UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas

Programa de Pós-Graduação em Letras (Literatura Brasileira)

ALEXANDRE KOJI SHIGUEHARA

Exílio íntimo: leitura da poesia de Dante Milano

[Versão corrigida]

SÃO PAULO, 2016

ALEXANDRE KOJI SHIGUEHARA

Exílio íntimo: leitura da poesia de Dante Milano

[Versão corrigida]

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (Literatura Brasileira) da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Área de Concentração: Literatura Brasileira

Orientador: Prof. Dr. Alcides Celso Oliveira Villaça

De acordo: 02 / 12 / 2016

Assinatura do Orientador:

SÃO PAULO, 2016

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação

Serviço de Biblioteca e Documentação

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Shiguehara, Alexandre

S555e Exílio íntimo: leitura da poesia de Dante Milano /
Alexandre Shiguehara; orientador Alcides Villaça. -
São Paulo, 2016.
220 f.

Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras
e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área
de concentração: Literatura Brasileira.

1. Poesia lírica. I. Villaça, Alcides, orient. II.
Título.

À memória de meu pai,
TAKAO SHIGUEHARA.

AGRADECIMENTOS

Ao professor Alcides Villaça, pela generosidade e confiança desde o princípio; pelo encorajamento constante na orientação sensível, atenta e segura; pelo privilégio da sua amizade e da convivência sempre prazerosa e enriquecedora.

Aos professores Murilo Marcondes de Moura, Fábio de Souza Andrade, Luiz Camilo Lafalce e Fernando Paixão, que no meu exame de qualificação e na banca da defesa fizeram observações fecundas e fundamentais para a elaboração deste trabalho.

Aos professores Ivan Marques e Vagner Camilo, pelos respectivos cursos de Pós-Graduação que pude frequentar durante o doutorado. À professora Doris Cavallari e a Geraldo Florsheim, pelas oportunas indicações bibliográficas.

Aos amigos Ieda Lebensztayn, Ana Luiza Reis Bedê, Cristiane Rodrigues de Souza, André Luis Rodrigues, Rejane Tito, Agnaldo Holanda, Messias de Santana, Márcia Takeuchi, Emílio Hamaya, Rogério Ramos e Roberto Bicelli, pelo incentivo, interesse e apoio carinhoso de sempre.

Aos colegas e amigos da Funarte: Ana, Ricardo, Sharine, Marco, Chico, Francisco, Gyorgy, Manoel, Lia e Tadeu, pela compreensão do meu afastamento do serviço e pela força que me deram, mesmo à distância.

A Ayde Veiga Lopes e a Davi Lopes Villaça, pela acolhida nas ocasiões em que fui à sua casa conversar sobre o trabalho com meu Orientador.

Registro, ainda, a lembrança saudosa de nossa amiga Maria Claudete de Souza Oliveira.

À minha mãe, Saleth; ao Fernando, ao Fábio e ao Lucas, pelo afeto que é tudo e pelo conforto na hora mais difícil.

(Este trabalho foi realizado com apoio de bolsa concedida pelo CNPq a partir de julho de 2013.)

Flecha

O céu pesa na fronte pensativa.

A ideia em voo vertical

A certa altura perde a força.

Como uma flecha, cai no mar.

Hirta, balouça-a sobre as ondas

Um sentimento musical.

Pietá II

A mãe com o filho morto

Entre os braços.

É uma escultura.

Parado o gesto, o olhar de cega,

a mãe marmórea

Parece morta vendo o filho morto

Tão lívida como ele.

Mãe e filho

Feitos da mesma pedra, ambos talhados

Na mesma matéria dura,

O mesmo mármore, a mesma carne de cadáver.

Dante Milano

RESUMO

Amigo próximo de Manuel Bandeira, Aníbal Machado, Heitor Villa-Lobos e outros artistas eminentes do Modernismo brasileiro, Dante Milano (1899-1991) publicou seus poemas em livro apenas tardiamente, em 1948, sob o título de **Poesias**. Apesar do reconhecimento crítico imediato, sua obra permaneceu sempre, como ainda hoje, sendo lida por um público diminuto – fato normalmente atribuído antes de tudo ao temperamento muito discreto do poeta. Mais do que repetir a constatação da injusta ‘impopularidade’ de uma grande poesia, cabe a tarefa de qualificar a sua grandeza, sugerindo com isso certa singularidade da voz poética. Um aspecto forte de tal singularidade será certamente o *feitio clássico* predominante nos versos de Dante, a impressão de um equilíbrio harmônico a despeito da facilmente notável abundância de pares antitéticos nos poemas, como a treva e a luz, o concreto e o abstrato, o novo e o antigo. A atenuação dos contrastes particulariza na linguagem algo que se mostra fundamental para o próprio pensamento do poeta, a simultaneidade da atenção ao mundo material e da absorção em si mesmo que tende a interiorizar e a transfigurar os seres e as coisas. A resposta da poesia de Dante Milano à realidade do deslocamento do homem moderno parece compor-se nesse espaço intervalar cavado pela intimidade – a qual, sem se evadir por completo da vida objetiva, não deixa de reconhecer em relação a ela um radical distanciamento, nomeado em certos poemas como o *exílio*. Manifesta-se a natureza íntima desse exílio poético na voz baixa, na serenidade de tom própria do poeta capaz de relativizar a dor e evitar a expressão do desespero por confiar na profundidade da instância subjetiva em que o canto se instaura e, discretamente, perdura.

Palavras-chave: Dante Milano; poesia brasileira moderna.

ABSTRACT

*A close friend of Manuel Bandeira, Aníbal Machado, Heitor Villa-Lobos and some other prominent artists from Brazilian Modernism, Dante Milano (1899-1991) has published his poems in a book just lately, in 1948, with the title **Poesias**. Even though there was immediate critical acknowledgment, his work has always remained, as it currently is, being read by a small public – a fact that is usually imputed above all to the very discrete temper of the poet. Rather than repeating the general finding of the unfair ‘unfamiliarity’ of a great poetry, a proper task would be to specify its greatness, so suggesting some singularity of this poetic voice. An important aspect of such singularity would certainly be the classical feature that predominates in Dante’s verses, a harmonic equilibrium impression notwithstanding the remarkable abundance of antithetical pairs in the poems, as darkness and light, concrete and abstract, new and antique. The mitigation of contrasts particularizes in the language something that seems to be crucial for the poet’s thought, the simultaneity of attention to the material world and of absorption of mind that tends to interiorize and to transfigure beings and things. The response of Dante Milano’s poetry to modern man’s truth of displacement seems to be composed at this intervallic space built by his intimacy – an intimacy that, without completely deceiving objective life, nevertheless recognizes a deep detachment from it, named in certain poems as the exile. The intimate nature of this poetic exile is expressed in the low voice, in the serene tone, characteristic of a poet who is capable to ease the pain and to avoid the expression of despair for trusting in the deepness of the subjective sphere in which his poetry establishes itself and, discretely, remains.*

Keywords: Dante Milano; Brazilian modern poetry.

Para as reproduções de textos de Dante Milano utilizei como referência o livro **Obra Reunida** (organização e estabelecimento de texto por Sérgio Martagão Gesteira), publicado pela Academia Brasileira de Letras em 2004. Os textos reproduzidos em português, de Dante Milano e de outros autores, tiveram a ortografia atualizada quando necessário.

SUMÁRIO

Introdução	11
 Capítulo 1 – Uma poética no espelho: “Tocata e fuga” e “Lição de música”	21
1.1 <i>Como a arte da fuga</i>	25
1.2 <i>Luz azul sombria</i>	37
 Capítulo 2 – Antiga e novíssima: “Elegia a Lígia”	52
 Capítulo 3 – Imagens do exílio	68
3.1 <i>O princípio da noite</i>	72
3.2 <i>Horas da fuga da noite</i>	83
3.3 <i>Paisagens transfiguradas</i>	93
3.4 <i>Uma ponte</i>	112
 Capítulo 4 – Como sombra n’água: “Elegia de Orfeu”	127
4.1 <i>O exílio em si mesmo</i>	166
 Capítulo 5 – Exílio, catástrofe e calma: Soneto VI	183
 Considerações finais	200
Bibliografia	205

Introdução

Dante Milano trilhou, no contexto da poesia brasileira moderna, um caminho singular e relativamente solitário, embora tenha sido amigo próximo de Manuel Bandeira, Cândido Portinari, Heitor Villa-Lobos e Aníbal Machado, entre outros expoentes do movimento modernista de 1922. Como se sabe, a poesia de Dante jamais foi propriamente modernista – e, quando de sua estreia em livro, já à altura dos 50 anos do Autor, o que se louvou nela, em primeiro lugar, foi principalmente certa distância dos “cacoetes caducos dos primeiros anos do Modernismo”, conforme as palavras de Bandeira¹. Impressão geral que, ao que parece, se reafirma sistematicamente entre aqueles que vêm tomando contato com os 141 poemas de Dante: a de uma poesia enxuta, equilibrada, *madura*.

Tão visível quanto isso, ademais, é a distância dessa poesia em relação ao receituário da chamada Geração de 45. Tendo vindo a público em 1948, com seus versos de feição ‘clássica’ e a preferência por formas regulares, o volume **Poesias** poderia talvez induzir a tal aproximação – que seria evidentemente imprecisa, tanto do ponto de vista biográfico (dado o pertencimento de Milano à geração imediatamente anterior, a da segunda fase modernista, já que o poeta nasceu em 1899, apenas dois anos antes de Cecília Meireles e Murilo Mendes, três anos antes de Drummond) quanto do ponto de vista propriamente literário.

A impressão de maturidade certamente se relaciona ao fato de que o Autor, ao publicar-se em livro já tardiamente, teve a oportunidade de escolher, entre os poemas que foi produzindo ao longo dos anos, aqueles em que reconhecia uma poética própria, provavelmente depurada e amadurecida nesse período de absorção das conquistas do Modernismo que foram as décadas de 30 e 40. Dessa forma, certos poemas do período de formação do poeta – alguns, de dicção mais identificável ao primeiro Modernismo, outros com imagens e vocabulário impregnados de sensibilidade romântica² – não figuram na seleção publicada em **Poesias**, o que delimita um certo recorte, uma

¹ BANDEIRA, Manuel. “Grandes poetas do Brasil: Dante Milano”, em MILANO, Dante. **Poesia e prosa**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira / Núcleo Editorial da UERJ, 1979. pp. 334- 338.

² Na **Obra Reunida** de Dante Milano, publicada pela Academia Brasileira de Letras em 2004, consta uma seção de “Textos poéticos dispersos”, com poemas não incluídos pelo Autor em **Poesias**. Entre eles, “Sonhos no chão” e “Cordão” parecem-me afins a uma poética modernista – pelos temas ligados ao cotidiano e à cultura popular, pelo registro coloquial de linguagem e até pela mimetização da fala do povo, num pequeno trecho do segundo poema. Por sua vez, as imagens do soneto “Lágrima negra” expressam um arrebatamento de gosto romântico, pouco comum, nesse registro, em Dante Milano – embora, como veremos no decorrer deste trabalho, a sua poética não seja de todo alheia a certas tendências do Romantismo. V. MILANO, Dante. **Obra Reunida**. [org. Sérgio Martagão Gesteira] Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras, 2004. p. 157, pp. 162-163 e pp. 166 -168.

definição do que seria propriamente a poesia de Dante Milano segundo ele mesmo. Considero importante avaliar os critérios e as fontes dessa formação literária e dessa escolha, cujo resultado é a impressão de uma poesia de feitio clássico, mas nunca afetada ou artificiosa.

Se não se trata de uma poesia modernista e se, da mesma forma, não se pode dizer que seja neoclássica (como se diz da poesia da Geração de 45), então como se dá o diálogo da poesia de Dante com a dos seus contemporâneos e com a tradição que o formou? Acredito que seja importante, ao reconhecer nessa poesia as suas principais fontes – tanto aquelas imediatamente associáveis à noção de clássico (Ovídio, Dante Alighieri, Camões) quanto outras mais recentes, que inauguram a modernidade na poesia (Rimbaud, Baudelaire, Mallarmé, Leopardi) –, avaliar também de que modo o verso de Dante as assimilou ou absorveu, ou seja, que elementos advindos dessas filiações se transformam em procedimentos da poesia de Dante Milano ou ajudam a identificar a posição de seu sujeito poético.

Num ensaio sobre Leopardi, por exemplo, Dante celebra na obra do poeta italiano modos de figurar o pensamento que, com pouca variação, poderíamos identificar à sua própria poesia:

*Sua poesia é a própria essência do ser, mas não se evola no etéreo, arraigada ao chão, ao campo, às plantas, às casas, aos animais, às jovens camponesas, aos velhos aldeões, animada de pessoas e coisas.*³

Também voltada ao pensamento, a poesia de Dante Milano se detém sobre as paisagens, as praias desertas, os jardins públicos, os objetos, quadros, esculturas. O seu modo de construção das imagens (embora interiorizado e transfigurador) tal como o de Leopardi parte do concreto e das coisas – e, nesse aspecto, filia-se a uma tradição que remonta, entre outros, ao homônimo célebre Dante Alighieri, distanciando-se aqui da vertente aberta por Mallarmé e seguida por não poucos poetas modernos.

A obra de Dante Milano situa-se, como diz Alfredo Bosi,⁴ dentro do quadro de uma “lírica essencial”, que baliza de forma geral a poesia pós-modernista no Brasil, ao

³ MILANO, Dante. *op. cit.*, pp. 472-484.

⁴ BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo, Cultrix, 1994. pp. 463-464

lado dos trabalhos de Henriqueta Lisboa, Emílio Moura, Joaquim Cardozo e Mario Quintana, entre outros. Bem como o desses pares, afirma ainda Bosi, o intimismo de Dante se apoia predominantemente nas formas tradicionais, sem que isso tenha representado – ao contrário do caso da geração de 45 – uma postura de *reação* ao verso livre modernista. Caberia, entretanto, lembrar aqui uma particularidade que já assinalamos no início – e que distingue Dante Milano dentre os nomes citados acima, associados à “lírica essencial”: é que Dante, pertencendo à geração do Modernismo de 22 (mas sem participar dele), talvez não deva ser considerado um poeta pós-modernista, no sentido de que o seu verso pudesse representar uma ‘superação’ ou um ‘aprofundamento’ da experiência modernista.

Acredito que seja mais apropriado, no caso desse poeta, acompanhar-lhe a trajetória como algo que se desenvolve paralelamente ao Modernismo – o que, ao mesmo tempo em que deve evidenciar as diferenças, talvez revele também alguns pontos de contato, marcas possíveis da convivência e das amizades literárias, além das injunções do momento histórico vivido pelo Autor.

Tentar cumprir a tarefa de localizar a obra de Dante em face a tal contexto é perseguir a *singularidade* dessa poesia, à qual me referi no início. Não há outra maneira de fazê-lo senão mediante o exame detido dos poemas; o contato efetivo com algumas peças representativas da obra curta, densa e, infelizmente, até hoje conhecida de um público muito restrito. Essa leitura é que permitirá reconhecer e caracterizar, particularizada em cada poema, a voz baixa e grave da poesia de Dante – o que é também um modo de a situar entre outras vozes importantes na lírica brasileira do século XX.

Entre a saudação e o silêncio

Não faltam exemplos da boa acolhida crítica à publicação de **Poesias** por Dante Milano, em 1948. O livro obteve naquele ano o prêmio Filipe de Oliveira, então considerado o mais importante da literatura no Brasil. Segundo Ivan Junqueira, a

publicação teria sido o acontecimento literário mais importante do ano.⁵ Já foi citada aqui a saudação do amigo Manuel Bandeira ao surgimento, “em plena maturidade”, dessa poesia “grave e meditativa”. Também Augusto Frederico Schmidt celebrou, com um artigo entre afetuoso e reverente no **Correio da Manhã**, a reunião em livro dos poemas de Dante.

Entre os críticos, Sérgio Buarque de Holanda foi um dos primeiros a se manifestar a respeito, o que fez de forma francamente positiva, elogiosa. O ensaio “Mar enxuto”, escrito no calor da hora, traz sugestões muito importantes – definitivas, mesmo – para a leitura da poesia de Dante Milano. Reconheceu agudamente, por exemplo, uma de suas características fundamentais numa formulação que deve ser sempre lembrada por quem se dedique a estudá-la:

*Dante Milano está longe de ser, como se diria, um poeta de ideias, posto que suas ideias não sobrevivem impunemente a qualquer espécie de paráfrase em prosa. [...] Em outras palavras, seu pensamento é de fato a sua forma.*⁶

O livro **Poesia e Prosa**, de 1979, a penúltima edição da obra completa de Dante, apresenta na “Fortuna Crítica” dois artigos originalmente publicados em 1972 – um de Paulo Mendes Campos, outro de Franklin de Oliveira –, ambos reagindo à terceira edição de **Poesias**. E neles, como nos textos mencionados antes, a saudação entusiasmada da poesia enxuta e grave se faz acompanhar da lamentação do seu quase total desconhecimento por um público alheio aos círculos literários – que em geral a estimam e admiram.

Os 24 anos entre a primeira publicação de **Poesias** e a desses artigos, portanto, pareciam não ter alterado significativamente a relação entre a obra e o público leitor (como também os anos que se somaram até os dias de hoje não o fizeram). A “vocaço pstuma” que alguns dos amigos de Dante lhe atribuíam não tem se confirmado no sentido de um reconhecimento progressivo – que a ele, por sinal, certamente repugnaria:

*Tanto rumor de falsa glria,
S o silncio musical*

⁵ JUNQUEIRA, Ivan. “Dante Milano: o pensamento emocionado”, em MILANO, Dante. *op. cit.*, pp. XIX- L.

