⁴ CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. Lisboa: Livros do Brasil, [sd]. p.116.

Conclusão

Tivemos a oportunidade de rastrear no capítulo 2 índices de uma individualidade que se constrói, em corpo e voz, no som e no corpo da linguagem poética de Dante Milano. Uma subjetividade que, entrevista em suas várias modulações, converge para o que designamos como o *modo de ser do sujeito lírico*. Esse foi o foco de nossa investigação. Aprender e compreender a instância enunciativa da poesia de Dante Milano: o etos de um sujeito, cronotopicamente marcado, aderente à percepção que o texto lírico constrói. Alguns aspectos dessa corporificação merecem destaque nesta síntese conclusiva.

Um deles é o fato de o enunciador, à parte o enquadramento genealógico em que se insere o seu dizer, isto é, o gênero lírico – o que, por si só, já determina um posicionamento –, identificar-se, *explicitamente*, como um poeta:

[...]

Sou um poeta. Percebo o que é ser poeta
Ao ver na noite quieta a estrela inquieta:
Significação grande, mas secreta.

(p.50)

Ao se afirmar como *poeta*, ratifica uma posição que sua fala, já pelos seus traços constitutivos, assume, dentro de um universo discursivo específico, o da literatura e, mais precisamente, o do gênero lírico. Explicita uma *função* e um *lugar social* que, supostamente, serão validados por essa mesma instância enunciativa.

Entretanto, é um poeta que manifesta sua *desconfiança* com relação ao próprio fazer, como pudemos constatar, especialmente na seção 2.3, com a análise de “Vocabulário” e “Um velho”. Uma *desconfiança* que é atestada pelos versos do terceto acima transcrito: a voz desse enunciador-poeta parece estar fadada ao

fracasso, já que a busca da “Significação grande” esbarra na consciência de que essa mesma significação é “secreta”.

Incorporando o próprio processo enunciativo nos enunciados que constrói, negando o valor de sua enunciação – as palavras são “áridas” e as bocas “ávidas”, diz o poeta em “Vocabulário” – e, ao mesmo tempo, criando-a, manifesta a crise de uma *função* e de um *saber*. É também deste modo que o seu dizer não só captura e dá relevo a fios que enredam a “trama da cultura”, como também se faz nela enredar.

Na transformação histórica por que passou, o *saber da poesia* perdeu seu estatuto de revelação numinosa, destituindo-se de um valor original que a tradição consagrou. O canto do poeta não é mais a expressão de uma harmonia cósmica na qual o homem se insere. Já não instaura a *Presença*. Para esse poeta, precárias são as palavras, precário e inútil é o poema, uma vez que não é chave mágica para abrir as portas da *Significação* e, assim, expressar a verdade maior – “Significação grande, mas secreta” – que “a estrela inquieta” encerra e protege.

Ao assumir esse paradoxo pragmático – entre a percepção lírica que se faz *no* e *pelo* enunciado e a sua própria desqualificação no processo enunciativo –, instaura um dos núcleos de tensão que o corporifica no discurso poético. É Fênix que, continuamente, a cada poema, renasce para a morte e que morre para renascer. Ou Sísifo, construindo pedra-a-pedra, palavra-a-palavra, o gesto inaugural de uma nomeação que, tão logo ascende, se transforma em cinzas:

[...]

Áridas palavras
Para as bocas ávidas.

E quando elas brotam
Não são mais que as notas
De uma extinta música ...

(p.151)

Todavia, se esse modo de *dizer* e *se dizer* se manifesta em dissonância com o discurso de uma tradição, aquela que concebia o poeta como porta-voz da epifânica verdade, esse mesmo modo de *dizer* e *se dizer* enlaça o sujeito lírico a uma outra, a que circunscreve um outro *campo social para o poeta*.

Essa outra *paratopia*¹, inaugurada pela *modernidade*, tem como origem mais próxima a segunda metade do século XIX, reconhecida pela intensa aceleração do desenvolvimento econômico, científico, industrial, técnico e a conseqüente consolidação do novo espaço geográfico e cultural onde se insere o homem: a cidade. O *habitat* da burguesia. E nesse espaço, como o albatroz de Baudelaire, o poeta vivencia a queda das alturas para se transformar, ao rés do chão, na ave ridícula e impotente. É desse lugar que o sujeito lírico milaniano fala. Um lugar no qual o dizer poético, negando-se como mercadoria, ajeita-se tímido e espremido no gueto cultural.