⁶ HOLANDA, Srgio Buarque de. “Mar enxuto”, em MILANO, Dante. **Poesia e Prosa**. *op. cit.*, pp. 339-344

[...] ⁷

Num pequeno artigo publicado no livro **Outros achados e perdidos**, de 1999, Davi Arrigucci Jr. conclui a sua boa síntese crítica sobre a poesia de Dante Milano repetindo o protesto de quase todos os que escrevem a respeito dela: “O Brasil não pode continuar ignorando este que é um dos seus melhores poetas modernos. É preciso ler e reler Dante Milano. Para sempre”.⁸

A incongruência entre a reconhecida qualidade dessa poesia e a sua popularidade reduzidíssima parece ser, de fato, um tema incontornável para quem se debruce sobre a obra. Em geral, as conclusões quanto aos motivos dessa incorrespondência recaem, em primeiro lugar, sobre o temperamento do poeta, que era avesso por completo ao que se chama habitualmente de vida literária; e, depois, sobre características da própria poesia de Dante – a tonalidade grave, elegíaca, o verso simples (sem ornamentos supérfluos) e enxuto – por alguns consideradas destoantes da tendência geral da nossa tradição lírica.

Para Paulo Mendes Campos, por exemplo, “[...] é muito possível que a poesia de Milano seja demasiado enxuta para o gosto oceânico do público poético”. O escritor observa ainda que, afastada de uma tradição de lirismo sentimental e oratório, a poesia de Dante teria sofrido, além disso, o relativo silêncio da vanguarda modernista, pela sua recusa em ser “renovadora”.⁹ As observações, feitas com o legítimo propósito de saudar a terceira edição de *Poesias*, acabam por desconsiderar a renovação de gosto iniciada pelo próprio Modernismo e que, em 1972 (data de publicação do artigo de Campos), já permitia listar entre os poetas mais lidos no país nomes como os de Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto. De qualquer modo, o texto de Paulo Mendes Campos talvez sintetize bem alguns pontos recorrentes da crítica nas primeiras décadas da recepção à poesia de Dante Milano: a saudação da publicação ou reedição do livro do poeta, por tantos anos inédito; a constatação de que a poesia de Dante não é a que se esperaria de um poeta formado nos anos 20, amigo de expoentes modernistas; e a apreensão com o persistente desinteresse do público.

⁷ Do poema “Glória morta”, em MILANO, Dante. **Obra Reunida**. *op. cit.*, p. 45

⁸ ARRIGUCCI Jr, Davi. “A extinta música”, em **Outros achados e perdidos**. São Paulo, Companhia das Letras, 1999. pp. 185-186

⁹ Campos, Paulo Mendes. “O antilirismo de um grande poeta brasileiro”, em MILANO, Dante. **Poesia e Prosa**. *op. cit.*, pp. 345-346

De seu lugar um pouco difícil de definir, a poesia de Dante parece se recusar a qualquer tipo de classificação mais facilitadora ou mais usual. Nem modernista, nem neoclássica; nem participante, nem metalinguística ou sequer tangencialmente próxima à *poésie pure*, a obra não encontrou até hoje, mesmo na crítica acadêmica, uma posição mais permanente de reconhecimento que lhe honrasse a já notada qualidade e lhe fizesse justiça com a discussão dos seus poemas e a consequente localização (seja ela qual for, e importando pouco ou nada a posição do poeta no *ranking* do cânone) no panorama de nossa lírica moderna.

Uma das poucas exceções no meio acadêmico, segundo o que pude saber até agora, é o trabalho de Luiz Camilo Lafalce, **Pedra e sonho – a construção do sujeito lírico na poesia de Dante Milano**¹⁰, apresentado como tese de doutorado à área de Língua Portuguesa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP em 2008. Partindo de uma perspectiva estilística sustentada por análises muito minuciosas do ponto de vista da técnica do verso, Lafalce aponta e caracteriza vários traços eminentes na “constituição do sujeito lírico milaniano” – e oferece, com isso, uma contribuição valiosa à ainda modesta fortuna crítica do poeta. O título da tese, motivado por um verso do poema “Sombra no ar” (“Este o mundo a que vim, de pedra e sonho”), sintetiza um dos argumentos fortes do trabalho, o que identifica a existência, na poesia de Dante Milano, de duas configurações possíveis do eu lírico, respectivamente associadas às imagens nucleares da *pedra* e do *sonho*: a primeira, a de um sujeito tensionado (que se apresenta como poeta e, ao mesmo tempo, desqualifica o valor da própria enunciação) e profundamente moderno, identificado com figuras marginalizadas da sociedade; a outra, a de “um corpo volátil e expansivo”, singularizado pelo “olhar desejante” que se lança à plenitude. Discutirei oportunamente alguns pormenores dessa interpretação da dualidade (elemento fundamental da poesia de Dante) com os quais em particular eu não concordo.

Com ênfase, entretanto, em aspectos que indicam a *modernidade* da poesia de Dante, Lafalce investiga temas como o da consciência humilhada, a angústia do sujeito, o desconforto, a insuficiência da linguagem.

¹⁰ LAFALCE, Luiz Camilo. **Pedra e sonho: a construção do sujeito lírico na poesia de Dante Milano**. Tese de doutorado apresentada ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da FFLCH-USP. São Paulo, 2008.

Outro trabalho acadêmico sobre Dante, também recente, é a tese de doutorado de Vanessa Moro Kukul, **Crise e irresolução: a poesia de Dante Milano**¹¹, defendida também na USP, em 2014. Sua perspectiva, diferentemente da de Lafalce, dá mais destaque às relações entre poesia e sociedade, articulando as tensões entre o sujeito fragmentado e a violência de um mundo em crise, entre a queda do sujeito e a injustiça da “modernização conservadora” no Brasil. Além desse trabalho interpretativo, a tese apresenta como importante contribuição a pesquisa, apoiada em levantamento bibliográfico extenso, sobre os vínculos de Dante Milano com o Modernismo brasileiro, por meio da qual assinala diferenças entre os contextos carioca e paulista do movimento.

Apontarei também algumas discordâncias minhas em relação a interpretações de Kukul, advindas de divergências de pressupostos e pontos de vista críticos.

A tarefa do reconhecimento e caracterização da singularidade de uma voz poética como a de Dante Milano é evidentemente muito complexa e está ainda no começo. Como se vê, porém, já existem contribuições efetivas, embora ainda escassas, a ser convocadas pelo leitor à interlocução que irá, lenta e indefinidamente, desenhar ao longo do tempo a face do poeta ouvindo-lhe a voz baixa e perene.

No primeiro dos 5 capítulos deste trabalho, **Uma poética no espelho**, procuro interpretar as duas peças que encerram a seção *Últimos poemas* (incluída a partir da edição de 1979) e, portanto, servem também como fecho da obra poética completa de Dante Milano conforme o poeta a apresentou em livro: “Tocata e fuga” e “Lição de música”. Ambas têm como ponto de partida a referência a obras de arte de linguagens diferentes da poesia – a “Tocata e fuga em ré menor”, de Bach, no caso da primeira; e um quadro de Johannes Vermeer, no da segunda.

Ao refletir poeticamente sobre essas obras, Dante Milano oferece indícios de sua visão sobre a arte, em geral; e, conseqüentemente, também sobre a sua própria poética, razão pela qual me parece oportuno começar o estudo pelo par de poemas que finaliza a coletânea do Autor.

¹¹ KUKUL, Vanessa Moro. **Crise e irresolução: a poesia de Dante Milano**. Tese de doutorado apresentada ao departamento de Teoria Literária da FFLCH USP. São Paulo, 2014.

Uma questão que se impõe ao leitor da poesia de Dante, como afirmei, é a relação importante que ela evidentemente entretém com a tradição, com as fontes antigas de que bebeu. Começo a abordar essa questão mais diretamente a partir do segundo capítulo, **Antiga e novíssima: “Elegia a Lígia”**. O poema estudado remete especificamente à tradição da elegia romana, mas de maneira nada reverente ou unívoca. A atitude do poeta já deixa claro que o reconhecimento das fontes clássicas não implica saudosismo ou o simples desejo de restauração do passado literário, conquanto o presente também não baste – daí os recuos no tempo, os mergulhos na própria subjetividade, o olhar ‘para além’ das coisas – e não permita o reconhecimento pleno do lugar do artista ou da palavra poética.

Esse deslocamento do sujeito faz com que ele aparentemente sinta não pertencer ao seu tempo e lugar, embora o seu apego ao concreto evite o total abandono da contingência pela sua poesia. A transição por esses espaços sempre provisórios define o *exílio poético* de Dante Milano, que começo a caracterizar no capítulo 3, **Imagens do exílio**. Procuro inicialmente identificar nas imagens dos poemas algumas respostas do *eu* ao próprio deslocamento, como, particularmente na seção *Distâncias*, a emblemática ambiência noturna, que enseja a abordagem dos temas do sono, do sonho e da morte.

Ainda no mesmo capítulo, comento a tendência à interiorização, aspecto fundamental do ‘exílio’ de Dante Milano cujos resultados imagísticos são, às vezes, certas paisagens inteiramente íntimas, transfigurações do mundo pela subjetividade do poeta. Em seguida observo, como contraponto que não contradiz a tendência comentada, a possibilidade de variações do grau dessa interiorização, em poemas de certa forma mais ancorados na experiência e na história, como “A ponte” (seção *Terra de ninguém*).

O passo seguinte é a leitura, no capítulo **Como sombra n’água**, da “Elegia de Orfeu”, que é por diversos motivos um dos poemas mais atípicos de Dante Milano e, não obstante isso, também um dos mais exemplares de sua poética. O mais longo poema de Dante apresenta uma versão da narrativa mítica na qual se podem entrever questões cruciais da poesia do Autor – sem, entretanto, que a metalinguagem se sobreponha à própria versão do mito, também perfeitamente legível por aqueles que ainda não tenham muita familiaridade com a obra.

A análise da “Elegia” permitiu um aprofundamento da reflexão sobre o “exílio em si mesmo” de Dante Milano, o que faço ainda no mesmo capítulo da tese, recorrendo ao pensamento de ensaístas como Edward Said e Franklin Leopoldo e Silva.

No capítulo **Exílio, catástrofe e calma**, por fim, proponho uma interpretação do Soneto VI, da seção *Sonetos e fragmentos*. O título do capítulo faz referência ao ensaio “Calma mesmo na catástrofe”, do poeta inglês W. H. Auden. O ensaio, sobre a pintura de Van Gogh e as famosas cartas dele ao irmão, Théo, é bastante elucidativo quanto à postura serena do sujeito poético de Dante Milano, que mantém nos poemas o tom sempre equilibrado mesmo quando eles tratam das circunstâncias mais terríveis.

Também recorro nesse momento do trabalho a observações sobre algumas das 38 traduções feitas por Dante Milano de poemas d’**As flores do mal**, de Baudelaire, por considerar que certas escolhas do tradutor indiquem o modo como o nosso Autor leu o poeta francês e, possivelmente, absorveu a sua influência.

Capítulo 1- Uma poética no espelho:

“Tocata e fuga” e “Lição de música”

“Tocata e fuga” e “Lição de música”, nessa ordem, fecham a seção *Últimos poemas* de **Poesia e Prosa**, reunião da obra completa de Dante publicada em 1979¹². A leitura em sequência dos dois poemas se justifica, em primeiro lugar, pela posição – certamente não casual – de fecho que eles ocupam na organização da antologia. Além disso, embora sejam peças autônomas e independentes, “Tocata e fuga” e “Lição de música” apresentam entre si evidente simetria formal (cada um dos poemas é composto de duas sextilhas) e familiaridade de assunto que as identificam e aproximam como uma espécie de díptico, no qual cada uma das partes explora aspectos diferentes, mas com uniformidade de tom, de um mesmo tema geral.

Uma peça musical de Bach, num caso, e um quadro de Vermeer, no outro, são os motes para reflexões em torno do indizível e do transcendente aos quais a arte pode aludir, tendo-os como uma espécie de horizonte sempre distante. Música e pintura se comunicam com os remansos da memória e com o solo fértil da imaginação, conforme o olhar do poeta – e é inevitável que, ao falar de Vermeer e Bach, ele fale também de sua própria poética.

Transcrevo os dois poemas a partir da página seguinte:

¹² Essa seção final é um acréscimo em relação a **Poesias**, o volume com que Dante se apresentou em livro pela primeira vez, em 1948.

Tocata e fuga¹³

- 1 *É tudo aquilo que só existe no ar,*
- 2 *O que de nós, além de nós, se expande.*
- 3 *É a vertigem para o alto, igual à grande*
- 4 *Tocata e fuga em ré menor de Bach.*
- 5 *É o delírio de um bêbedo num bar...*
- 6 *É um não sair do chão por mais que se ande...*

- 7 *Tudo que em mim, somente em mim existe,*
- 8 *Me transporta, me absorve, me suspende,*
- 9 *Me faz sorrir embora eu esteja triste,*
- 10 *Triste naquele universal sentido*
- 11 *Que a música interpreta e se compreende*
- 12 *Sem que em palavras seja traduzido.*

¹³ MILANO, Dante. *op. cit.* p. 155.

Lição de música¹⁴

- 1 *A tela representa uma figura*
- 2 *Absorta, ao piano. Luz azul sombria.*
- 3 *A janela clareia a sala escura.*
- 4 *De onde vem essa música e esse dia?*
- 5 *E quem na tela reconheceria*
- 6 *Aquela face atenta, abstrata e pura?*

- 7 *O que há de oculto em nós e que é só nosso,*
- 8 *Embora atual, parece o sonho antigo*
- 9 *De uma pedra no fundo de remanso.*
- 10 *Sobre mim passa esta água sem descanso.*
- 11 *Mal consigo espirar isto que digo,*
- 12 *Estou submerso e dizer mais não posso.*

¹⁴ *Idem, ibidem.*

1.1 Como a arte da fuga

O ponto de partida de “Tocata e fuga”, que é a música de Bach, sugere – e o poema logo o nomeia – um movimento de elevação na direção do inefável e do indefinível; ao qual, entretanto, já na primeira estrofe, se contrapõe o enraizamento na ‘realidade’ mais concreta, portanto rebaixada. Uma oposição que se evidencia e se materializa, no poema, em vocábulos como *alto* e *chão*.

O contraste, entretanto, não é acentuado por procedimentos formais. Não há antíteses gritantes, por exemplo, entre os vocábulos em oposição semântica de todo modo evidente. Veremos adiante que a referência à música de Bach suscita uma aproximação também em termos de procedimentos artísticos: a técnica do *contraponto*, de que Bach é mestre absoluto, dispõe diferentes vozes simultaneamente, com resultado harmônico.

Os versos são decassílabos, embora nem todos se enquadrem à métrica considerada em sentido mais estrito: é a prosódia que permite certa uniformização e o reconhecimento de uma regularidade métrica no poema. (E aqui já podemos identificar uma diferença em relação à maior rigidez dos poetas da Geração de 45.)

Os decassílabos de “Tocata e fuga” obedecem a um esquema de rimas regular e relativamente complexo. Os versos 5 e 6, que na primeira estrofe cumprem o papel de trazer o olhar para a prosa (bem pouco diáfana) das coisas deste mundo, participam do esquema rímico regular e estão, portanto, perfeitamente integrados à forma de aspecto invulgar que o poema assume – bem como ao tom elevado em que ele se afina.

Dessa maneira, o “delírio de um bêbedo num bar” (verso 5) se contrapõe discretamente, sem escândalo, à “vertigem para o alto” (verso 3). O que não implica atribuir importância secundária à oposição: pelo contrário, o *contraponto* pode ser considerado fundamento do poema, pois é aparentemente em torno das tensões entre o baixo e o alto, o concreto e o etéreo, o discurso e o inefável, o mundo daqui e o além deste mundo, que nele se inicia a reflexão poética em torno da natureza da música, da arte e, por extensão, da própria poesia.

Retomando os 6 versos da primeira estrofe, o que encontramos são 4 períodos aos quais falta o sujeito gramatical. Em resposta à pergunta imediata sobre a razão da

ausência, talvez possamos sugerir a hipótese de que esse sujeito não seja nomeado justamente por *não ser nomeável*: o sujeito gramatical desses períodos, seja ele o que for, pertence à esfera do indizível. O desejo implícito nos 12 versos de “Tocata e fuga” é a apreensão desse sentido não nomeado, cujas manifestações são comparadas ou identificadas à música. Esta (e, especificamente, a “Tocata e fuga em ré menor”, de Bach) parece se apresentar no poema, portanto, como meio privilegiado em que se vislumbra um contato possível entre o âmbito limitado do corpo – “O que de nós” – e aquele sentido intangível – “além de nós”.

A distância entre um âmbito e outro define, assim, uma tensão básica do poema, nele representada por oposições que, um tanto ligeiramente (sem a preocupação de desenvolver um paralelo técnico rigoroso entre os procedimentos numa linguagem e na outra, coisa que o meu desconhecimento quanto à teoria da música me impede de fazer), associamos aqui ao *contraponto* musical; e talvez estabeleça também os termos de uma aspiração fundamental da poética de Dante Milano.

Ainda que sem o rigor teórico desejável, podemos subsidiar a aproximação sugerida entre os universos musical e poético comentando brevemente certos fundamentos da arte do contraponto e o aproveitamento que J. S. Bach pôde fazer dessa técnica.

A polifonia (de que o contraponto é a técnica composicional por excelência) remete a um pensamento arcaico que vê o cosmos como um *todo integrado* em que as diversas esferas do conhecimento se inter-relacionam, sendo que o homem, como microcosmo, faz parte da harmonia do universo. Portanto, a visão de mundo que fundamenta o contraponto diz respeito a um *pensamento tradicional*, bastante antigo, cuja formulação mais célebre foi feita por Platão, no final de **A República** e no diálogo **Timeu**¹⁵.

¹⁵ Lê-se na apresentação geral de **A Teoria da Harmonia em Platão**, de Ricardo Rizek, a seguinte síntese a respeito da integração do pensamento musical a outras disciplinas do conhecimento nas origens platônicas da reflexão filosófica sistemática (parece-me inevitável citar longamente):

“Os dados matemático-harmônicos (...) inseriam-se dentro de uma disciplina especulativa, a Harmonia, a qual, por sua vez, integrava um sistema, um conjunto articulado de “ciências” que viria a ser, na linguagem boeciana, denominado de *quadrvium*, as quatro vias nas quais a harmonia era ladeada por outras três disciplinas: a aritmética, a geometria e a astronomia. Este conjunto, no entanto, inseria-se em outro mais amplo que abrangia, além das já citadas, as três disciplinas voltadas para o estudo da linguagem (o *trivium*): a lógica, a retórica e a gramática. Todas estas ciências integravam o projeto de uma educação geral, a *enkýklios paideía*, um currículo herdado (dos sofistas) e transfigurado

A *harmonia das esferas* é “um modelo musical do mundo” que, diz José Miguel Wisnik¹⁶, permanece como uma referência explícita no Ocidente na teoria musical medieval e renascentista. Mas a polifonia medieval, embora vinculada ao modelo, põe em movimento aquela concepção que “aspira para a música uma permanência sem acidentes nem desvios (ou transformações)”¹⁷. Não por acaso, o segmento de **O som e o sentido**, de Wisnik, que começa a abordar a polifonia intitula-se “Harmonia das esferas em progresso”, evidenciando uma relativização da estabilidade da ordem musical e do pensamento social que a fundamentava. É o começo de um processo longo que talvez possamos identificar como a modernidade em música – e Bach terá uma participação absolutamente decisiva nesse processo, com o rosto bifronte a pôr em comunicação o antigo e o novo.

*Trata-se enfim de um longo processo, em que uma forma de música monódica sucessiva e “horizontal”, a melodia do cantochão desacompanhado (que significa justamente canto “plano”), se converte, através das melodias simultaneizadas da polifonia, numa nova forma de sucessividade simultânea (a melodia tonal com seu acompanhamento harmônico, discurso musical que se articula ao mesmo tempo na dimensão “vertical” e “horizontal” do som). A síntese desse caminho está na música de Bach: situada barrocamente entre os dois mundos – a polifonia que nela se consuma e finda, e a homofonia, que apontará para os desenvolvimentos futuros do discurso tonal –, a música bachiana parece conter em si a música toda, a condensação do passado e do futuro. A linha progressiva da tonalidade será levada adiante por seus filhos músicos, que, passando ao rococó e ao clássico, consideravam-no, por uma dessas ironias históricas, a “velha peruca”, o cultor de uma linguagem obsoleta.*¹⁸

por Platão, e por ele idealizado como projeto educacional, e posto relativamente em prática na Academia. Distinta de todas estas disciplinas, a filosofia as encimava, também se apoiando sobre elas”.

Em seguida, o autor comenta a influência permanente, desde a Antiguidade até hoje, do fundamento matemático das proporções descritas por Platão sobre as manifestações artísticas:

“Para além das recém-mencionadas proporções e mediações verdadeiramente fundamentando um sistema modal, isto é, a organização sistêmico-diatônica dos modos gregos; para além de tais proporções e mediações matemáticas fundamentarem cosmogonicamente as consonâncias sobre as quais se assentaria toda a prática musical, desde a Antiguidade até o contraponto da *ars nova* na passagem do séc. XIII para o XIV, tais razões, proporções e harmonias desveladas matematicamente por esta *theoría* musical reverberava e ainda reverbera (“apolineamente”, em linguagem nietzschiana) em todas as demais artes, especialmente na escultura, arquitetura e pintura”.

RIZEK, Ricardo. **A Teoria da Harmonia em Platão: um estudo sobre a identidade da música ocidental**. Dissertação de mestrado. São Paulo, ECA-USP, 2003.

¹⁶ WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido: uma outra história das músicas**. São Paulo, Companhia das Letras, 2007.

¹⁷ *Idem*, p. 101

¹⁸ *Idem*, p. 119

Mais adiante, Wisnik ainda reforça a posição de Bach como grande renovador da linguagem musical:

*O grande pórtico da música moderna é a fuga, tal como ela se dá em Bach – como a última consagração da polifonia de raízes medievais, mas realizada com acabamento tonal, polifônico e harmônico, horizontal e vertical, simultâneo e sucessivo, analítico e sintético.*¹⁹

Esses elementos de história e teoria musical talvez auxiliem a leitura da “Tocata e fuga”, de Dante Milano, na medida em que procuremos relacioná-los com os procedimentos estilísticos do Autor. A conjugação entre o antigo e o novo, como veremos em capítulos subsequentes, é uma questão central para a poesia de Dante Milano – na qual a ideia de tradição literária se associa normalmente à elevação e ao equilíbrio, à maior pertinência dos mitos e à maior receptividade à poesia, em oposição discreta à contingência dura e incontornável. No poema que estudamos agora as dualidades não se apresentam nesses termos (antigo e novo), mas pode-se dizer que esse dado fundamental da poética de Dante se faz representar nele como relação entre o *transcendente* e o *sensível*, tal como ela se dá na experiência artística proporcionada pela peça musical de Bach. Voltemos, então, à leitura de “Tocata e fuga”.

O ritmo dos primeiros versos, coerentemente com a inusitada não nomeação do sujeito, parece figurar materialmente, na fala, a ideia de uma busca, de uma procura pela expressão definidora de algo que pode ser qualificado, mas não nomeado.

*É tudo aquilo que só existe no ar,
O que de nós, além de nós, se expande.*

O primeiro verso já traz uma expressão de certo modo ambígua, *tudo aquilo*, que num único movimento generaliza e particulariza; ou seja, aponta para o objeto sem defini-lo com exatidão, num gesto propositadamente impreciso. O verso seguinte parte dessa indefinição, particularizando um pouco mais o objeto: o poema trata daquilo “que só existe no ar”, mas que provém de uma esfera subjetiva: “de nós, além de nós”. E a

¹⁹ *Idem*, p.129

cadência do verso 2, com as duas cesuras, corrobora a ideia de busca e de expansão que a camada semântica propõe.

O *ritmo semântico* (formulação de Sérgio Buarque de Holanda, no ensaio já citado sobre Dante Milano, para designar o ritmo poético que se guia “não pelo ouvido apenas, mas também, e principalmente, pelo sentido”²⁰) não se altera no verso seguinte, cuja elisão com o verso 4 por meio do *enjambement* reforça a impressão de um movimento expansivo, para o alto:

É a vertigem para o alto, igual à grande

Tocata e fuga em ré menor de Bach.

O verso 4, decassílabo de feição mais fluente e até solene²¹, sugere muito menos hesitação, como se a busca pela expressão adequada, figurada no movimento anterior, tivesse encontrado na música de Bach – e, mais precisamente, no nome de determinada peça de Bach – um certo correlato objetivo para o indefinido *tudo aquilo* do verso 1. Vale a pena reler o verso, com atenção especial ao seu ritmo predominantemente jâmbico (com alternância binária de sílaba fraca e sílaba forte), a reforçar a impressão de um passo seguro, de destino certo: “Tocata e fuga em ré menor de Bach.”

Contudo, essa aparente estabilização num possível ponto de repouso elevado não resiste aos versos seguintes do poema, em que lemos:

É o delírio de um bêbedo num bar...

É um não sair do chão por mais que se ande...

Talvez apenas num poema construído organicamente segundo um jogo de oposições, como esse, possamos ler com alguma naturalidade (não desprovida de certa dose de humor) uma rima do tipo *Bach / bar*. Tomados isoladamente, os dois termos que compõem a rima contrastam entre si de maneira desconcertante, por pertencerem a campos semânticos tão distintos, inclusive quanto ao prestígio social e cultural de cada

²⁰ HOLANDA, Sérgio Buarque de. MILANO, Dante. **Poesia e Prosa**. *op. cit.*, pp. 339-344.

²¹ Luiz Camilo Lafalce (*op. cit.*) comenta com bastante acuidade a importância do verso decassílabo na poesia de Dante Milano, ressaltando o aspecto solene a que, em geral, ele se associa.

um deles. Há, por assim dizer, um claro rebaixamento da esfera semântica na passagem. Entretanto, como já afirmei, esse rebaixamento não se reflete no tom ou em aspectos da forma, já que os versos 5 e 6, nos quais se dá a guinada semântica, se mantêm dentro do limite métrico do poema e dentro do esquema de rimas da primeira estrofe (ABBAAB).

Mesmo a unidade gramatical também não se rompe: o “delírio de um bêbedo num bar” e o “não sair do chão por mais que se ande” são ainda predicativos do mesmo sujeito não nomeado a que se refere a “vertigem para o alto”, comparada à “Tocata e fuga” de Bach. O contraste, assim, embora muito nítido, parece ser internalizado pelo poema e absorvido sem alarde pela sua forma, manifestando-se de maneira sutil – mas nem por isso menos eloquente.

Não existe transição entre a solenidade fluente do verso 4 e o rebaixamento que se verifica no seguinte – evidente no nível semântico e reforçado, talvez, pelas aliteraões: “É o delírio de um bêbedo num bar...”.

Preservadas a coerência lógica e a elegância da frase, na camada sonora do verso talvez possamos associar as aliteraões das linguodentais e bilabiais à tentativa de mimetizar o balbucio trêfego que é a fala do homem embriagado (e nada mais distante desse balbucio do que o rigor impávido da arquitetura musical de Bach). Porém, o rebaixamento não é assinalado explicitamente – pelo uso, por exemplo, de uma conjunção adversativa. Isto parece indicar que, pesar do rebaixamento e do contraste, não há propriamente contradição entre os âmbitos a que remetem, respectivamente, os versos 4 e 5: os dois âmbitos se conciliam na esfera ampla dos atributos daquele sujeito não nomeado, comparável à elevação da música de Bach ou ao balbucio delirante do homem bêbado.

No verso 5, a palavra *delírio* parece ser o ponto de equilíbrio na passagem de um âmbito semântico a outro. A ambiguidade de valor do delírio reside na sua separação da lógica – afastamento que pode ser tomado tanto como desvio, doença, perturbação mental, quanto como superação, entusiasmo, furor poético²². É o delírio que permite aproximar o balbucio precário do bêbedo num bar e a altura solene da “Tocata e fuga em ré menor”.

²² **Dicionário Caldas Aulete.** v. 2, 3 ed. Rio de Janeiro, Editora Delta, 1980. p. 965

A poesia de Dante Milano tematiza essa vinculação de embriaguez e lirismo também nos poemas “Canção bêbada” (*Algumas canções*) e “O bêbedo” (*Reflexos*). MILANO, *op. cit.*, pp. 26 e 29.

De qualquer maneira, os versos 5 e 6 contrapõem ao movimento ascensional do início da primeira estrofe um olhar para baixo, para aquilo que tem peso e se submete à lei da gravidade. O ritmo decupado, quebrado, do verso 6 traduz formalmente a inflexão: do movimento para o alto, de busca, de suspensão no ar, para o passo curto, limitado e contingente do homem que não pode abdicar do peso do seu próprio corpo.

É um não sair do chão por mais que se ande...

O predomínio de monossílabos no verso parece contribuir para a sugestão de um caminhar restrito, em oposição aos movimentos mais largos dos primeiros versos. Pode-se descrever o ritmo do verso 6 como uma combinação de anapestos (sílabas fraca, fraca, forte) e jambos (fraca, forte) – um caminhar miudamente entrecortado, tenso, em *staccato*. Assim, na leitura do verso, a fala também não alça voo. Ainda que se viva efetivamente a experiência da “vertigem para o alto”, a contingência concreta do homem moderno é sempre o passo a passo horizontal, miúdo, num chão em geral prosaico e estéril.

O modo equilibrado pelo qual o poema expressa a coexistência dos dois âmbitos talvez permita avançar um pouco a aproximação que esboçamos com a técnica musical do contraponto – e tentar compreender melhor, assim, a escolha do mote “Tocata e fuga”. No poema de Dante, os dois movimentos complementares – o ascensional, da busca elevada e ascética; e o horizontal, voltado aos limites do chão cotidiano – ocorrem sucessivamente, e não simultaneamente (como no caso das linhas melódicas desenvolvidas no contraponto musical: nota contra nota). A linguagem poética, por sua natureza verbal, não pode prescindir desse desenvolvimento sempre sucessivo, condição de sua mínima inteligibilidade²³.

Aparentemente, o que permite aproximar o procedimento do poema e o procedimento musical é a *ausência de contradição* na convivência entre os diferentes. Tal como as vozes melódicas em contraponto, os movimentos complementares do poema parecem se inter-relacionar sob um regime de *conciliação*. Puxando a meada do

²³ Octavio Paz: “O poema é inexplicável, não ininteligível”. Em PAZ, Octavio. **O arco e a lira** [trad. Ari Roitman e Paulina Wacht] São Paulo, Cosac Naify, 2012, p. 311.

raciocínio aproximativo, vale a pena considerar os comentários de Otto Maria Carpeaux sobre Bach, em **Uma Nova História da Música**²⁴:

[...] Quase se esquece o fato de que foi homem e filho de homem, com os pés fincados na terra, calculando sobriamente as possibilidades desta vida e aproveitando-as para o que lhe parecia essencial, até as últimas. [...] Um grande realista. Não se pode negar, nele, o elemento místico. Mas é uma mística luterana, isto é, dentro deste mundo, nunca deixando de pensar no outro, mas com a satisfação alegre de quem cumpre, aqui embaixo, suas obrigações profissionais e tem mulher e muitos filhos, sem desfazer o vinho. [...]

Como nenhum outro filho espiritual de Lutero soube Bach “sincronizar” os dois mundos: este e o outro. A harmonia perfeita entre os dois afigurava-se-lhe garantida pelas regras do contraponto, que são as mesmas na terra e no céu. A vida aqui embaixo e lá em cima constitui, sem interrupção, uma fuga perfeita. A lei da existência física e espiritual de Bach é a polifonia.

O que o poema de Dante parece ter em comum com a técnica do contraponto, levada por Bach (conforme a opinião unânime dos estudiosos) ao ponto de máxima perfeição, é justamente essa capacidade de conciliar mundos diferentes, se não opostos. E o fato de realizar isso numa forma equilibrada, não acentuadamente contrastiva ou dramática.

Contudo, na conciliação atingida pela música de Bach, o além deste mundo tem natureza reconhecidamente mística; ao passo que na poesia de Dante Milano o movimento de busca parece querer acessar regiões que não pertencem necessariamente à esfera do divino²⁵, mas que na realidade se escondem, profundamente, dentro do próprio sujeito, à espera de serem despertadas, reveladas ou traduzidas, por exemplo, pela música (ou pela poesia). Nos 6 versos da segunda estrofe de “Tocata e fuga” podemos reconhecer esse mergulho na profundidade do sujeito, mergulho que, por assim dizer, atua como *modulação* daquele movimento ascensional dos primeiros versos do poema.

²⁴ CARPEAUX, Otto Maria. **Uma Nova História da Música**. Rio de Janeiro, Ediouro, 1999, pp. 88-89.

²⁵ No artigo “Evocação de Antero de Quental”, que comentarei brevemente mais adiante, Dante expõe algo do que pensa sobre a relação entre a poesia e o incognoscível.

As reticências que finalizam os versos 5 e 6, os dois últimos da primeira estrofe, parecem figurar, nas duas pausas, a preparação para o mergulho: do terreno prosaico e horizontal do *bar* e do *chão* concreto (por sua vez oposto ao movimento ascensional e ascético) para a intimidade profunda do sujeito, a ser visitada na estrofe seguinte.

Existe uma notável similaridade de ritmo ligando os 3 primeiros versos da 2ª estrofe e os primeiros versos do poema. Como se aquele movimento de busca fosse retomado, não mais numa orientação ascensional e expansiva, mas agora num sentido de aprofundamento no próprio sujeito:

Tudo que em mim, somente em mim existe,

Me transporta, me absorve, me suspende,

Me faz sorrir embora eu esteja triste,

[...]

A passagem para a introspecção tem uma marca gramatical evidente, a da 1ª pessoa do singular – *mim, me, eu* –, que se faz sentir também no nível da sonoridade ao impregnar os versos (de respiração lenta, pausada) de uma persistente e reiterada nasalização, como se a fala acusasse o seu próprio mergulho num abismo profundo e fechado: “em mim, somente em mim” / “Me transporta (...) me suspende” / “Me (...) embora”.

Do ponto de vista semântico, pode-se dizer que o mergulho introspectivo no *eu* modula o predomínio do *nós* na primeira estrofe. Modulação – ou deslizamento, dentro do círculo da 1ª pessoa do discurso – que talvez sinalize o caráter da experiência sobre a qual o poema reflete: a um só tempo universal e íntima, intransferivelmente pessoal.

No clássico ensaio **O arco e a lira**, Octavio Paz examina amplamente os sentidos da experiência poética. Entre muitos outros aspectos, reflete sobre a tensão fundamental em que ela se dá, entre os extremos da palavra e o que está além ou aquém da própria palavra:

[...] Nascido da palavra, o poema desemboca em algo que a transpassa.

A experiência poética é irreduzível à palavra e, não obstante, só a palavra a expressa. A imagem reconcilia os opostos, mas essa reconciliação não pode ser explicada com palavras – exceto as da imagem, que já deixaram de sê-lo. Assim, a imagem é um recurso desesperado

*contra o silêncio que nos invade toda vez que tentamos exprimir a experiência terrível daquilo que nos rodeia e de nós mesmos. O poema é linguagem em tensão: em extremo de ser e em ser até o extremo. Extremos da palavra e palavras extremas, voltadas para as próprias vísceras, mostrando o reverso da fala: o silêncio e a não significação.*²⁶

A reflexão poética sintetizada nos versos finais de “Tocata e fuga” parece ter como pressupostos ideias semelhantes às de Paz. Retomando o seu mote inicial, o poema de Dante Milano atribui à música uma capacidade singular de mediação entre a zona difusa do sentido intangível e a do possível reconhecimento por meio das linguagens humanas²⁷:

*Triste naquele universal sentido
Que a música interpreta e se compreende
Sem que em palavras seja traduzido.*

A atribuição à música dessa capacidade privilegiada problematiza, quase automaticamente, o sentido da própria linguagem poética, que, nascida da palavra e presa à palavra, como diz Paz, não pode abdicar da sua natureza verbal. Mas é próprio da poesia e de alguns de seus recursos elementares, como a imagem, o impulso de superação dos limites usuais da mera comunicação informativa, face mais prosaica da palavra. Continuemos com Octavio Paz:

Aquém da imagem, está o mundo do idioma, das explicações e da história. Para além, abrem-se as portas do real: significação e não significação se tornam termos equivalentes.