Em homologia com esse lugar social, *molda-se* o corpo *tenso e comprimido* do enunciador. Um corpo que se comprime na configuração monolítica de seus sonetos, que se contrai na aflitiva cadência de muitos de seus decassílabos, no conjunto exíguo de seus poemas, na cenografia do *locus horrendus*, no “mármore da carne”, na consistência pétrea da estatuária, na contínua ruminação de seu dizer... Tensão e compressão angustiante que, em “Paragem”, reflete-se no *peso/pesar* daqueles bois, inerte e inerme massa corpórea com a qual o eu se identifica. Desse corpo nasce o som fechado e soturno da vogal /u/, caracteristicamente milaniana, marcando o tom de seus versos tão noturnos:

– Poesia tem a sua hora. Nunca de manhã. No princípio da tarde, ela vem vindo. A noite é o grande poema. E vai até de madrugada.²

Nesse modo de ser do sujeito lírico – confinado ao isolamento,ilhado em si mesmo – espelha-se também o confinamento a que se entregou o *produtor* Dante Milano: seu recolhimento na gruta do anonimato, negando-se a publicar sua obra, evitando a exposição pública. A *bio* e a *grafia*, como formula Maingueneau³, se alimentam mutuamente.

¹ Categoria formalizada por Dominique Maingueneau para designar o *lugar social* do escritor. Segundo o pesquisador, a obra literária “[...] só pode dizer algo do mundo inscrevendo o funcionamento do lugar que a tornou possível, colocando em jogo, em sua enunciação, os problemas colocados pela inscrição social de sua própria enunciação”. Cf. MAINGUENEAU, Dominique. A paratopia do escritor. In: _____. *O contexto da obra literária*. São Paulo: Martins Fontes, 1995. p.30.

² MILANO, Dante. Anotações. In: _____. *Obra reunida*. Rio de Janeiro, 2004. p.356.

³ MAINGUENEAU, Dominique. A vida e a obra. In: _____, op.cit., p.45-62.

Nas múltiplas cenografias que a linguagem poética de Milano constrói, não captamos marcas explícitas, historicamente determinadas, que poderiam indicar o “tempo das circunstâncias” do poema. Os textos circunscrevem topografias e cronografias autárquicas: o *locus horrendus* de “Soneto I”, a noite fria e sem fundo de “Imagem”, a paisagem que se dilui em “Mulher contemplada”, o campo das ruminções em “Paragem”... Cenografias que denunciam o próprio confinamento de um eu lançado ao vazio de si mesmo.

Entretanto, alguns índices mais explícitos da circunstância cronotópica, historicamente delimitada, comparecem, por exemplo, na coletânea “Terra de Ninguém”, onde se lêem os seguintes versos:

[...]
 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.

(“Salmo perdido”, p.104)

Sua ilha de isolamento comprime-se nesse mundo burguês de “cidades vertiginosas” e caos desintegrador. E aí, assumindo o seu lugar de fazedor de inutensílios, num mundo de pragmática econômica, esse eu posiciona-se com um discurso de resistência aos ideais consagrados pela burguesia. O índice que faz ressaltar sua condição de exilado e, ao mesmo tempo, sua resistência, se mostra na identificação com as figuras da marginalidade, as figuras não-produtivas, isentas da aura de valores instituídos pela sociedade capitalista: o velho decrépito, o bêbedo, o mendigo... São corporificações que, marcadas pela precariedade e falência existenciais, traduzem, por isso mesmo, também a precariedade e a falência do ofício do poeta.

A existência solitária desse corpo *petrificado* na contínua ruminação poética, um andarilho flagrado nos momentos de *paragem*, vai também revelar, em contraponto, nessa poesia marcada pela conjugação de pólos antitéticos, uma outra configuração: a de um *corpo volátil e expansivo*. Aquele que se faz no devaneio, no sonho, no movimento de *insistência/resistência* daquele olhar desejante lançado à imensidão cósmica. O olhar que atravessa a “noite quieta” e identifica sua inquietação com a distante e inatingível “estrela inquieta”. O olhar que busca a

plenitude no amor, no sonho e na morte. Mas uma plenitude que, ao formalizar-se não raras vezes numa sintaxe fragmentada e nas imagens da evanescência, do vazio cósmico, do esquecimento e da auto-anulação, torna-se *inconsistente*, como pudemos constatar quando da análise dos poemas “Imagem” e “Mulher contemplada”, na seção “O olhar desejanter”. A dura matéria que, ao mesmo tempo cria e é criada por esse corpo, agora dilui-se nas imagens da água fugidia, do vento, da nuvem ... Uma expressão poética que se apresenta de forma exemplar nos versos, já citados, de “Nuvem acesa”:

[...]