A meu ver, o paralelo com a música ajuda a identificar, na poesia de Dante Milano, a distância entre a experiência poética que se deseja manifestar e a sua efetiva manifestação concreta, que é o poema. E o reconhecimento dessa distância define, no

²⁶ PAZ, O. *op. cit.*, p. 117

²⁷ Não por acaso, entre os 14 poemas de Baudelaire que Dante Milano escolheu traduzir está “A música”. Indício de forte identificação com o tema abordado pelo poeta francês.

mesmo passo, uma preocupação recorrente na poesia do Autor – a de contemplar e refletir sobre essa insuficiência, às vezes sofridamente experimentada.²⁸

Mas o reconhecimento desse indizível – importante ressaltar – é a própria poesia que o possibilita. Heidegger, cujo pensamento está no horizonte do de Octavio Paz, diz o seguinte sobre isso:

*O dizer projectante é Poesia: a fábula do mundo e da terra, a fábula do espaço de jogo do seu combate e, assim, do lugar de toda a proximidade e afastamento dos deuses. A Poesia é fábula da desocultação do ente. (...) O dizer projectante é aquele que, na preparação do dizível, faz ao mesmo tempo advir, enquanto tal, o indizível ao mundo.*²⁹

De algum modo, talvez as preocupações de uma poesia sugiram a sua situação entre as demais – por exemplo, ao mostrar com que referências o poeta dialoga. A poesia de Dante Milano, contemporânea do nosso primeiro Modernismo e publicada pela primeira vez em livro em 1948, encontra na música de Bach (1685- 1750) uma fonte fecunda para a sua reflexão.

No espelho, a “Tocata e fuga” de Dante se depara com um modelo inalcançável. Uma referência extemporânea e distante, com a qual se estabelece um diálogo desigual por meio da arte e através do tempo.

²⁸ O motivo da insuficiência da palavra é recorrente na poesia de Dante Milano. Um dos exemplos disso ocorre no poema “Vozes abafadas”: “Ante o ricto dos mortos compreendo que a dor não se exprime / Em língua nenhuma e ainda que os homens falassem todos uma só língua”. Outro caso emblemático é o do Soneto II (de *Sonetos e fragmentos*), que opõe a intuição do pensamento transcendente à sua concretização, em geral frustrante, por meio da palavra: “Sentir aceso dentro da cabeça / um pensamento quase que divino, / Como raio de luz frágil e fino / Que num cárcere escuro resplandeça. // (...) E deixar sobre a página da vida / Um verso – essa terrível garatuja / Que parece um bilhete de suicida.”

²⁹ HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**. [trad. Maria da Conceição Costa] Lisboa, Edições 70, 1992. p. 59

Johannes Vermeer, **A lição de música**, c. 1662-65.

Palácio de Buckingham, Londres.

1.2 *Luz azul sombria*

Segunda parte do díptico, “Lição de música” estabelece com a “Tocata e fuga”, além do paralelismo formal já mencionado, também certa continuidade de assunto que se evidencia logo no título. Embora o ponto de partida da reflexão não seja uma peça musical (como é o caso do primeiro poema) e sim uma tela do pintor holandês Johannes Vermeer (1632-1675), a música participa do contexto da cena representada – e, além disso, o sentido da reflexão que se propõe parece afinar-se, seja no teor, seja no tom, ao argumento expresso na “Tocata e fuga”: a experiência da arte e suas relações com instâncias elevadas ou profundas da subjetividade.

Como naquele poema, em “Lição de música” a divisão dos versos em duas estrofes materializa estruturalmente a distinção de dois momentos consecutivos da reflexão poética. O primeiro momento dessa reflexão é suscitado pela contemplação, partilhada com o leitor, de uma obra de arte pertencente a linguagem diferente da poesia. E no segundo momento, partindo do mote inicial, o poema mergulha numa esfera mais intimamente subjetiva, como se expusesse o caminho da meditação do sujeito poético sensibilizado pela experiência artística brevemente aludida.

As experiências abordadas em cada um desses poemas têm em comum o fato de, no passo seguinte à alusão aos âmbitos ocultos da intimidade do sujeito, desembocar no silêncio do indizível – o que indica certa coerência de viés e reforça a impressão de uma *unidade* composta pelos dois poemas. Amarrando esses pontos da relação entre eles há o traço estilístico – recorrente em Dante Milano, como temos constatado – da amenização dos contrastes, que associei, na primeira parte deste capítulo, à técnica musical do *contraponto*.

Os 3 primeiros versos de “Lição de música” oferecem uma breve descrição do quadro de Vermeer, na qual, contrariando qualquer possível expectativa de objetividade descritiva estrita, já se fazem sentir algumas marcas da subjetividade que, ao apreender a obra, já a interpreta. Como se reproduzissem o movimento do olhar que percorre a tela, esses versos inicialmente identificam a figura que domina a cena, junto ao piano (ou virginal), para em seguida qualificar o elemento essencial da luz que a envolve; e, finalmente, reconhecer numa janela a fonte dessa luz, desde logo algo misteriosa.

Luz azul sombria, é como o poema a caracteriza. O *azul* como signo de uma pureza transcendente e eterna talvez remeta a Mallarmé³⁰, de quem Dante Milano traduziu os poemas “Salut”, “Herodiade” (um trecho) e “L’après-midi d’un faune”. E mesmo entre os poemas do nosso Autor pode-se encontrar, em “O templo” (da seção *Sonetos pensativos* de **Poesias**), um exemplo de associação àquela cor de qualidades como a elevação espiritual e a pureza – comunicando, neste caso, uma aspiração ao absoluto:

[...]

O azul que ao infinito nos transporta.

O céu angelical é uma pintura.

O azul que inspira uma existência pura,

Azul de luz que a sombra não recorta,

[...] ³¹

Em “Lição de música”, entretanto, embora a paronomásia (que dá quase um anagrama perfeito) de *luz / azul* pareça querer vincular estreitamente, pelo som, o atributo da cor ao elemento qualificado por ele, essa luz é também *sombria*. Aqui, o

³⁰ Refiro-me especialmente ao conhecido poema “L’azur”, publicado por Mallarmé em 1864, do qual transcrevo a primeira e a última estrofes: “De l’éternel Azur la sereine ironie / Accable, belle indolent comme les fleurs / Le poète impuissant qui maudir son génie / À travers un désert stérile de douleurs. (...) Il roule par la brume ancien et traverse / Ta native agonie ainsi qu’un glaive sûr: / Où fuir dans la revolte inutile et perverse? / Je suis hanté. L’Azur! L’Azur! L’Azur! L’Azur!”

Na poesia brasileira moderna, podemos encontrar no “Poema de sete faces” (de **Alguma poesia**), de Drummond, outro exemplo dessa associação: “A tarde talvez fosse azul, / não houvesse tantos desejos”.

E ainda outro na “Elegia de Taormina” (do livro **Siciliana**), de Murilo Mendes: “A dupla profundidade do azul / Sonda o limite dos jardins / E descendo até à terra o transpõe. / Ao horizonte da mão ter o Etna / Considerado das ruínas do templo grego, / Descansa. // Ninguém recebe conscientemente / O carisma do azul. / Ninguém esgota o azul e seus enigmas”.

Em MENDES, Murilo. **Poesia completa e prosa**. [org. Luciana Stegagno Picchio] Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1994. pp. 569-570

Num poema de **Poesia Liberdade**, “Vermeer de Delft”, o poeta mineiro homenageia o pintor holandês com um enfoque muito diferente do de Dante Milano. Os versos não se concentram em apenas uma tela, aludindo a pelo menos três trabalhos: “O geógrafo”, “Moça lendo uma carta” (ou “Mulher de azul lendo uma carta”) e, nos versos finais, a “Lição de música”. De qualquer forma, há em comum com o poema de Dante a ambiguidade de uma imagem como a do *sol frio* e a noção aparentemente fundamental da restituição de uma esfera muito íntima da subjetividade, aqui nomeada como *inocência*: “É a manhã dentro do copo: / Tempo de decifrar o mapa / Com seus amarelos e azuis, / De abrir as cortinas (o sol frio nasce / Nos ladrilhos silenciosos), / De ler uma carta perturbadora / Que vem pela galera da China: / Até que a lição do cravo / Através dos seus cristais / Restitui a inocência.” *Idem*, p. 406

³¹ Em MILANO, Dante. *op. cit.*, p. 91

poeta não olha para o céu desejando o absoluto; a luz escassa que ele observa vem, na tela, de uma janela que ilumina discretamente a cena: é uma luz recortada de sombra e restrição.

Não que a possibilidade de uma dimensão transcendente (da luz, da tela, do poema) esteja definitivamente descartada, mas a ela se contrapõe a contingência de determinado espaço, que não deixa de ser uma sala escura conquanto dê lugar a uma experiência de caráter elevado.

O poema configura uma situação complexa que reúne, a princípio, a figura representada (e o próprio pintor, evidentemente), o eu lírico e o leitor em torno de um preciso instante de absorção do espírito por meio da música: “A tela representa uma figura / Absorta, ao piano”. A comunicação desse instante ao leitor passa necessariamente pelo olhar e pela mão do pintor; pela contemplação e pela voz do poeta. Nas frases que completam a descrição – “Luz azul sombria. / A janela clareia a sala escura” –, o que se ouve é uma síntese e uma interpretação desse caminho. É uma voz lírica, não a imitar o quadro de Vermeer, mas já expondo sua interpretação própria, na qual certas características essenciais da tela – e do estilo do pintor – estão fundamente internalizadas.

Isto só é possível, a meu ver, a um poeta que pressinta na obra do artista que homenageia significativas afinidades com a sua própria poética. Além dos dois poemas focalizados neste capítulo, encontramos homenagens poéticas de Dante Milano a outros artistas em “Pietá” e “Pietá II”³², muito provavelmente em torno da escultura famosíssima de Michelangelo; em “A vaga”³³, sobre a gravura do artista japonês Katsushika Hokusai (1760-1849); em “Objeto de arte”³⁴ (todas essas 4 peças, da seção *Últimos poemas*), que, iniciando pela referência às mulheres esculpidas no templo de Angkor, no Camboja, faz uma reflexão geral sobre a representação da mulher na arte da escultura; em “Baixo-relevo funerário”³⁵ e “Escultura”³⁶ (ambos de *Distâncias*), nos quais os respectivos objetos de homenagem não estão identificados; e, finalmente, no

³² *Idem*, pp. 148-149.

³³ *Idem*, p. 123

³⁴ *Idem*, p. 127

³⁵ *Idem*, p. 45

³⁶ *Idem*, p. 41

soneto IX³⁷, em que se leem a epígrafe *Homenagem a Camões* e a única referência nominal a outro escritor na obra em versos de Dante.

Tal como a poesia de João Cabral de Melo Neto, a de Dante Milano também parece ser capaz de se reconhecer em *linguagens alheias*, talvez com a diferença de manifestá-lo de maneira menos ostensiva e menos numerosa, não ‘programática’: nos poemas de Dante, não se trata de explicitações deliberadas de uma poética a partir da obra de outro artista, mas do reconhecimento de uma afinidade em relação à experiência artística – por exemplo, com a pintura de Vermeer. Nos versos iniciais de “Lição de música”, é marca inequívoca dessa afinidade a *luz sombria*, misteriosa, que ilumina limitadamente, mas, assim mesmo, fecunda o chão do cotidiano com algo que está além do imediatamente visível. Bastaria ver uma tela de Vermeer para se reconhecer a pertinência das expressões do poema.

Portanto, assim como na leitura de “Tocata e fuga” – em que identificamos o contraponto bachiano a procedimentos do poema –, também no caso de “Lição de música” percebemos elementos que ajudam a caracterizar aspectos da poesia de Dante. Uma breve consideração sobre o modo de pintar de Vermeer talvez nos diga algo de relevante sobre a obra que estudamos.

Num texto sobre Vermeer, André Malraux comenta que os trabalhos do pintor considerados ‘menores’ foram todos feitos sob encomenda. Baseado na hipótese (sustentada por um levantamento exaustivo de dados biográficos) de que o artista teria tido como modelos femininos para os seus melhores quadros, quase sempre, sua mulher ou (depois de um hiato de obras-primas) suas filhas adolescentes, Malraux identifica na arte de Vermeer um traço decisivo de subjetividade – profunda e antecipadamente moderno:

*Peut-être n'est ce pas hasard si, en un siècle où le portrait était roi, l'un des plus grands précurseurs de l'art moderne perdit une partie de son génie, non par décheance, hasard, ni maladie, mais chaque foi qu'il ne prit pas un des siens pour modèle; les siens lui appartenaient, humainement et artistiquement. Sujets, non modèles: moyens de peinture.*³⁸

³⁷ *Idem*, p. 11

³⁸ “Talvez não tenha sido por acaso que, num século em que o retrato foi rei, um dos maiores precursores da arte moderna perdeu uma parte de seu gênio, não por decadência, acaso, nem por doença, mas a cada vez que não tomou um dos seus por modelo; os seus lhe pertenciam humanamente

Em certa medida, também em Dante Milano parece ser essa noção de *pertencimento* o que rege a eleição de modelos (ou assuntos) artísticos, como a tela de Vermeer ou a música de Bach. Uma afinidade profunda, cujas razões podem ser, pelo menos em parte, reconhecidas no que têm de mais evidente e revelador das preferências dessa obra poética.

O século XVII de Vermeer é um período em que o pensamento retorna a mestres da antiguidade, como Pitágoras, valorizando a geometria e as ciências exatas.³⁹ A pintura do artista, como se sabe, desse ponto de vista se enquadra perfeitamente na tendência rigorosa do seu tempo. Na tela comentada pelo poema de Dante, a impressão de equilíbrio que o conjunto oferece ao espectador certamente se relaciona ao jogo que envolve as formas quadrangulares dos ladrilhos, em harmonia com as posições da cadeira e do violoncelo; as linhas horizontais do virginal, da mesa, do quadro e do espelho na parede, dos frisos no teto; e as verticais da janela, do espelho e do quadro, das duas figuras humanas eretas e dos pés do virginal.

No entanto, sem prejuízo do cuidado meticuloso com o equilíbrio geométrico, a pintura de Vermeer também se distingue por uma característica particular do seu modo de apresentar as figuras, que o crítico e historiador da arte E. H. Gombrich descreve assim (os destaques são meus):

*É o modo pelo qual Vermeer consegue a completa e laboriosa precisão na reprodução de texturas, cores e formas, sem que o quadro tenha jamais o aspecto de elaborado ou duro. Como um fotógrafo que deliberadamente suaviza os contrastes fortes de uma foto sem que por isso anuvie as formas, Vermeer também suavizou os contornos e, não obstante, reteve o efeito de solidez e firmeza. É essa estranha e ímpar combinação de suavidade e precisão que torna inesquecíveis suas melhores pinturas.*⁴⁰

e artisticamente. Assuntos, não modelos: meios de pintura.” MALRAUX, André. “Un artiste a jamais inconnu...”, em **Vermeer de Delft**. La Galerie de La Pléiade, Paris, Gallimard, 1952.

³⁹ SCHNEIDER, Norbert. **Vermeer (1632-1675) – Emoções veladas**. [trad. Carlos Sousa de Almeida, Portugal] Colônia, Taschen, 1997.

Essa revalorização da geometria e das ciências exatas, salvo engano, vai na mesma direção seguida pela música tonal no Ocidente, que, como vimos antes, tem desde sempre a ideia de *proporções* como um de seus paradigmas. (v. a nota 15, neste capítulo.)

⁴⁰ GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. 4 ed. [trad. Álvaro Cabral], Rio de Janeiro, Zahar, 1985.

Suavidade e precisão formam uma combinação estranha, ímpar e, completa Gombrich em outro momento, misteriosa. É curioso como os comentadores da obra de Vermeer, quase sempre, a certa altura se detêm numa instância de mistério e de uma ambiguidade difícil de definir. Alguns, como Pontus Hulten⁴¹ e Sara Hornäk⁴², se dispõem a investigar mais a fundo essa qualidade especial da arte do pintor. Ambos os estudiosos o fazem, coincidentemente, a partir de uma fecunda aproximação com a filosofia de Baruch de Espinosa. E algumas de suas observações me parecem especialmente sugestivas para a tentativa de compreensão da afinidade eletiva de Dante Milano com Vermeer, que o poeta manifesta no poema em análise. Além de Hulten e Hornäk, a reconhecida estudiosa de arte Wendy Beckett⁴³ também escreveu observações sobre Vermeer que apontam na mesma direção, e que mencionarei brevemente.

Sara Hornäk propõe a aproximação entre as obras do pintor e do filósofo pelo viés do conceito (central na filosofia de Espinosa) de *imanência*, cujo caráter inovador supera as dualidades entre o mundo daqui e o mundo divino, o agora e o eterno (ou isso ou aquilo) ou as relações de causalidade direta ou os padrões do pensamento teleológico. Assim como o pensamento de Espinosa elide a separação substancial entre a realidade material e a esfera da verdade divina, na pintura de Vermeer – diz a estudiosa – cada cor adquire força e profundidade próprias⁴⁴; e a luz, que não surge como oposição inconciliável ao *oscuro* das sombras, compõe com os objetos e figuras “uma unidade harmônica na qual se manifesta o entrelaçamento do homem com o mundo que o cerca”, expressando com isso “um poder que é das próprias coisas”⁴⁵.