Bloco de mármore, matéria
Que, lavrada, parece etérea.

[...]

(p.171)

É o corpo que se faz, agora, na evanescência do pensamento:

O pensamento à-toa
Que se perde no espaço.
E além, sem deixar traço
De si, o olhar que voa.

[...]

(p.152)

A inconsistência da plenitude almejada – projetada na corporificação evanescente do sujeito – puxa outro fio com que se tece a rede interdiscursiva da obra de Milano, inserindo sua poesia na malha gerida pela tradição da lírica moderna e que tem nos poetas franceses do século XIX sua pedra angular. Como atestam as palavras de Friedrich, ao comentar a obra de Baudelaire:

A meta da ascensão não só está distante, como vazia, uma idealidade sem conteúdo. Esta é um simples pólo de tensão, hiperbolicamente ambicionado, mas jamais atingido.[...] A idealidade vazia, o “outro” indefinido que, no caso de Rimbaud é mais indefinido ainda e no de Mallarmé se converterá no Nada, e o mistério que gira em torno de si mesmo, próprio da lírica moderna, são correspondentes.⁴

⁴ FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978. p.48-49.

Desejada e, ao mesmo tempo, impossível, a plenitude a que almeja o sujeito lírico milaniano é também uma *plenitude vazia*, paradoxalmente construída e destruída no e pelo próprio discurso.

Nessa demanda pode-se vislumbrar, em sua tensa vibração, o impulso erótico-desejante a que se entrega o eu lírico, num processo que visa à destruição da alteridade do ser na busca de um objeto para sempre perdido, cujas representações podem ser colhidas nas imagens fluidas e voláteis da figura feminina, por exemplo. *Plenitude e simbiose* estão amalgamadas em sua condição de porto almejado e jamais atingido.

Ao idealizar assim a plenitude redentora, intensifica a tensão que vivencia esse corpo de andrajos, cuja identidade, em muitos poemas, é marcada tanto pela consistência comprimida da pedra, como pela fluidez e diluição.

Tal modo de dizer e de ser, no qual se percebem movimentos contínuos que dinamizam pólos diferentes na ambivalência do discurso, configura uma percepção cambiante que faz – e simultaneamente desfaz – os sentidos evocados. Uma percepção que busca capturar a transitoriedade e a complexidade do mundo, a forma instável, sempre elusiva, da vida. A verdade construída na rigidez formal dessa poesia volatiliza-se em contínuos deslizamentos. Se, por vezes, o plano do *alto* se opõe, como almejada redenção, ao plano do *baixo*, ao húmus da humanização/humilhação, há momentos em que a plenitude é procurada na ilusória simbiose com a terra. A “alma é tão leve”, diz o poeta, mas, em outro poema, é a alma que “pesa” e impede a união dos corpos. O enunciador lança o olhar para a estrela distante e, ao mesmo tempo, afirma “que o brilho das estrelas é uma coisa inútil”. O bêbado, que nesta poesia é signo da marginalidade, “que rei bêbedo será”? Nesse jogo de linguagem, o corpo do enunciador também se configura antiteticamente: passa de compacta matéria a fluido volátil.

E assim a lírica milanina vai construindo conjunções e dissonâncias entre a carne e o espírito, o sonho e a vigília, a palavra e o silêncio, a morte e a vida... São pólos que se misturam, significantes intercambiáveis, que instauram um jogo assimétrico, como já salientamos durante o desenvolvimento do trabalho. Tais pólos, constitutivos do etos milaniano, antagônicos e, ao mesmo tempo, afins, indiciam a *perspectiva irônica* da fala desse enunciador. Uma perspectiva irônica que,

entendida como evento deflagrado na situação comunicativa, instaura a especificidade de uma percepção que incorpora na construção de sua verdade a negação dessa mesma verdade.