Para Sara Hornäk, em resumo, o mundo das imagens de Vermeer “[...] constitui sua própria realidade, um mundo que já não necessita da oposição intramundano e extramundano, nem do natural, nem do sobrenatural.”⁴⁶ Segundo ela, a filosofia de Espinosa ajuda a tornar apreensível esse atrelamento entre finitude e infinitude, implícito num universo (como o da pintura de Vermeer) “que contém toda a potência”.

⁴¹ HULTEN, Pontus. **Vermeer et Spinoza** [trad. Lydie Rousseau] Paris, L’Echoppe, 2002.

⁴² HORNÄK, Sara. **Espinosa e Vermeer** [trad. Saulo Krieger] São Paulo, Paulus, 2010.

⁴³ BECKETT, Wendy. **História da Pintura**. [trad. Mário Vilela] São Paulo, Ática, 1997.

⁴⁴ HORNÄK, Sara. *op. cit.*, p. 360

⁴⁵ HORNÄK, Sara. *op. cit.*, p. 362

⁴⁶ HORNÄK, Sara. *op. cit.*, p. 367

Uma vez que tal atrelamento não produz um sentido alegórico precisamente amarrado, resta aos quadros de Vermeer um caráter enigmático, “que convida à reflexão”⁴⁷.

Wendy Beckett também enxerga em Vermeer esse amálgama perfeito do material e do espiritual. Ela escreve: “Cada textura guarda completa inteireza em forma pinturesca. Vermeer suprime, é claro, mas não ficamos cientes disso, e a impressão de absoluta verdade, proporcionada graças à reverência pelo que está de corpo presente, resulta sem esforço numa consciência do espiritual”⁴⁸. Ao comentar o famoso quadro *A leiteira*, Beckett acrescenta: “A mulher apenas despeja leite, mas há uma sensação de luminosa quietude, de corpo translúcido com alma, de sacralidade temporal. A simplicidade do corpete amarelo e do avental azul cintila para nós, bela não por si mesma, mas porque a luz faz tudo brilhar e compartilhar do próprio brilho. O rosto comum e largo da camponesa está absorto na tarefa, tal como achamos que Vermeer deve ter estado ao pintá-la”⁴⁹.

Já o ensaio de Pontus Hulten relaciona a pintura de Vermeer e a filosofia de Espinosa sobretudo por meio do substrato matemático / geométrico comum a ambas. Algumas de suas observações parecem convergir com a argumentação do Hornäk – e nos interessam de modo especial.

Hulten comenta, por exemplo, a ausência de retratos (num período em que “o retrato foi rei”) e de paisagens naturais na obra de Vermeer, interpretando-a como a recusa em isolar o homem de seu contexto. Atitude coerente numa pintura à qual, segundo o ensaísta, interessa acima de tudo a relação do homem com as coisas e com Deus.⁵⁰ Daí, também, o fato de o pintor atribuir a mesma importância às figuras humanas e às coisas, aos objetos. Trata-se de uma pintura de viés racionalista e não antropocêntrico, traço em comum com o sistema de Espinosa.

Giuseppe Ungaretti, num ensaio sobre Vermeer intitulado “Invenzione della pittura d’oggi”⁵¹, afirma que a obra do pintor se distancia da produção dos “pequenos

⁴⁷ HORNÄK, Sara. *op. cit.*, p. 411

⁴⁸ BECKETT, Wendy. *op. cit.*, p. 210

⁴⁹ BECKETT, Wendy. *Idem.*

⁵⁰ HULTEN, Pontus. *op. cit.*, p. 48.

⁵¹ UNGARETTI, Giuseppe. “Invenzione della pittura d’oggi”. **L’opera completa di Vermeer di Delft**. Rizzoli Editore, Milão, 1967. pp. 5-8.

O título do ensaio, numa coincidência muito significativa, lembra o do livro **Invenção da poesia moderna**, que reúne aulas e conferências dadas pelo poeta no Brasil, e que citarei longamente no

mestres” holandeses, como ele dedicados à *pintura de gênero*, porque esses, segundo o poeta italiano, preocupam-se quase exclusivamente com a reprodução fiel do real, da natureza, enquanto Vermeer – o pintor da luz –, ao procurar a luz acaba por encontrar algo mais: a conjunção perfeitamente equilibrada da inspiração e das ideias com a forma, sobretudo por meio do caráter absoluto (*assolutezza*) das cores.

Os quatro comentadores, portanto, caracterizam a pintura de Vermeer como uma arte que torna sensível ou encontra *no sensível* algo que se situa *para além* do imediatamente visível. A essa altura, não é difícil compreender o grau de identificação que essa arte inspira ao poeta de “Tocata e fuga”. Trata-se de artistas que tangenciam o inefável com os instrumentos do concreto.

Não é outro o terreno da contemplação que dá início a “Lição de música”. De tal forma a arte do poeta se identifica à do pintor que, como vemos, é possível caracterizar procedimentos estilísticos de um e de outro com uma mesma expressão: *suavização dos contrastes* (entre *claro* e *escuro*, por exemplo), de valor assemelhado ao do *contraponto*, termo que usei insistentemente na primeira parte do capítulo.

Entretanto, como não assistimos à mera tradução de uma arte na outra, o poema segue rumo próprio: a tela de Vermeer é o ponto de partida com o qual o poeta se identifica, ao que parece, pela experiência de uma aproximação ao inefável, dando início a uma *reflexão* poética que, sem perder de vista a identificação, a ultrapassa por não se deter no estrito espelhamento. Depois da breve descrição inicial, na qual são anotados alguns dos elementos fundamentais da tela, a voz lírica – que se consuma numa linguagem essencialmente temporal, que é a da poesia – a partir do 4º verso se desprende da contemplação do instante preciso pintado na tela para se perguntar sobre a *história* que precede a cena; e sobre o possível *reconhecimento*, pelo espectador / leitor, daquilo que na tela não é explícito e foi capaz de absorver a figura representada, o pintor e o poeta:

capítulo 4 deste trabalho. Em textos como o da conferência “Primeira invenção da poesia moderna”, presente no livro, Ungaretti reconhece em Petrarca a elevação da forma ao absoluto e a substituição do infinito de Deus pelo infinito da memória, para ele condições fundamentais do surgimento do Humanismo e da modernidade em poesia. Parece atribuir a Vermeer um papel equivalente no âmbito da pintura.

A coerência do pensamento de Ungaretti, a meu ver, talvez sinalize também a coerência dos critérios da poética de Dante Milano, que reúne em seu horizonte Bach e Vermeer, Petrarca e Dante Alighieri – todo eles, cada um à sua maneira, inventores de certa subjetividade moderna na arte.

De onde vem essa música e esse dia?

E quem na tela reconheceria

Aquela face atenta, abstrata e pura?

A forma interrogativa se afina pelo diapasão do caráter misterioso de uma instância intangível “Que a música interpreta e se compreende / Sem que em palavras seja traduzido”. Mas, por sutil que seja a música, e por elevado que seja o seu alcance, a sua execução (a sua existência efetiva) não pode prescindir da contingência do *dia*, da circunscrição concreta em espaço e tempo determinados. A pergunta do verso 4 parece relacionar – mais uma vez, sem estabelecer uma oposição violenta – a elevação por meio da arte e a materialidade da história: “De onde vem essa música e esse dia?”

Da mesma maneira, a *absorção* que toma a mulher representada no quadro – identificando-a ao pintor, ao espectador, ao poeta e ao leitor –, embora tenda à *abstração* e à *pureza* (“aquela face atenta, abstrata e pura”), não pode dissipar completamente os contornos que a definem, conforme se lê no verso 1, como *figura*. Num contexto diferente, poderia ser absolutamente desconcertante o paradoxo plástico envolvendo *figuração* e *abstração*. Porém, ele se encontra como que dissolvido nessa primeira estrofe do poema. Tal como nas telas de Vermeer, talvez se possa dizer que, no poema de Dante, a suavização dos contrastes contribui para a impressão de uma “unidade harmônica” (Sara Hornäk) na qual se entrevê um atrelamento de finitude e infinitude.

Na origem de tudo, como percebemos, está o olhar sensível do poeta, voltado para a materialidade de um determinado quadro, mas já interpretando o seu alcance, que atinge um âmbito não imediatamente visível. Olhar que aponta para uma esfera oculta em nós mesmos. É o que Luiz Camilo Lafalce denomina o *olhar desejante*, em Dante Milano: aquele que busca um mais além indefinível, contrapondo-se aos limites do humano.⁵²

Sendo o olhar da perscrutação íntima, ele se associa na poesia de Dante a determinados ritmos, afins à meditação paciente e concentrada, à percepção da passagem do tempo e à expressão tranquila do *pensamento emocionado* (Ivan

⁵² LAFALCE, Luiz Camilo. *op. cit.*, p. 155

Junqueira). Conforme têm demonstrado os leitores do poeta, essa tendência aos movimentos largos da reflexão constitui o seu modo mais característico – afirmação que se pode sustentar com o auxílio de exemplos abundantes, poemas como “Flecha”, “Sombra no ar”, “A ponte”, “Música surda”, “No cais” e tantos outros.

Certos poemas, que são exceções a essa tendência geral, de alguma forma também a ilustram pelo contraste. É o caso de “Enumeração”, com o seu ritmo exasperante e a surpreendente variação de imagens (quase verso a verso):

*Há alguém que dê à vida
Toda a atenção devida?
Há um sol que olha espantado,
Um grande mar parado,
Um vento sem destino,
[...]
Há um monstro que sorri,
Um pássaro que é príncipe,
O oculto no evidente,
As sombras que são gente,
A gente que é ninguém,
[...]⁵³*

Diante da impossibilidade de apreender a totalidade da vida, resta a dispersão do olhar pelo espetáculo múltiplo e caótico do mundo e da existência. Pelo que tem de dispersiva, é difícil não interpretar a enumeração do poema como *perda*: perda na dissipação. Se o Drummond de **Claro Enigma** recusa a oferta da máquina do mundo, que põe ao seu alcance uma apreensão imediata da totalidade, em Dante Milano parece haver apenas a percepção da impossibilidade de um olhar totalizador, cujo saldo – tal como na experiência de recusa do poeta mineiro – vem a ser o sentimento de perda. Em lugar da concentração absoluta do conhecimento e da história, figurada pela máquina, a dispersão e o desdobramento sem fim do “oculto no evidente”, a intuição fragmentária

⁵³ Em MILANO, Dante. *op. cit.*, p. 141

de uma totalidade inatingível cuja posse é sempre, para esse sujeito, uma quimera geradora de frustração.

A experiência artística pode se contrapor a esse sentimento deceptivo, é uma possibilidade de fixação do olhar num determinado universo – total dentro de seus próprios limites. E em Dante Milano a reflexão sobre as obras de outros artistas é um caminho relativamente frequente, revelador, em seu mecanismo, de aspectos importantes dessa poética. Pois o olhar que a obra de arte demanda – e que “Lição de música” desenvolve, na forma do *olhar desejante* – é aquele que se demora, se fixa, concentra, sonha e pensa. A recorrência, nessa obra poética, de poemas que aludem à pintura ou à escultura e o fato de o próprio poeta ter sido escultor diletante são expressões significativas da prevalência desse olhar que se demora sobre as coisas e as pessoas.

Na segunda estrofe de “Lição de música” a reflexão segue o caminho apontado na anterior, com um aprofundamento no próprio sujeito – a exemplo do que lemos em “Tocata e fuga”. O objeto da meditação já não é mais a tela de Vermeer, mas aquilo que, na profundidade do sujeito, é despertado pela sua contemplação.

Os versos 7 a 9 não respondem, mas parecem ecoar, num tom mais grave, o sentido das perguntas que encerram a primeira estrofe, em cuja reflexão já é subjacente uma percepção da passagem do tempo: “De onde vem essa música e esse dia?”

O que há de oculto em nós e que é só nosso,

Embora atual, parece o sonho antigo

De uma pedra no fundo de remanso.

O que está oculto em nós pode vir à tona e nos absorver no imediato de um aqui e agora. Mas já estava presente antes de despertar, ligando-nos secretamente, por exemplo, à absorção que certo dia a música de um piano suscitou a alguém, numa casa holandesa do século XVII. No poema, o símbolo dessa permanência é a *pedra*, imagem que surge em descontinuidade com as sugestões visuais da primeira estrofe, relacionadas à luz e às figuras da tela. A pedra não se encontra à altura dos olhos, mas

na profundidade do remanso, como o que existe “oculto em nós”; e perdura no tempo, permanecendo *atual* na conservação de um *sonho antigo*, recorrentemente renovado.⁵⁴

A formulação “sonho antigo / De uma pedra” parece associar ideias a princípio excludentes, como a de evanescência, a de solidez e a de peso. Mas não há nisso, a meu ver, propriamente uma contradição ou mesmo um paradoxo, e sim a indicação da própria natureza dessa instância profunda da subjetividade a que o poema quer aludir. Não se trata do devaneio vago, inconsequente e passageiro, mas de um âmbito intangível cuja efetiva e permanente existência em nós se confirma e ganha novo significado a cada experiência de fato *transcendente*.

É necessário tentar compreender em que consiste para o poeta essa esfera transcendente. Na breve “Evocação de Antero de Quental”⁵⁵, Dante Milano parece resumir, bem despretensiosamente, aquilo que pensa a respeito da atividade poética e da relação entre o poeta e o mundo, definindo a seu modo uma ideia de transcendência que segundo ele a poesia sempre há de perseguir:

Sem possuir a humildade do santo nem o cinismo do cético, o poeta persegue a ideia de Deus, porque não há pensamento que afinal não se dirija para o incognoscível (seja para afirmá-lo ou para negá-lo) e não pensar em Deus é apanágio dos que não pensam em nada, daqueles cérebros que o pensamento deixou vazios e entregues às sugestões do nada das aparências. Extirpada a ideia de Deus, ter-se-á extirpado do cérebro a razão de pensar. Mesmo sendo ateu, o poeta sente que em seu crânio vacila uma Imagem difusa e furta-luz, como uma estátua de mármore transparente, porém quebrada em vários pedaços espalhados pelo chão da sala.

Apesar do uso da palavra *Deus*, não me parece um ponto de vista propriamente místico, pelo menos no sentido de uma afirmação dogmática. Trata-se da procura de

⁵⁴ No *sonho de uma pedra* há uma ressonância bíblica que não passará despercebida pelo leitor: a narrativa do “Sonho de Jacó”. Preferi não desenvolver essa relação no estudo por acreditar que, no poema, a imagem não remete diretamente à transcendência que provém da revelação divina. De qualquer modo, vale sublinhar a existência da referência antiga, presente em Gênesis, 28, 10:

Quando Jacó parte de Bersabeia para Harã, passa a noite em certo lugar onde apanha uma pedra sobre a qual apoia a cabeça para dormir. Sonha, então, com uma enorme escada que se ergue sobre a terra e atinge o céu. O sonho é um instrumento da revelação divina, e depois dele Jacó faz um voto prometendo erigir daquela pedra a casa de Deus, desde que este o proteja ao longo de seu caminho.

v. **BÍBLIA DE JERUSALÉM**. São Paulo, Paulus, 2002.

⁵⁵ MILANO, Dante. “Evocação de Antero de Quental”, *op. cit.*, p. 429.

algo “incognoscível” e substancial, que ultrapassa as “sugestões do nada das aparências”. Seja qual for o nome que se dê a isso, para Dante a razão de ser do pensamento e da poesia aponta nessa direção, indicando a esterilidade da matéria em si mesma (como pura aparência), ao mesmo tempo em que expõe o deslocamento do poeta em relação à sociedade burguesa, cuja tendência ao conformismo e à razoabilidade mediana ele contraria.

Entretanto, como temos visto, a leitura da poesia de Dante Milano permite perceber que o poeta não despreza a matéria concreta. Pelo contrário, é dela que parte a sua procura por aquilo que, segundo o pensamento exposto acima, constituiria ou ensinaria o poético. Nos poemas de Dante, a transcendência e a matéria parecem enlaçar-se – fazendo-nos lembrar dos comentários sobre a obra de Vermeer, transcritos acima.

Não é necessário supor que Dante Milano tenha lido a obra filosófica de Heidegger para notar alguma confluência de seu pensamento poético com as reflexões do filósofo sobre *a origem da obra de arte*. Crer nessa necessidade implicaria tomar a obra do poeta quase como mera exemplificação do sistema filosófico, o que está longe de ser a minha intenção. Transcrevo, portanto, algumas considerações de Heidegger por acreditar em certa afinidade entre o pensamento do filósofo e o de Dante sobre o fenômeno poético e a natureza da arte, e também por crer que a transcrição talvez nos ajude a compreender o ponto de vista do poeta que estudamos. Diz o filósofo alemão, a respeito do caráter de *coisa* da obra de arte – caráter intrínseco à obra, embora não a esgote (grifos meus):

Mas também a muito falada experiência estética não pode contornar o caráter coisal da obra de arte. Há pedra no monumento. Há madeira na escultura talhada. Há cor no quadro. Há som na obra falada. Há sonoridade na obra musical. O caráter de coisa está tão incontornavelmente na obra de arte, que deveríamos até dizer antes ao contrário: o monumento está na pedra. A escultura está na madeira. O quadro está na cor. A obra da palavra está no som. Evidentemente, dir-se-á. É certo. Mas o que é esse óbvio caráter de coisa na obra de arte?

*Presumivelmente será ocioso e desconcertante prosseguir nesta pergunta, uma vez que a obra de arte é **ainda algo de outro**, para além do seu carácter de coisa? **Este outro**, que lá está, é **que constitui o artístico**. (...)*⁵⁶

Mais adiante, o filósofo prossegue:

*A obra de arte abre à sua maneira o ser do ente. Na obra, acontece essa abertura, a saber, o desocultar, ou seja, a verdade do ente. Na obra de arte, a verdade do ente pôs-se em obra na obra. A arte é o pôr-se-em-obra da verdade.*⁵⁷

Os 3 versos finais de “Lição de música”, com efeito, situam a esfera transcendente no âmbito de uma incontornável contingência: a materialidade do tempo e do discurso.

Sobre mim passa esta água sem descanso.

Mal consigo espirar isto que digo,

Estou submerso e dizer mais não posso.

O esquema de rimas da segunda estrofe (ABCCBA) separa simetricamente os seus 3 últimos versos dos 3 primeiros, como se uma metade refletisse a outra. Ou como se o pensamento se dobrasse sobre si mesmo, *reflexivamente*.

No fulcro da primeira metade está a imagem da pedra no fundo do remanso, a qual o poema atinge com a serenidade e a lucidez do pensamento que sonda instâncias ocultas, aclarando-as até a transparência. Na segunda metade da estrofe, a passagem incessante das águas sugere a inserção no tempo, iniciando o contraponto – o refluxo – que relativiza a transparência com a opacidade do contingente e dos limites da palavra.

Como vimos em “Tocata e fuga”, ao tangenciar o inefável o poema encontra o seu limite e ancora no silêncio, na impossibilidade de dizer. Entretanto, isto não se apresenta nessa poesia como um dilema ou como um drama vazado na forma. A diferença entre o que se pressente e o que se diz se evidencia e se faz representar no

⁵⁶ HEIDEGGER, M. *op. cit.*, p. 13

⁵⁷ *Idem*, p. 30

poema, mas *equilibrada nos termos da possível conciliação/ composição*. O poeta nomeia o limite – e parece não pretender ultrapassá-lo.

Isto não implica ignorar o que está além do limite, mas experimentá-lo a partir da contingência (do lado de cá), e com os contingentes recursos de linguagem disponíveis ao poeta – como fizeram os artistas que inspiram “Lição de música” e “Tocata e fuga”.

Esse aspecto da poética de Dante Milano (o da *composição de contrários*⁵⁸ em plena *era dos extremos*) – tanto quanto o fato de o poeta ter reconhecido e escolhido como sua uma dicção formada principalmente a partir de fontes antigas, bem anteriores à virada modernista de que participaram muitos de seus pares – talvez ajude a compreender a sua posição particular, de relativo isolamento no contexto da poesia brasileira moderna.

O poeta não encontra lugar nas controvérsias literárias ou nos polarizados embates políticos do seu tempo. Resta-lhe o “exílio em si mesmo”, a “grave solidão individual” (“Glória morta”, da seção *Distâncias*) do próprio pensamento, por sua vez infenso à pura abstração transcendente, tanto quanto ao contágio de prosaicas disputas pelo poder e pelo prestígio. Será necessário caracterizar melhor essa condição do sujeito – por exemplo, refletindo sobre o modo como o poeta se relaciona com certas fontes da tradição literária, tão importantes para a sua formação.

⁵⁸ Poeta muito diferente de Dante, Murilo Mendes recebeu de Manuel Bandeira a seguinte homenagem: “Murilo / grande poeta / conciliador de contrários / incorporador do eterno no contingente”. Os versos curtos de Bandeira – nos quais encontramos a expressão (*conciliador de contrários*) que também pode caracterizar Dante Milano – parecem mimetizar algo da fragmentação intencional que, entre outras coisas, singulariza a poesia de Murilo. O ponto de coincidência, ao mesmo tempo em que indica a semelhança entre os propósitos deste e os do poeta que estudamos aqui (a vinculação do eterno ao contingente), também ajuda a evidenciar a diferença dos procedimentos: ao processo de montagem e à justaposição de imagens insólitas, a poesia de Dante, como temos observado, costuma preferir a suavização ou a anulação dos contrastes.

Outro poeta a quem já se aplicou a expressão *conciliação de contrários* é Mário de Andrade. Ao comentar os poemas do *Livro Azul* (**Poesias**, 1941), João Luiz Lafetá os identifica a certa vertente da poesia de Mário, herdeira de uma visão ‘íntima’ do homem e da vida brasileira possibilitada pelo tom coloquial do Modernismo. Essa vertente, segundo o crítico, teria como atitude fundamental uma “penetração doce e lenta no interior das coisas, a percepção da possibilidade de conciliar os contrários, embora mantendo sempre a tensão entre esperança e realidade”. (Em LAFETÁ, João Luiz, **Figuração da intimidade – imagens na poesia de Mário de Andrade**. São Paulo, Martins Fontes, 1986, p. 163.) Na medida em que se opõe à outra vertente da poesia de Mário (e do Modernismo), a vertente “dura e agressiva”, cujo estilo se apoia “na desconstrução e no inacabamento”, pode-se dizer que a poesia de Dante se aproxima de alguma forma da linhagem dos poemas do *Livro Azul* – com diferenças fundamentais de tom e de procedimentos que, acredito, as leituras dos poemas estão deixando claras.

**Capítulo 2 – Antiga e novíssima:
“Elegia a Lígia”**

Elegia a Lúgia

- 1 *Lúgia, teu nome de elegia*
- 2 *Te dá ao corpo moço um ar antigo*
- 3 *E cria em meu ouvido lento ritmo*
- 4 *Que me arrasta o absorto espírito*
- 5 *Para o verso e sua inútil tortura.*

- 6 *Torso de ânfora esguia!*
- 7 *Só o que amou deveras um quadro, um vaso, um objeto precioso,*
- 8 *Pode sentir o relevo suave do teu ventre,*
- 9 *Corpo de mulher,*
- 10 *Forma antiga e novíssima.*

- 11 *Perdoa aos poetas que te desnudam, te divinizam, te prostituem.*
- 12 *Em meus versos inteira te possuo.*
- 13 *Que importa a fêmea que se nega?*
- 14 *Transformada em poema,*
- 15 *Amo-te ainda mais!*
- 16 *Ajoelho agarrado a teus joelhos,*
- 17 *Não com palavras de fé*
- 18 *Mas impudente e irreverente*
- 19 *Profanando mas adorando*
- 20 *A tua imagem desfigurada.⁵⁹*

⁵⁹ MILANO, Dante. *op. cit.*, p. 71

As ocorrências de nomes próprios são muito escassas na poesia de Dante Milano⁶⁰. Além da Lígia deste poema, encontraremos apenas nomes de figuras ou lugares mitológicos, como Orfeu e Eurídice na “Elegia de Orfeu”, Narciso no soneto “A fonte”, “Pigmalião”, Vênus em “Vesperal”, em “Objeto de arte” e em “O corpo de Vênus”, o rio Aqueronte em “Passagem do Aqueronte”; ou então, alusões à cidade cambojana de Angkor e ao Egito em “Objeto de arte”, ao rei Don Juan, a Abenámar o Mouro e a cinco cidades espanholas na narrativa em tom de parábola de “A cidade”, provavelmente inspirada no anônimo **Romance de Abenámar**; e, finalmente, nomes de obras de arte ou de artistas, que vimos no capítulo anterior: a “Tocata de fuga” em ré menor de Bach e a “Lição de música” de Vermeer – além delas, ainda “Pietá” e “Pietá II”; e “A vaga”, que se refere diretamente à gravura de Hokusai.

São, portanto, pouquíssimos nomes, mesmo para um *corpus* poético tão reduzido como o de Dante Milano. Ademais, como acredito ter ficado claro na leitura de “Tocata e fuga” e “Lição de música”, as alusões a artistas e suas respectivas obras podem ser consideradas pontos de partida para uma reflexão acerca da própria poética do Autor – e esta observação parece-me válida para a maioria dos poemas mencionados acima.

A escassez de nomes próprios nessa poesia precisa ser devidamente interpretada, bem como as raras nomeações. Ao nomear lugares e pessoas, um poeta confere certa objetividade à expressão subjetiva própria da lírica. No caso de Drummond, por exemplo, o leitor pode distinguir com relativa clareza o que significam para o eu poético as experiências expressas sob os emblemas de *Itabira*, de *Belo Horizonte*, do *Rio*. Quando se trata de falar do sentimento do mundo, o poeta desafia distâncias espaciais para manifestar o desejo de estar “Com o russo em Berlim”, ou para homenagear a resistência de *Stalingrado*. Mesmo o encontro metafísico da “Máquina do mundo” se dá numa contingência explicitamente localizada, embora inespecífica: “uma estrada de Minas, pedregosa”.

Em Dante Milano, por outro lado, dados da experiência podem ser às vezes adivinhados, mas em geral já como resultados de um processo de interiorização que os transfigura e diante do qual talvez não faça tanto sentido a nomeação de tal lugar, de tal

⁶⁰ O Prof. Fábio de Souza Andrade sublinhou esta particularidade durante o meu exame de qualificação, ao comentar a análise de “Elegia a Lígia”: a presença de um nome de mulher no poema e no seu título, embora aparentemente não seja, como veremos, referência a uma musa inspirada em fatos biográficos, é algo singular na poesia de Dante e deve ser considerado como tal.

objeto ou de tal pessoa, uma vez que agora se trata de uma realidade interior. É bem provável, por exemplo, que o Jardim Botânico do Rio de Janeiro tenha sido uma fonte de inspiração para o poema “Jardim público”⁶¹; contudo, não parece ser da índole da poesia de Dante, com as poucas exceções enumeradas, explicitar as relações com o mundo empírico (por mais incontornáveis que elas sejam), de modo que o jardim do poema será, por assim dizer, uma realidade de natureza íntima à qual o poeta não considerou conveniente aplicar, numa possível homenagem, o nome do local que talvez o tenha motivado a escrever.

No decorrer deste estudo, principalmente a partir do capítulo *Imagens do exílio*, trataremos com mais vagar e cuidado desse processo de interiorização, que nos parece realmente um aspecto central para a poética de Dante. Agora, nosso interesse é verificar, no caso singular que é a “Elegia a Lígia”, que ostenta no próprio título o nome da ‘musa’, de que maneira uma modalidade específica da tradição poética ocidental – a elegia romana – serviu de fonte a uma poesia tão profundamente interiorizada.

São explícitas e reiteradas, no poema, as marcas da oposição entre o *antigo* e o *novo*. Algumas dessas marcas resultam do contraste que a presença de tópicos da tradição literária clássica estabelece com o tratamento “irreverente” – para usar uma palavra do próprio poema e, vale sublinhar, no específico sentido negativo (isto é, no de *não reverente*) em que o termo aparece ali – dado a tais elementos tradicionais. Com a elegância de linguagem habitual ao poeta, os versos da “Elegia” abordam de maneira bastante livre as tópicos acionadas, dando uma configuração singular ao poema de temática amorosa.

Já o título alude a um gênero tradicional de longo percurso na literatura do Ocidente – e, mais remotamente, talvez também na do Oriente, onde se supõe que tenha sido criada. Na Grécia, a princípio, a *elegia* era uma modalidade poética dedicada à temática fúnebre, caracterizada formalmente pelas estrofes de dois versos, os *dísticos elegíacos* (um hexâmetro e um pentâmetro). Ainda na Grécia, no entanto, o seu horizonte temático se ampliou, para acolher a louvação patriótica, a intenção

⁶¹ Vanessa Moro Kukul, na tese citada, faz uma leitura de “Jardim público” em que aponta indícios fortes dessa raiz empírica e histórica do poema, problematizada de modo complexo pelo olhar do sujeito. V. KUKUL, *op. cit.*, pp- 145- 153.

moralizante, a exposição de mitos e a expressão sentimental amorosa; e depois, em Roma, foi sobretudo nessas duas últimas vertentes que a elegia se desenvolveu, pelas mãos de poetas como Tibulo e Propércio.⁶²

Na tradição da lírica de língua portuguesa, a introdução da elegia coube principalmente a Sá de Miranda, que para isso se valeu da *terza rima* dantesca (modificando, portanto, a estrutura original), legado que depois se amplia com as elegias de cunho meditativo de Camões.

A “Elegia a Lígia” de Dante Milano remete, como já vimos, a certa vertente de temática amorosa, ou mais precisamente à elegia erótica romana. A interpelação direta da musa (a segunda pessoa do discurso), em tom às vezes pouco reverente ou mesmo rebaixado, parece-me um indício forte da filiação. Tomemos por exemplo os versos iniciais de uma elegia de Propércio:

*Sempre temi o mal das tuas safadezas,
mas não previ essa perfídia, Cíntia.
Vê a quanto perigo a Fortuna me arrasta!*⁶³

O eu poético de Dante Milano talvez não chegue a esse grau de ofensividade contra a musa, mas certos termos usados no início da terceira estrofe realmente sinalizam uma condição ambígua e pouco elevada da mulher em sua relação com o eu lírico: “Em meus versos inteira te *possum*. / Que importa a *fêmea* que se nega?”

Mais importante, entretanto, do que identificar a possível filiação a um gênero poético específico é perceber como o poema de certa maneira o subverte, lidando ao seu próprio modo com o jogo ficcional subjacente à elegia romana. O estudo **A elegia erótica romana – o amor, a poesia e o Ocidente**, de Paul Veyne⁶⁴, descreve com bastante vivacidade o “jogo semiótico” que poetas como Propércio e Tibulo estabeleciam com os seus leitores em Roma. Diz o autor, por exemplo, que a elegia

⁶² V. CARDOSO, Zélia de Almeida. **A Literatura Latina**. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1989.

⁶³ Da elegia 1.15, em SEXTO PROPÉRCIO. **Elegias de Sexto Propércio**. [trad. Guilherme Gontijo Flores] Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2014. p. 65

⁶⁴ VEYNE, Paul. **A elegia erótica romana – o amor, a poesia e o Ocidente**. [trad. Milton Meira do Nascimento e Maria das Graças Souza Nascimento] São Paulo, Brasiliense, 1985.

*É um diálogo entre Ego e alguma mulher de vida irregular anônima, mas um diálogo abreviado e reduzido às réplicas de um só dos parceiros. Autobiografia? Não, mas quadro típico de costumes; somente o recurso à mitologia é prova da ambição do poeta de ter feito poesia e não somente um croqui de costumes contemporâneos (ou, como se teria dito naqueles tempos, um “mimo”).*⁶⁵

Na introdução à sua tradução das **Elegias de Sexto Propércio**, Guilherme Gontijo Flores apresenta opiniões semelhantes às de Veyne. O trecho seguinte é perfeitamente claro neste sentido:

*A figura de Cíntia é um grande problema interpretativo, se a considerarmos como amante de Propércio: Apuleio, mais de um século depois da morte do poeta, em Apologia 10, afirmaria que sob a máscara de Cíntia estaria velada uma certa jovem romana chamada Hóstia; no entanto, a maioria dos comentadores tende, hoje, a descartar leituras biográficas da elegia romana. E acrescento: mesmo que houvesse uma ou várias mulheres que motivassem a escrita de Propércio, sua artificialidade, seu enquadramento dentro das diversas regras e lugares-comuns do gênero elegíaco, tudo isso aponta para uma autoconsciência literária muito profunda; e assim a biografia estaria, e muito, submetida à poesia, e não o contrário.*⁶⁶

A Délia de Tibulo e a Cíntia de Propércio são, portanto, figuras típicas – às vezes vagas e *incoerentes*, uma vez que servem apenas à criação de um quadro de costumes, afinal de contas ficcional, ambíguo, humorístico. Se elas foram criadas a partir de modelos reais, mulheres de carne e osso, isto permanece e deve permanecer indecível na elegia romana. O jogo que se estabelecia com o leitor se sustentava em grande parte dessa ambiguidade, como sintetiza Paul Veyne:

*Em suma, os elegíacos limitam-se a brincar; não acrescentam caridosamente: “Estou brincando”. Além do mais, o que escreviam brincando era, ao pé da letra, emocionante, pois vimos que o humor era exterior à letra de um texto e que sempre se pode não ver a brincadeira. Não acontece com os textos o que acontece com os homens, cujo sim deve ser um sim, e cujo não deve ser um não.*⁶⁷

⁶⁵ Em VEYNE, Paul. *op. cit.*, p. 71

⁶⁶ FLORES, Guilherme Gontijo. “Introdução”, em SEXTO PROPÉRCIO, *op. cit.*, p. 12.

⁶⁷ *Idem*, p. 155

Por sua vez, o que o poeta da “Elegia a Lígia” parece fazer, principalmente na estrofe final, é basicamente *expor com total clareza os bastidores do jogo*, abrindo mão da ambiguidade (ao menos, daquela ambiguidade do jogo elegíaco romano) ao assumir a natureza estritamente literária da musa do poema:

- 11 *Perdoa aos poetas que te desnudam, te divinizam, te prostituem.*
- 12 *Em meus versos inteira te possuo.*
- 13 *Que importa a fêmea que se nega?*
- 14 *Transformada em poema,*
- 15 *Amo-te ainda mais!*

Lígia não terá sido, muito provavelmente, o nome de uma personagem efetiva da biografia do poeta – basta considerar a ausência deste ou de quaisquer outros nomes de possíveis musas entre os demais 140 poemas do único livro de Dante Milano para se descartar a hipótese sem muita hesitação. Talvez esse nome represente de modo genérico *o feminino* no poema. Mas decidir sobre isso será menos relevante do que avaliar como essa figura é apresentada, uma vez transformada em fato puramente verbal.