Esse *modo de se fazer* no discurso, o modo irônico, sobre o qual discorreremos na seção 2.3, pode ter sua explicação, por exemplo, na concepção de Schelegel acerca da condição humana:

Para Schelegel, a situação básica metafisicamente irônica do homem é que ele é um ser finito que luta para compreender uma realidade infinita, portanto incompreensível. [...] O homem, sendo quase a única destas formas criadas, que logo serão des-criadas, deve reconhecer que não pode adquirir qualquer poder intelectual ou experimental permanente sobre o todo. Não obstante, ele é impelido ou, como se diz agora, “programado” para compreender o mundo, para reduzi-lo à ordem e coerência, mas qualquer expressão de seu entendimento será inevitavelmente limitada, não só porque ele próprio é finito, mas também porque pensamento e linguagem são inerentemente sistemáticos e “fixativos”, enquanto que a natureza é inerentemente elusiva e protéica.⁵

É dessa mesma perspectiva que, numa síntese feliz, Jankelevitch afirma que a ironia “é a consciência da revelação pela qual o absoluto, num momento fugidio, se realiza e ao mesmo tempo se destrói”.⁶

O tenso movimento instaurado pela percepção irônica, entretanto, não se resolve, em Milano, numa expressão de tom *explicitamente* sarcástico e/ou cômico. É um *lâbil esgar irônico* que cria sentidos *tremulantes*. E que se reveste de um *tom de amargura* – como a que comparece em “Mendigo” e “Um velho”, por exemplo. Mas uma amargura vivenciada na *sobriedade de impassível altivez que o enunciador assume*. Uma altivez que nasce da construção de um discurso em que se faz presente a contenção emotiva, associada à postura reflexiva. Uma altivez *inscrita* também nos aspectos formais característicos do poeta.

Chamamos a atenção, durante o desenvolvimento do trabalho, para a recorrência de um padrão formal mais rígido na poesia do autor, representado, por exemplo, pela regularidade métrica, pela distribuição harmônica das estrofes, pelos esquemas rítmicos também regulares, pela presença dos sonetos, dos tercetos etc. De

⁵ MUECKE, D. C. *Ironia e o irônico*. São Paulo: Perspectiva, 1995. p.39.

⁶ JANKELEVITCH, Vladimir. *L'ironie*. Paris: Flammarion Éditeur, 1964. p.19.

fato, Milano, apesar de ter convivido muito proximamente com a efervescência do movimento modernista de 22, não aderiu, como já salientamos na Introdução, às novas propostas do grupo que ficou à frente da vanguarda literária brasileira. Sua linguagem afasta-se daquele padrão coloquial e do verso livre – tão valorizados por Mário de Andrade, Oswald e Bandeira, por exemplo, e que chegou mesmo a delinear-se de forma quase programática. Não é marca expressiva de Milano o *dizer à-vontade*, recriação poética que muitas vezes assume o tom de conversa íntima, singela, ao *pé-do-ouvido*, outras vezes o tom zombeteiro, presente, por exemplo, em Bandeira e até mesmo em Drummond. A expressão do eu lírico milaniano assenta-se, predominantemente, na linguagem grave, de tom mais formal, sem evidentemente os travos da dicção clássica. Uma expressão “desinflada”, é verdade, mas que não beira o coloquialismo.

Dentro desse quadro de referências, um signo formal emblemático do poeta, parece-nos, é o *tradicional decassílabo*, que evidentemente não exclui a presença de outros metros. A análise e a interpretação dos poemas mostraram que a presença desse padrão não é simples *procedimento*, recurso disponível e/ou descartável para a construção do modo de ser do sujeito. É marca inalienável da percepção, traço que se faz no estilo/estilete, cicatriz vincada no corpo... do poema.

É particularmente nele que o eu lírico constrói sua altivez, sua resistência à mundanidade, sua irônica arrogância. É o decassílabo que, como vimos, converge para a construção da dignidade daquele velho decrépito. É no ritmo solene do decassílabo que se constrói a impassível altivez heróica do eu lírico em “Soneto I”. É nele também que se constrói a “Mulher contemplada”. E é com sua variante, um alexandrino final, que em “Paragem” o enunciador apropria-se, heroicamente, de sua canga opressora.

Esse verso, portanto, adquire em Milano o valor de um posicionamento, de uma atitude quase *aristocrática* do eu lírico, que – embora se reconheça mendigo e bêbedo –, encontra sua identidade, não sem razão, também na figura do *rei*:

[...]

O bêbedo que caminha
Que rei bêbedo será?