As observações de Paul Veyne sobre as diferenças de expectativas que separam o leitor antigo e o leitor moderno (e o próprio Dante Milano, lembremos, antes de ser poeta moderno foi, necessariamente, também um leitor moderno) são bastante pertinentes para se iniciar uma leitura da “Elegia a Lígia”. Elas talvez ajudem a entender a apropriação da elegia romana feita pelo poeta brasileiro:

Antigos e modernos leem, pois, duas verdades opostas num texto famoso que a filologia antiga ensinava sobre os elegíacos; segundo esta antiga explicação, “Catulo empregou o pseudônimo de Lésbia para o verdadeiro nome de Clódia, Propércio empregou Cíntia como pseudônimo para Hóstia e Tibulo pensava numa certa Plânia quando escrevia o nome de Délia em seus versos”. Para eles, Cíntia foi esta Hóstia; para os modernos, uma certa Hóstia foi a causa desta criação poética que é Cíntia. Eles pensavam numa equivalência imediata e não procuravam nada além disso; para os modernos, a passagem de Hóstia a Cíntia implica toda uma elaboração cheia de todos os mistérios da criação e da expressão; não basta preencher, diante do pseudônimo Cíntia, o lugar ainda vazio num questionário, e dizer qual foi o “nome

verdadeiro”. [...] Em resumo, a “chave” para nós é um ponto de partida; para os antigos, ela era a última palavra do saber, a chave do enigma [...]”⁶⁸

Na “Elegia a Lígia” não há propriamente o enigma. *Transformada em poema*, Lígia é apenas um nome: não a última palavra, mas o ponto de partida da elaboração poética. O que importa é pensar sobre a criação literária que o nome representa, como o poeta a constrói e que relações ele assume com esse feminino fugidio, constituído unicamente de som e de imagem. Sérgio Buarque de Holanda, no pioneiro ensaio sobre a poesia de Dante Milano, “Mar enxuto”, identifica na obra um traço que ele chama de ‘realismo estético’ – ou seja, certa autonomia da poesia com relação à matéria de que se serve.⁶⁹

Os versos que abrem o poema já confirmam a proeminência do *nome* na construção da elegia, especificamente do nome enquanto *som*: é a paronomásia *elegia/Lígia* (presente já no título) que desencadeia, a partir do jogo sonoro, o desenvolvimento inicial do poema.

O primeiro verso dá evidência total a essa paronomásia – “Lígia, teu nome de elegia” – numa formulação que, de qualquer modo, implica uma vinculação intrínseca entre os termos aproximados; como se o nome *Lígia* tivesse em si mesmo uma natureza elegíaca: *nome de elegia*.

A partir desse verso, a primeira estrofe segue num período único, sem pontuação até o seu final. O ritmo escorreito – embora descontínuo, como veremos a seguir – desse trecho inicial parece ter correspondência concreta com o que se apresenta aí no campo do sentido: a cadeia inelutável que conduz o eu lírico do som do *nome de elegia* à *tortura* do verso. Exemplifica-se assim a característica que Sérgio Buarque de Holanda

⁶⁸ *Idem*, 176-177

⁶⁹ Transcrevo as palavras do crítico: “É claro que tudo isso entra por força na economia geral da obra, mas também parece evidente que a poesia tem uma realidade independente da matéria que serviu para a sua criação, é por assim dizer exterior a essa matéria, participando muito mais do espírito de seu criador, ou da época, da finalidade, das circunstâncias, do ambiente em que foi criada. Sem perder semelhante ponto de vista, que se me pedissem com insistência uma etiqueta eu chamaria talvez de “realismo” estético, entendendo realismo na velha e perdida significação do vocábulo, realismo oposto a nominalismo, seria possível meditar um pouco sobre alguns pormenores formais. [...]”
HOLANDA, Sérgio Buarque de. *op. cit.*, p. 342.

identificou como fundamental na poesia de Dante Milano e designou como *ritmo semântico*.

São traços formais evidentes dos 5 versos de abertura do poema o predomínio do decassílabo e a rima toante em /i /, que só não ocorre no quinto verso. Até o verso 3, a cadência do ritmo é sóbria e soa uniforme, com a recorrência nos versos 2 e 3 da acentuação na segunda, sexta e décima sílabas:

Te dá ao corpo moço um ar antigo

E cria em meu ouvido lento ritmo

Os versos 4 e 5 introduzem, porém, associando ainda os níveis semântico e formal, uma perturbação até então imprevista:

Que me arrasta o absorto espírito

Para o verso e sua inútil tortura.

O ritmo, que tendia a estabilizar-se nos versos anteriores, sofre uma alteração sutil, com a primeira tônica do verso passando a recair sobre a terceira sílaba. Talvez se possa ver aí, no andamento do verso, uma correspondência com a ideia do *arrastamento* do eu lírico pelo som e pelo ritmo, como por uma força irresistível. Se antes a formação do “ritmo lento” no espírito sugeria uma espécie de graça, de dom gratuito, agora parece evidenciar-se a sua natureza coercitiva – na descontinuidade do ritmo e no valor semântico de termos como *arrasta* e *tortura*.

A ocorrência desse último termo, aliás, provoca também uma quebra de expectativa nos níveis formal e semântico. Na primeira estrofe do poema, como já sublinhei, apenas o verso 5 não apresenta a rima toante em /i /: *elegia, antigo, ritmo, espírito, tortura* – o que, evidentemente, não é um acaso, mas um recurso que transporta para o âmbito da sonoridade o movimento que vai da sugestão da graça harmoniosa ao arrastamento do sujeito obsedado para a realização – torturante e “inútil” – do próprio poema. Contrariando a convenção tradicional que associa a poesia ao deleite, ao prazer

e à utilidade moral do ensinamento, o eu da “Elegia” enuncia a tortura do fazer poético e a sua sofrida inutilidade.⁷⁰

A segunda estrofe configura um momento diferente do poema, sob todos os pontos de vista. Em contraste com a contenção e a cadência mais controlada do quinteto inicial, temos agora – e até o final do poema – uma grande liberdade métrica, que parece dar forma a uma fala mais desafogada, e até sôfrega, do eu lírico que se dirige à musa.

Ao mesmo tempo, o verso exclamativo (“Torso de ânfora esguia!”) propõe de forma abrupta um relativo predomínio do visual, em contrapartida ao desenvolvimento anterior do poema, até então governado pelas sugestões auditivas que arrastavam e obsedavam o espírito do poeta. As imagens da segunda estrofe compartilham o campo semântico do olhar, o que estabelece, já nesse aspecto, um contraste com a estrofe anterior. Mas é ainda a sonoridade, como quase sempre na linguagem poética, que consolida e sustenta formalmente o deslocamento: à violência brusca do verso exclamativo, segue-se o espraçamento reflexivo, de tom quase sentencioso, do longo verso 7, sutilmente amparado em assonâncias internas.

*Só o que amou deveras um quadro, um vaso, um objeto precioso,
[...]*

Tanto a imagem da ânfora quanto as enumeradas no verso seguinte remetem, aparentemente, a outra tópica clássica famosa, a do *ut pictura poesis*. A sensibilidade à forma visual, como se nota, é invocada como condição essencial para o conhecimento completo da musa – condição relacionada, sem dúvida, a certa elevação espiritual, dado o tradicional prestígio da visão entre os demais sentidos físicos.⁷¹ Entretanto, a “Elegia a

⁷⁰ Nesse ponto, a “Elegia a Lígia” pode se aproximar do mote da “Oficina irritada”, de Drummond, no sentido de contrariar a expectativa tradicional e a tópica do *deleitar e ensinar*. Entretanto, no poema de Dante Milano o sujeito que experimenta o sofrimento aludido não é o leitor, mas o próprio poeta. E a alusão ao caráter penoso do trabalho poético é discreta: embora destacada pelo inesperado em que ocorre na primeira estrofe, a ideia de tortura parece ser subsumida depois, no desenvolvimento do poema, por outros aspectos da relação com a musa.

⁷¹ Entre os defensores célebres do privilégio da visão sobre os demais sentidos está Leonardo da Vinci, de cujos escritos se extraiu a expressão “janelas da alma”, designando os olhos. Leonardo defendia com convicção a superioridade da pintura em relação à poesia.

Lígia” está longe de representar uma concepção de mundo neoplatônica⁷² – que tenderia a considerar o corpo uma prisão, e os olhos, uma abertura por meio da qual a alma procura tomar contato com a beleza das coisas. A capacidade de amar a forma visual é condição indispensável, mas a relação com a musa *precisa do corpo* para se perfazer. O verso 8, intensamente aliterativo, parece confirmar essa impressão, sugerindo pelo som e pela imagem o concreto da sensação tátil:

Pode sentir o relevo suave do teu ventre

A Lígia do poema, portanto, não é uma musa etérea, embora também não pretenda ser a representação de uma mulher de carne e osso. E, ao contrário do que o início da segunda estrofe faria prever, o poema não aprofunda a tópica do *ut pictura poesis* – a começar porque a figura da musa não se constitui a partir de uma concepção tradicional da *mimesis*, noção sobre a qual assenta o fundamento dessa tópica clássica.⁷³ Mais do que representada ou “pintada” na elegia, a musa é “Transformada em poema”, como diz o verso 14. Ela é um ser cuja existência se consuma dentro do próprio poema, composto de forma e de sons; e que, apesar do “ar antigo” e nobre conferido pelo nome e pela figura elegante de “ânfora esguia”, não é intocável ou inatingível: da adoração ambígua que lhe é devotada, resulta *a desfiguração final da sua imagem* (verso 20).

Não há contradição no fato de ela ser ao mesmo tempo antiga e novíssima. O poema não admite recortes na apreensão da musa, que nele se vislumbra completa, sem omissão de nenhum de seus aspectos – assim como a adoração que o eu lírico lhe dedica não é unidimensional. Na terceira e última estrofe do poema fica evidente a complexidade dessa relação cheia de antinomias que, entretanto, não parece estabelecer um espaço de tensão, dramaticamente polarizado.

⁷² Ivan Junqueira expõe a mesma opinião, quanto ao conjunto da poesia de Dante, no estudo “Dante Milano: o pensamento emocionado”. Depois de ratificar a adequação da concepção medieval de “realismo estético” à poesia de Dante Milano, proposta por Sérgio Buarque de Holanda, Junqueira afirma: “É claro que não se pode dizer da poesia de Dante Milano que ela seja neoplatônica, como o foram os adeptos daquele tipo de realismo, mas não se deve esquecer também que os pensadores medievos, ao considerar a natureza dos universais, se contentaram em afirmar apenas a existência das ideias na mente divina, escamoteando por completo quaisquer possibilidades de participação humana no processo de conhecimento conceitual. Tratava-se, como se vê, de um platonismo subserviente aos dogmas escolásticos.” Em MILANO, Dante. **Obra reunida**. pp. XXV – XXVI.

Não poderia, de fato, ser considerada neoplatônica uma criação poética como a Lígia do poema, que é inteiramente imaginada, ficcional, mas cuja presença reclama o acionamento dos sentidos: talvez mais do que uma ideia, ela é som, sugestão tátil, imagem poética.

⁷³ SELIGMANN SILVA, Márcio. “Prefácio”, em LESSING, G. E. **Laocoonte**. [trad. Márcio Seligmann Silva] São Paulo, Iluminuras, 2011. pp. 9-57

O eu lírico não transige, não hesita entre a divinização e a ‘profanação’ da musa; talvez porque não veja solução de continuidade entre uma coisa e outra. Este, aliás, como já afirmei no capítulo anterior, parece ser um traço eminente da poesia de Dante Milano: de modo geral, os contrastes (entre o alto e o baixo, a luz e a escuridão, o velho e o novo etc.) não implicam nela grandes contradições ou paradoxos desconcertantes. Como se o verso de Dante fosse o lugar próprio da coexistência equilibrada desses elementos opostos. Os versos 11 e 12 da “Elegia a Lígia” sintetizam essa tendência:

Perdoa aos poetas que te desnudam, te divinizam, te prostituem.

Em meus versos inteira te possuo.

E o final do poema intensifica a um nível máximo a força da ambiguidade da atitude do eu lírico diante da musa.

Ajoelho agarrado a teus joelhos,

Não com palavras de fé

Mas impudente e irreverente

Profanando mas adorando

A tua imagem desfigurada.

Profanando mas adorando é a formulação mais explícita, analítica, da ideia sintetizada na imagem que abre esse trecho: *ajoeelho agarrado a teus joelhos*. Aqui (verso16), como no título e no verso inicial do poema, a imbricação estreita de som e sentido dá à forma da frase uma profunda coerência interna. No final do verso, *joelhos* sublinha, ecoa e repercute a sonoridade e o significado de *Ajoelho*.

A adoração de quem se abaixa, se ajoelha, costuma dirigir-se ao divino, aos seres essencialmente superiores e, por isso, intangíveis. Entretanto, a atitude de quem se ajoelha agarrando-se ao objeto da adoração concentra, com um toque patético, a ambiguidade da devoção do eu lírico – que invade, profana, desfigura a imagem da musa. E isso sem prejuízo do caráter ‘sagrado’ que a musa efetivamente parece ter. Algo semelhante – especificamente pela combinação inusitada de gestual e vocabulário associados ao sagrado com um sentimento nitidamente profano – parece ocorrer no

poema “Gesso”⁷⁴, de Manuel Bandeira, de resto muito diferente da “Elegia a Lígia” quanto à abordagem da experiência vivida. Vale a pena lembrar na íntegra a pequena narrativa em versos:

Esta minha estatuazinha de gesso, quando nova
– O gesso muito branco, as linhas muito puras –
Mal sugeria imagem de vida
(Embora a figura chorasse).
Há muitos anos tenho-a comigo.
O tempo envelheceu-a, carcomeu-a, manchou-a de pátina amarelo-suja.
Os meus olhos, de tanto a olharem,
Impregnaram-na da minha humanidade irônica de tísico.
Um dia mão estúpida
Inadvertidamente a derrubou e partiu.
Então ajoelhei com raiva, recolhi aqueles tristes fragmentos, recompus a figurinha que
[chorava.
E o tempo sobre as feridas escureceu ainda mais o sujo mordente da pátina...

Hoje este gessozinho comercial
É tocante e vive, e me fez agora refletir
Que só é verdadeiramente vivo o que já sofreu.

O que suscita a aproximação com o poema de Dante Milano é, claramente, o 11º verso: “Então *ajoelhei com raiva*, recolhi aqueles tristes fragmentos, recompus a figurinha que chorava”. O ato de *ajoelhar-se com raiva* é uma dissonância parecida com a que aparece no poema de Dante. O gesto, que normalmente denota piedade, contrição, temor a Deus, está aqui contaminado de raiva; e, entretanto, não deixa de figurar também certa atitude fundamental do poeta, que humildemente se rebaixa até o chão, disposto a *recolher* os fragmentos e a *recompôr* a partir deles uma nova unidade, agora mais viva porque enriquecida pela experiência. Parece haver em comum entre os dois autores – à parte as diferenças essenciais quanto à presença viva do cotidiano, num caso,

⁷⁴ BANDEIRA, Manuel. **Estrela da vida inteira**. 20 ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1993. P 117

e o grau de interiorização da realidade, no outro – uma visão do poético que, por um lado, não exclui o chão humilde da esfera do sublime; e, por outro, é capaz de rebaixar o sagrado (ou o vocabulário associado a ele) – sem subtrair-lhe de todo o caráter elevado – até o nível das coisas tangíveis, ao alcance da mão humana.

Voltando ao poema de Dante, vemos que existe algo dessa ambiguidade entre o sagrado e o profano na relação entre o eu lírico e a musa, que parece ser *simultaneamente* divina e humana. No verso 11, como vimos, está implícito o equívoco dos poetas rivais que a *desnadam* ou a *divinizam* ou a *prostituem*: a verdadeira violência contra a musa, do ponto de vista do poema, é a sua apreensão parcial, restritiva, incompleta.

Menos óbvia, porém, e mais instigante do que essa constatação é a razão pela qual, mesmo com os tantos contrastes e polarizações que o poema abriga, o seu tom geral não resulta dramático ou dilacerado. A dicção clássica, equilibrada, constante na poesia de Dante Milano, se mantém aqui, embora de maneira geral a relação da “Elegia” com a tradição tenda mais ao desvio do que à reverência.

Acredito que alguns procedimentos estilísticos do poema contribuam de maneira decisiva para essa impressão. *Procedimentos cujo efeito é sempre a atenuação dos contrastes, implicando de alguma forma, no plano dos significados, certa relativização das oposições sugeridas.* Como se, ao fim e ao cabo, um dado elemento valesse o seu oposto; ou como se o próprio ato de opor um vocábulo a outro equivalesse a enumerar elementos de teor semelhante. No equilíbrio final do poema, as oposições não se encontram neutralizadas, mas também não ressaltam de sua fala pouco enfática.

Além da síntese notável que é a imagem ambígua do verso 16 (*ajoelho agarrado*), que já abordei, gostaria de apontar ainda mais dois exemplos desse tipo de procedimento na “Elegia a Lígia”.

Os versos 18 e 19 são paralelos, semelhantes entre si na estrutura gramatical que tem como núcleos duas palavras – internamente rimadas – da mesma classe:

Mas impudente e irreverente,

Profanando mas adorando

[...]

Em cada um desses versos a rima interna associa os dois núcleos, reforçando a ligação semântica entre estes. Entretanto, o teor dessa ligação é diferente num caso e no outro: no verso 18, *impudente* e *irreverente* são adjetivos do mesmo “campo” (qualificam o amor do eu lírico pela musa numa mesma direção, enfatizando o seu caráter profano); já entre os verbos *profanando* e *adorando*, no verso seguinte, é evidente a relação de oposição semântica. O paralelismo formal e gramatical entre os versos, portanto, inusitadamente, não corresponde ao que cada um deles apresenta do ponto de vista do sentido. Embora incontornável, a oposição do verso 19 se apresenta com ênfase reduzida, atenuada – nivelada, no âmbito formal, à adição sem contraste do verso anterior.

É parecida a relação de paralelismo entre os versos 7 e 11, aproximáveis pelo ritmo da enumeração ternária:

Só o que amou deveras um quadro, um vaso, um objeto precioso,

[...]

Perdoa aos poetas que te desnudam, te divinizam, te prostituem.