(“O bêbedo”, p.63)

A distância social entre o mendigo e o rei resolve-se, nesta poesia, numa síntese de sabor irônico, é fato, mas numa síntese que aponta para o *ar altivo do enunciador*, que, apesar de se identificar ao *húmus* – como um “bicho da terra tão pequeno” –, constrói sua dignidade no heroísmo nobre dos decassílabos. Não custa lembrar: essa medida poética – a *medida nova* do século XVI – foi incorporada à poesia de língua portuguesa num momento histórico de hegemonia aristocrática, refletindo, durante o período clássico, os valores da nobreza. É o verso de Camões, poeta, aliás, reverenciado explicitamente pelo sujeito lírico em “Soneto IX” (p.39), conforme comentamos.

No tom impassível, na cadência solene dessa métrica, o sujeito lírico vivencia o *pathos* de um mal-estar existencial, por nós caracterizado como *angústia*. Um sentimento que – diferentemente do medo, cujo objeto, intramundano, revela-se particularizado – é fruto da própria condição humana enquanto condenação a um *estar-aí*, lançado livre ao mundo. Para o indivíduo que vivencia essa aguda aflição, o mundo torna-se estranho, lugar inóspito e inseguro, cuja representação pode ser encontrada, por exemplo, na cenografia do *locus horrendus* de cerrado horizonte, construída pelo eu em “Soneto I”, ou mesmo em “Passeio de mãos dadas”.

Num espaço opressor, em que céu e mar se comprimem na tenebrosa unidade e a névoa adquire a forma pétrea e assustadora da montanha, frente à fatalidade da trágica condição humana, num universo construído pelas imagens de estranheza, o sujeito lírico assume seu modo de ser, seu modo de sentir a vida. Um modo de ser que está representado pela configuração pétrea da escultura-poema – que se repete em “Paragem” –, pela representação alegórica da frágil folha açoitada pelo vento, pelas imagens do peso do mundo, pelos movimentos rítmicos, ora arrastado e pesado, ora asfixiante, aspectos que convergem para o som contido e fechado da vogal /u/, expressão de um organismo que, ao se dizer, somatiza o próprio retraimento aflitivo. Um som que, em “Soneto I”, contrastando com a abertura da vogal /a/, ainda mais se intensifica e que encontra sua variante, em “Paragem”, no eco interjetivo do ditongo fechado e decrescente do vocábulo “boi”.

São marcas de um corpo que vivencia a angústia na sua dimensão filosófica mesmo, de origem heideggeriana, e que é assim traduzida nas palavras de Benedito Nunes:

Diferente do medo, o mal-estar da angústia provém da insegurança de nossa condição, que é, como possibilidade originária, puro *estar-aí* (Dasein). Abandonado, entregue a si mesmo, livre, o homem que se angustia vê diluir-se a firmeza do mundo. O que era familiar torna-se-lhe estranho, inóspito. Sua personalidade social recua. O círculo protetor da linguagem esvazia-se, deixando lugar para o silêncio.⁷

Paradoxalmente, entretanto, é esse sentimento de angústia que revela a condição de liberdade do homem: um ser que se define como contínua possibilidade, lançado no vazio, para fora de si e ao encontro de si, na *inconsistente plenitude*, representada pelo *nada cósmico*. O corpo que vive a angústia é o corpo que se comprime, que se fecha na sua própria interioridade e essência e que, justamente por isso, vivencia a possibilidade, o contínuo devir.

Movimento que se formaliza neste poema de sugestivo título, e que enlaça o *vôo libertário à aflição*. *Tensão constitutiva do próprio fazer poético*: a abertura do imaginário, só possível porque aprisionada na forma artística. Tensão de uma identidade que se faz na palavra – *pedra e sonho*:

O pensamento à-toa
Que se perde no espaço.
E além, sem deixar traço
De si, o olhar que voa.

Um invisível fio.
O equilíbrio de uma ave
Na vertigem suave
Do vôo no vazio.

Sob a aparente calma,
Esta inquieta, esta aflita
Vacuidade infinita
Para o respiro da alma...

(“Vazio”, p.152)



⁷ NUNES, Benedito. A náusea. In: _____. *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1976. p.95.

Bibliografia

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. *Teoria da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1976.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992.

ANDRADE, Eugênio de. *Poesia e prosa*. Vila da Maia: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1980.

ANJOS, Augusto dos. *Toda a poesia de Augusto dos Anjos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

ARISTÓTELES. Nécessité d'un premier Moteur éternel. Nature du premier Moteur. Dieu, acte pur, pensée de la pensée. In: _____. *La métaphysique*. Paris: Librairie Philosophique J.Vrin, 1953. Tomo II. p.664-686.

_____. *Metafísica*. A 980, 21-5. Apud CHAUÍ, Marilena. Janela da alma, espelho do mundo. In: NOVAES, Adauto (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p.38.

_____. *Arte retórica e arte poética*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, [s/d].

ARRIGUCCI JR., Davi. *Outros achados e perdidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.

BACHELARD, Gaston. *L'eau e les rêves*. Paris: José Corti, 1942.

_____. *A psicanálise do fogo*. Lisboa: Litoral Edições, 1989.

_____. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1999.

BANDEIRA, Manuel. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

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

_____. Grandes poetas do Brasil. Dante Milano. Texto lido no programa “Grandes poetas do Brasil” na Rádio Roquette Pinto, pelo próprio autor, no dia 13 de setembro de 1964, às 21h05min, e no dia 17 seguinte, às 10h30min. In: MILANO, Dante. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/UERJ, 1979. p.334-338.

BARBOSA, João Alexandre. *A metáfora crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. *As ilusões da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (Orgs.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. São Paulo: Edusp, 1994.

BARTHES, Roland. *O grau zero da escritura*. São Paulo: Cultrix, 1971.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BAUDELAIRE, Charles. Le Guignon. In: BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997. p.844.

_____. O albatroz. In: ALMEIDA, Guilherme. *Flores das “Flores do mal” de Baudelaire*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1965. p.28-31.

_____. *Oeuvres*. Texte établi et annoté par Yves-Gérard La Dantec. 2 vol. Paris 1932 (Bibliothèque de la Pléiade. 1.) II, p.363. Apud BENJAMIN, Walter. A modernidade. In: _____. *Charles Baudelaire. Um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p.80.

BECHARA, Evanildo. *Moderna gramática portuguesa*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2004.

BENJAMIN, Walter. A modernidade. In: _____. *Charles Baudelaire. Um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p.67-101.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de lingüística geral II*. Campinas, SP: Pontes, 1989.

_____. *Problemas de lingüística geral I*. Campinas, SP: Pontes, 1995.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

BILAC, Olavo. Inania verba. In: MOISÉS, Massaud. *A literatura brasileira através dos textos*. São Paulo: Cultrix, 1984. p. 206-207.

BORGES, Jorge Luis. Pierre Menard, autor do Quixote. In: _____. *Obras completas*. São Paulo: Globo, 2000. vol.1. p. 490-498.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1975.

_____. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977.

_____. Sobre alguns modos de ler poesia: memórias e reflexões. In: _____ (Org.). *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 1996. p.7-48.

_____. *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003.

_____. Fenomenologia do olhar. In: NOVAES, Adauto (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p.65-87.

BRAIT, Beth. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas, SP: Unicamp, 1996.

_____ (Org.). *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. Campinas, SP: Unicamp, 2001.

BRANDÃO, Helena H. Nagamine. *Introdução à análise do discurso*. Campinas: Unicamp, 2002.

BRIK, O. Ritmo e sintaxe. In: EIKHENBAUM, B. et al. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1978. p.131-139.

BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

BURCKHARDT, SIGURD. The poet as fool and priest. *Journal of English Literary History*, vol.25, n.4, dez.1956, p.279-298. Apud HAMBURGER, Michael. *La verdad de la poesía*. Tensiones en la poesía moderna de Baudelaire a los años sesenta. México: Fondo de Cultura Económica, 1991. p.42-43.

CAMINADE, Pierre. *Image et métaphore*. Bordas, 1970.

CÂMARA JÚNIOR, J.Mattoso. *Contribuição à estilística portuguesa*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1978.

CAMÕES, Luís de. *Lírica*. São Paulo: Cultrix, 1968.

_____. *Os lusíadas*. São Paulo: Círculo do Livro, [s/d].

CAMPOS, Haroldo de (Org.). *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. São Paulo: Cultrix/USP, 1977.

CAMPOS, Paulo Mendes. O antilirismo de um grande poeta brasileiro. In: MILANO, Dante. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/UERJ, 1979. p. 345-346.

CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. Lisboa: Livros do Brasil, [sd].

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Nacional, 1975.

_____. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Humanitas Publicações-FFLCH, 1996.

CHAUÍ, Marilena. Janela da alma, espelho do mundo. In: NOVAES, Adauto (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p.31-63.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire des symboles*. Paris: Robert Laffont / Jupiter, 1982.

CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: EIKHENBAUM, B. et al. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1978. p.39-56.

COHEN, Jean. Poesia e redundância. In: O discurso da poesia. *Poétique*, n.28. Coimbra: Almedina, 1982. p.53-67.

COSTA, Virgílio. Apresentação de Dante Milano. In: MILANO, Dante. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/UERJ, 1979. p.11-22.

COUTINHO, Afrânio (Org.). *A literatura no Brasil*. São Paulo: Global, 1997. v.5.

COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tânia Franco (Orgs.). *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

CRESSOT, Marcel. *O estilo e suas técnicas*. Lisboa: Edições 70, [s/d].

CROCE, Benedetto. *Breviário de Estética*. São Paulo: Ática, 2001.

DAHLET, Véronique. A entonação no dialogismo bakhtiniano. In: BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. Campinas, SP: Unicamp, 2001. p.263-275.

DELAS, Daniel e FILLIOLET, Jacques. *Linguística e poética*. São Paulo: Cultrix/Universidade de São Paulo, 1975.

DI GIORGI, Flávio. Os caminhos do desejo. In: NOVAES, Adauto (Org.). *O desejo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p.125-142.

DISCINI, Norma. *Intertextualidade e conto maravilhoso*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2002.

_____. *O estilo nos textos*. São Paulo: Contexto, 2003.

DUBOIS, J. *Dicionário de lingüística*. São Paulo: Cultrix, 1978.

DUBOIS, Jacques et al. A teoria do ritmo. In: _____. *Retórica da poesia*. São Paulo: Cultrix / Universidade de São Paulo, 1980. p.131-143.

DUCROT, Oswald; TODOROV, Tzvetan. *Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

ECO, Umberto. A mensagem estética. In: _____. *A estrutura ausente*. São Paulo: Perspectiva, 1991. p.51-71.

EIKHENBAUM, B. et al. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1978.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

ENKIVIST, Nils Erik et al. *Lingüística e estilo*. São Paulo: Cultrix/USP, 1974.

ENKVIST, Nils Erik. Sobre o lugar do estilo em algumas teorias lingüísticas. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.v.1. p.295-316.

FIORIN, José Luiz. *As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo*. São Paulo: Ática, 1996.

FREUD, Sigmund. Além do princípio de prazer. In: *Edição eletrônica brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, [s/d].

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

FRYE, Northrop. O ritmo da associação: a lírica. In: _____. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973. p.266-277.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. O desejo. In: _____. *Freud e o inconsciente*. Rio de Janeiro: Sahar Editores, 1984.

GUIMARÃES, Ruth. *Dicionário da mitologia grega*. São Paulo: Cultrix, 1983.

GUIRAUD, Pierre. *A estilística*. São Paulo: Mestre Jou, 1970.

HAMBURGER, Käte. *A lógica da criação literária*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. Mar enxuto. In: MILANO, Dante. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/UERJ, 1979. p.339-344.

HOMERO. *Odisséia*. Trad. de Manuel Odorico Mendes. São Paulo: Ars Poetica/Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1970.

_____. O dominante. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. vol.1. p.511-518.

JANKELEVITCH, Vlademir. *L'ironie*. Paris: Flammarion Éditeur, 1964.

JORDAN, Isolde J. *Introducción al análisis lingüístico del discurso*. Wilhelmsfeld: Egert, 1994.

JUNG, C.G. *Símbolos da transformação*. Petrópolis: Vozes, 1989.

JUNQUEIRA, Ivan. Biobibliografia. In: MILANO, Dante. *Obra reunida*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2004. p. 501-513.

_____. Dante Milano: o pensamento emocionado. In: *Dante Milano*. Col. Melhores Poemas. São Paulo: Global, 1998. p.7-41.

KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária*. Coimbra:Armenio Amado, 1970. v.1.

KOTHE, Flávio R. Intertextualidade e literatura comparada. In: _____. *Literatura e sistemas intersemióticos*. São Paulo: Cortez/ Autores Associados, 1981. p. 133-151.

LAPA, Rodrigues M. *Estilística da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1968.

LESKY, Albin. Do problema do trágico. In: _____. *A tragédia grega*. São Paulo: Perspectiva, 1976. p.17-45.

LEVIN, Samuel R. *Estruturas lingüísticas em poesia*. São Paulo: Cultrix/USP, 1975.

LIMA, Luiz Costa (Org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. v.1 e 2.

LOPES, Edward. *Metáfora: da Retórica à Semiótica*. São Paulo: Atual, 1987.

- _____. *Fundamentos da lingüística contemporânea*. São Paulo: Cultrix, 1999.
- LOTMAN, Iuri. *A estrutura do texto artístico*. Lisboa: Estampa, 1978.
- MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- _____. *Elementos de lingüística para o texto literário*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- _____. *Termos-chave da análise do discurso*. Belo Horizonte: UFMG, 2000.
- MARTINS, Nilce Sant'Anna. *Introdução à estilística*. São Paulo: T.A. Queiroz / Edusp, 1989.
- MESCHONNIC, Henri. Em prol da poética. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. v.2. p.35-61.
- MELO NETO, João Cabral de. *Poesias completas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. A linguagem indireta e as vozes do silêncio. In: _____. *Signos*. São Paulo: Martins Fontes, 1991. p.39-88.
- MICHELETTI, Guaraciaba. Repetição e significado poético (O desdobramento como fator constitutivo na poesia de F.Gullar). In: *Filologia e lingüística portuguesa*. São Paulo: Humanitas-FFLCH/USP, 1997. p.151-164.
- _____. Traços discursivo-estilísticos em “Flecha” de Dante Milano. *Revista Tema*, São Paulo, n.36, jun. 2000, p.20-30.
- MILANO, Dante. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/UERJ, 1979.
- _____. *Obra reunida*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2004.
- MOISÉS, Massaud. *A criação literária: poesia*. São Paulo: Cultrix, 1984.
- _____. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1978.
- _____. *Literatura: mundo e forma*. São Paulo: Cultrix / USP, 1982.
- MOLINIÉ, Georges. La recherche en stylistique. In: _____. *Eléments de stylistique française*. Paris: Presses universitaires de France, 1986. p.171-201.
- MORAES, Marcos Antonio de (Org.). *Correspondência: Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo: Edusp/IEB, 2000.

- MUECKE, D.C. *Ironia e o irônico*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- NITRINI, Sandra. *Literatura comparada*. São Paulo: Edusp, 1997.
- NOVAES, Adauto (Org.). *O desejo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- _____. (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- OLIVEIRA, Franklin de. A claridade estelar. In: MILANO, Dante. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/UERJ, 1979. p. 347-349.
- ORLANDI, Eni. *Análise do discurso: princípios e procedimentos*. Campinas, SP: Pontes, 2001.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- _____. *Os filhos do barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. *O labirinto da solidão*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar, 1972.
- POUND, Ezra. *A arte da poesia: ensaios escolhidos*. São Paulo: Cultrix, 1988.
- _____. *Abc da literatura*. São Paulo: Cultrix, 1997.
- PRESO homem acusado de queimar barracos. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 22 agost. 1994.
- RAMOS, Péricles Eugênio da Silva (Org.). *Poesia moderna*. São Paulo: Melhoramentos, 1967.
- RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire ao Surrealismo*. São Paulo: Edusp, 1997.
- REDMOND, William Valentine. *O processo poético segundo t. s. eliot*. São Paulo: Annablume, 2000.
- RIFATERRE, Michael. Le poème comme représentation. In: *Poétique*, Paris, Seuil, n.4, 1970.
- ROSENFELD, Anatol. A teoria dos gêneros. In: _____. *O teatro épico*. São Paulo: São Paulo, 1965.
- SCHMIDT, Augusto Frederico. Saudação a Dante Milano. In: MILANO, Dante. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/UERJ, 1979. p.331-333.

SILVA, Thaís Cristóforo. *Fonética e fonologia do português*. São Paulo: Contexto, 1999.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

SUHAMY, Henry. *A poética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

TATE, Allen. A tensão na poesia. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. vol. 2. p.621-638.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1986.

TORRANO, Jaa. O mundo como função de Musas. In: HESÍODO. *Origem dos deuses*: Teogonia. São Paulo: Roswitha Kempf, [s/d].

TYNIANOV, Yuri. Os traços flutuantes da significação no verso. In: O discurso da poesia. *Poétique*, n.28. Coimbra: Almedina, 1982. p.15-27.

_____. O ritmo como fator construtivo do verso. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. v.2. p. 473-486.

UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE. *Apresentação de trabalhos acadêmicos*: guia para alunos da Universidade Presbiteriana Mackenzie. São Paulo: Mackenzie, 2004.

WELLEK, René; WARREN, Austin. *Teoria da literatura*. Lisboa: Europa-América, 1971.

ZAMBONIM, Maria Thereza Martinho. *O silêncio em Teolinda Gersão*. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo: USP, 1997.