Mais uma vez, o paralelismo aproxima pela estrutura e pelo ritmo versos que se distinguem entre si pelas relações semânticas estabelecidas internamente em cada um deles. A oposição no verso 11 entre *desnudam*, *prostituem* / *divinizam* acaba sendo atenuada, seja pelo recurso formal descrito acima, seja pelo sentido do verbo no imperativo – *perdoa* –, que o inicia em tom de súplica e conciliação.

Atenuação dos contrastes, equilíbrio entre os opostos. Parecem ser estes os efeitos mais visíveis dos procedimentos examinados aqui, na leitura de “Elegia a Lígia”. De forma geral, são traços que se podem atribuir também ao conjunto da poesia de Dante Milano – toda ela marcada por oposições semelhantes, toda ela caracterizada pela dicção equilibrada e, como se costuma dizer, madura.

No caso da “Elegia”, parece-me ter ficado claro que o aproveitamento da tradição não é um recuo, e tampouco resulta de uma tentativa de “releitura” demolidora da forma clássica. A tradição é o lugar onde o poeta se formou, mas ao qual ele não deve lealdade absoluta – a sua perspectiva é inevitavelmente moderna. Adotar um gênero tradicional como ponto de partida não implica permanecer nele de modo estático

nem, ao contrário, necessariamente voltar-se contra a tradição, tomando-a como alvo de uma eventual artilharia modernista. O timbre singular da poesia de Dante Milano parece residir na ambiguidade discreta que equilibra as diferenças e é própria da forma que sabe parecer ao mesmo tempo antiga e novíssima.

A discrição de tom e de estilo dessa poesia faz pensar em recolhimento – o que me parece acertado. Mas deve fazer pensar também, talvez com mais razão, em altivez. A distância inelutável da tradição literária (berço da formação), à qual na “Elegia a Lígia” o poeta responde com irreverência, em outros momentos será sentida efetivamente como *perda*, pois não são apenas as formas literárias que se dissipam, mas antes de tudo o mundo no qual elas faziam sentido e ao qual a palavra poética estava organicamente integrada. A consciência da perda irreparável torna o poeta um exilado.

Mas nem por isso – e aqui parece residir uma singularidade da poesia de Dante – a sua voz se altera no esforço de arrebatá-lo o leitor. Fiel à natureza do “pensamento emocionado”, ela se mantém sempre grave e ativa diante da perda que provoca o deslocamento.

Tentarei desenvolver esse assunto a partir das leituras de poemas do capítulo seguinte, “Imagens do exílio”.

Capítulo 3 - Imagens do exílio

Dante Milano dedica as primeiras observações de sua conferência sobre Giacomo Leopardi⁷⁵ ao relativo deslocamento do poeta italiano no contexto do Romantismo. Sublinha na poesia do mestre “o culto da forma” e o “desprezo do sentimentalismo retórico”; a “análise rigorosa do subjetivismo”; a “fuga ao palco e ao público”; “a reclusão e a busca do conhecimento” – considerações que pretendem, evidentemente, encarecer em Leopardi as qualidades da austeridade e da resistência a certos traços de exagero do momento literário que viveu.

As declarações explicitam a eleição de um modelo – de um norte literário, mas também de um modo de ser ativo, de uma atitude insubmissa de quem não deseja ceder a tendências da literatura de seu tempo. Estamos, portanto, diante de um poeta consciente de seu próprio deslocamento – e que, ao falar de um dos seus modelos, parece falar também de si mesmo.

A leitura da “Elegia a Lígia”, por outro lado, permitiu constatar que a possibilidade de refúgio no passado, ou num classicismo anacrônico, não ilude o poeta. No poema “Salmo perdido”⁷⁶, da seção *Terra de ninguém*, a recusa a essa possibilidade é claramente explicitada:

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

A consciência do deslocamento parece implicar, para um poeta como Dante Milano, o sentimento profundamente interiorizado de uma perda irreparável. Pois o mundo que se perdeu, o mundo *antigo* – associado nesses versos ao âmbito do *sagrado* – era, segundo esse ponto de vista, o lugar da poesia mais alta e mais autêntica. Vale a pena examinar de perto, tendo em vista essa constatação, a última estrofe do poema:

*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.*

⁷⁵ MILANO, Dante. “Leopardi”, em *op.cit.*, pp. 472-484.

⁷⁶ MILANO, Dante. *op. cit.*, p. 60

Os dois primeiros versos da estrofe nomeiam sucessivamente certos elementos típicos de uma experiência da modernidade; porém, o tom do poema e principalmente o ritmo dos versos evidenciam que a atitude do poeta não é de adesão: em lugar dos efeitos de simultaneidade e da mimetização da velocidade das máquinas com que a poesia futurista, por exemplo, abraçava a paisagem dos novos tempos, uma sintaxe intacta, com a pontuação convencional separando devidamente cada um dos elementos enumerados. É já um indício de que essa experiência da modernidade é vivida aqui não do ponto de vista de quem adere e se integra a ela, mas da perspectiva de quem dela se distancia resignadamente, e a observa com desconfiança.

Do tom lamentoso, elegíaco, dos versos finais, com a tripla reiteração – (Deus, o mundo, a natureza) *não nos reconhece mais* –, ressalta a constatação do sentimento da perda e de um afastamento irremediável.

A atitude de Dante, como se vê, está muito longe dos objetivos de uma reatualização da tradição, busca empreendida por uma vertente forte da poesia moderna – da qual é importante referência a divisa *make it new* de Ezra Pound, assim como o *método mítico* de T. S. Eliot e que, no âmbito brasileiro, teve na atividade crítica e poética de Mario Faustino uma de suas manifestações mais significativas. No projeto de **Poesia-Experiência**, de Faustino, o lema didático da *repetição* – que estabeleceria a continuidade entre o antigo e o novo, entre a tradição e a experimentação – revela a fé num papel ativo do poeta e da poesia, “capaz de reatualizar as formas do passado em função das exigências do presente”⁷⁷.

Em Dante Milano, ao contrário disso, prevalece a convicção dolorosa e discretamente internalizada da perda do “mundo antigo”. No caso desse autor, a poesia parece não ser o lugar da tentativa de recuperação de certo mundo e de certa linguagem correspondente, e sim o da reflexão sobre a sua perda definitiva. A poesia é um refúgio, mas para esse poeta não constitui em si mesma um universo próprio, de valor autônomo (este seria o caso da poesia pura, procurada, por exemplo, por Mallarmé e seguidores). Trata-se propriamente do lugar em que se vive e se manifesta a experiência do *exílio*.

⁷⁷ NUNES, Benedito. “Introdução”, em FAUSTINO, Mario. **O homem e sua hora**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1966.

Distâncias é o nome escolhido por Dante para a quarta seção de **Poesias**. E a percepção do afastamento do mundo é de fato uma das constantes na obra desse poeta: o desaparecimento daquele mundo antigo e ‘sagrado’ parece implicar o estranhamento do mundo atual e também o da própria natureza. A exemplo de “Salmo perdido”, o poema “Cenário”⁷⁸, da seção *Últimos poemas* (incluída a partir da edição da obra completa de Dante em 1979, **Poesia e Prosa**) oferece igualmente imagens dessa solidão cósmica, absoluta.

Tudo é só, a montanha é só, o mar é só.

A lua ainda é mais só.

Se encontrares alguém

Ele está só também.

Sem lugar na paisagem urbana cujos rumores e agitação repudia; e sem a possibilidade de um refúgio romântico na natureza (que também lhe parece estranha), resta ao poeta o “exílio em si mesmo”, uma solidão voluntária, ativa e consciente, que a sua poesia encontra maneiras diversas de figurar.

Podemos continuar com o poema “Cenário”, para começar a identificar as figurações desse exílio poético de Dante Milano. Diz a segunda e última estrofe:

Que fazes a estas horas nesta rua?

Que solidão é a tua

Que te faz procurar

O cenário maior,

O de uma solidão maior que a tua!

O ponto central a se notar aqui me parece ser o insólito dessa procura: o solitário vai pela rua (a altas horas da noite, parece sugerir o início da estrofe), não em busca de alguma companhia que lhe aplaque a solidão, mas de um cenário que *corresponda* à sua condição de solitário, até mesmo superando-a. O espaço da procura,

⁷⁸ MILANO, Dante. *op. cit.*, p. 150

portanto, não enseja ao poeta o encontro do *outro*, mas talvez lhe propicie o espelhamento de uma *verdade íntima*, aí materializada como cenário desolador do espírito desamparado⁷⁹.

Uma peculiaridade desse exílio é a de não permitir a evasão, como uma reintegração na natureza, que serviria de refúgio diante do mundo que “não nos reconhece mais”, e que o poeta repudia. A natureza é cenário de uma solidão ainda maior que a do poeta, o qual pode no máximo identificar a correspondência⁸⁰, fazendo-a cenário desencantado da sua poesia.

Momento privilegiado dessa identificação é a *noite*, que faz emergir tanto a verdade da solidão sem remédio quanto a da imaginação – chama que, ponderada pelo pensamento e pela consideração do concreto, anima a atividade poética de Dante Milano.

3.1. O princípio da noite

Os temas do anoitecer, da noite, do sono e da morte parecem ter uma presença especialmente marcante entre os 17 poemas da seção *Distâncias*. Eles comparecem a pelo menos 9 deles. Para Dante, a aproximação da noite favorece um conhecimento mais profundo das realidades subjetivas, o que inclui o sentimento da finitude e da inutilidade da vida. Algumas das sentenças independentes compiladas sob o título “Anotações” na **Obra Reunida** confirmam o prestígio do momento propiciatório e revelador:

O dia mostra como o mundo é.

A noite mostra como os mundos são.

⁷⁹ O cotejo com a análise do “Canto do mal de amor”, de Mário de Andrade, por João Luiz Lafetá ilustra bem – pelo contraste – a peculiaridade do poema de Dante. Lafetá identifica no “Canto do mal de amor” o arquétipo da “viagem na noite”, pelo qual Mário representa no poema a crise de identidade do sujeito. E o modo básico da busca de si mesmo, que solucionaria o conflito, é nesse caso a procura do *outro*.

v. LAFETÁ, João Luiz. “A noite com mal de amor”, em **Figuração da intimidade – imagens na poesia de Mário de Andrade**. *op. cit.*, pp. 38-45.

⁸⁰ Não por acaso, outra das seções de **Poesias** recebeu o nome de *Reflexos*, o que me parece também indiciar a importância da noção de *correspondência* para a poesia de Dante.

(...)

*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.*⁸¹

Vale observar que, indo em direção contrária à de certa aspiração romântica – a fusão do espírito com a natureza a partir da indistinção das trevas da noite⁸² –, as frases de Dante Milano procuram sublinhar a propriedade da noite como *reveladora* “dos mundos”, diante da qual o sujeito parece se manter à *distância* do objeto do pensamento, sem se confundir com ele – preservando, assim, a sua identidade individual.

A chegada da noite significará para o poeta, em primeiro lugar, o encontro de sua própria solidão. “Princípio da noite”⁸³ e “O centro da noite”⁸⁴, dois poemas curtos de *Distâncias*, exemplificam emblematicamente essa associação simbólica, que parece ser de fato fundamental para a poesia de Dante.

Princípio da noite

1 *Eu ia em mim perdido, em mim pensando.*

2 *A existência deserta.*

3 *A rua escura.*

4 *Eu sentia a tristeza dos felizes*

5 *Vendo a estrela da tarde rir sozinha...*

6 *Em que altura ela estava!*

⁸¹ “Anotações”, em MILANO, Dante. *op. cit.*, pp. 353-361

⁸² Observação de Anatol Rosenfeld sobre esse aspecto do imaginário romântico: “Unir-se e fundir-se misticamente com o universo em sua infinitude é o sentimento pleno da grande síntese. Numa das maiores obras poéticas da literatura alemã, Novalis eleva os seu Hinos à Noite, porque, ao contrário da luz do dia, que separa e distancia as coisas, dando-lhes formas distintas, nas trevas da noite, tudo se une e se alça na indistinção do supremo enlevo e bem”. V. “Romantismo e Classicismo”, em **O Romantismo** [org. Jacó Guinsburg]. São Paulo, Perspectiva, 1978, p.272.

⁸³ MILANO, Dante. *op. cit.*, p. 46

⁸⁴ MILANO, Dante. *op. cit.* p. 47

7 *O resto era imenso.*

8 *Tudo é exílio.*

Os primeiros versos fazem sentir o mesmo tipo de correspondência – entre a sensação subjetiva e o espaço físico – que comentei a respeito de “Cenário”. Mas aqui, parece-me que certos aspectos formais da primeira estrofe de “Princípio da noite” reforçam a impressão de fechamento do espaço – ou de enclausuramento *do sujeito no espaço*. A métrica decrescente da estrofe é neste sentido quase ostensiva: um decassílabo, um verso de 6, outro de 4 sílabas, dando a impressão de um fechamento ou de um esvaziamento progressivo, na mesma medida em que os versos começam pela introspecção do sujeito (“Eu ia em mim perdido, em mim pensando”), para generalizar o sentimento da solidão (“A existência deserta”) e depois associá-lo à desolação do espaço físico (“A rua escura”).

As frases nominais do segundo e do terceiro versos concentram secamente a correspondência do espaço com o sentimento do eu lírico dominante no poema. O ritmo pouco fluente desse final da primeira estrofe pode sugerir a impressão de um quadro estático, que, entretanto, a sequência do poema não chega a confirmar. O cenário físico e subjetivo é o do esvaziamento e da solidão, mas, não obstante, há certo dinamismo do pensamento, que segue o seu caminho até a conclusão lacônica do último verso. (Na abertura do poema, aliás, já está sutilmente indicada a presença desse movimento com a associação, no primeiro verso, dos atos de caminhar e de pensar: “Eu *ia* em mim perdido, em mim *pensando*”).

O primeiro desmentido à possível expectativa de estagnação criada pelos versos finais da primeira estrofe é o ritmo fluido da segunda, composta de dois decassílabos ligados entre si pelo *enjambement*:

Eu sentia a tristeza dos felizes

Vendo a estrela da tarde rir sozinha...

O pensamento prossegue no seu movimento de recordação, agora num breve fluxo que resume em dois versos os elementos fundamentais da situação psicológica do poema: o sentimento ambíguo do sujeito e a contemplação da também solitária “estrela da tarde” que desponta no alto do céu, longe do poeta. A fluência que distingue no poema os versos dessa estrofe parece de fato assinalar a importância especial daquilo que eles exprimem, também do ponto de vista semântico (mais um exemplo do *ritmo semântico* aludido por Sérgio Buarque de Holanda). Neste *princípio da noite* o poeta encontra um símbolo da sua condição irremediável de exilado.

A ambiguidade plácida da *tristeza dos felizes* não chega a surpreender, numa poesia em que as oposições atenuadas, como temos notado, são presença tão constante. Mas será preciso dedicar alguma atenção a essa expressão central do quarto verso, para tentar compreender melhor o sentido da experiência comunicada pelo poema. O que se pode entender, afinal, por *tristeza dos felizes*?

A expressão tem, evidentemente, muito de contraditório, de contrário às expectativas, mas surge na frase com desenvoltura e naturalidade. Num dos fragmentos em prosa que Dante Milano costumava publicar em jornais, há uma reflexão breve e despretensiosa sobre a poesia que talvez ajude a entender a combinação inusitada de termos:

*Poesia é uma compreensão sem disfarce da vida, uma piedade santa, que dá uma tristeza incurável, mas agradável de sentir. Poderás também chamar a isto de “pureza”. E essa tristeza incurável, essa pureza absoluta é que poderás chamar a alegria do poeta.*⁸⁵

Compreensão crua, triste, agradável e pura da vida. O núcleo dessa síntese, *compreensão*, denota uma noção claramente distinta da ideia de *integração*, implicando em alguma medida a ação intelectual que preserva as identidades de sujeito e objeto. E, por fazer parte de um campo semântico próximo ao do conhecimento e do pensamento, o termo de certa forma corrobora neste sentido a noção sugerida pelo título da seção *Distâncias*, se tomarmos *compreensão* como ato de considerar, de apreender algo pelo intelecto – não pela aproximação ou pela posse física.

⁸⁵ “Horror ao ideal e outros comentários”, em MILANO, Dante. **Obra Reunida**. *op. cit.*, p. 387.

Entretanto, no fragmento transcrito, *compreensão* ao mesmo tempo se vincula diretamente ao *sentimento* de tristeza. E vale lembrar a já conhecida afirmação de Manuel Bandeira sobre a poesia do amigo: “Parece o Poeta escrever os seus versos naquele indefinível momento em que o pensamento se faz emoção”. O sentimento de tristeza é totalmente condizente com o cenário formulado na primeira estrofe e com o tom geral dominante no poema. Já o seu contraponto – a alegria, a felicidade, presente tanto nos versos do poema quanto no trecho em prosa que transcrevi – causa, a princípio, certo estranhamento sobre o qual é preciso refletir um pouco mais. Há algo de particular nessa tristeza, que a torna paradoxalmente agradável de sentir.

É o próprio fragmento em prosa de Dante, ainda, que dá a pista e aponta a direção a seguir. A “compreensão sem disfarce da vida”, a “piedade santa” e a “pureza” parecem reafirmar um aspecto da poesia do Autor que já conhecemos: uma aspiração ao contato com uma dimensão recôndita do sujeito, capaz de sugerir a restauração momentânea da integridade original do homem⁸⁶. O prazer e a alegria estão implicados nessa compreensão triste da vida e nessa pureza, que constitui uma espécie de encontro de si mesmo.

A expressão *tristeza dos felizes*, assim, parece sintetizar essa confluência inusitada que, de outra forma, se insinua também na relação entre os verbos do poema. Relembremos os verbos ligados ao eu poético no período que constitui a segunda estrofe: “Eu *sentia* a tristeza dos felizes / *Vendo* a estrela da tarde rir sozinha”. Assim como os verbos da primeira estrofe associam o movimento ao pensamento (*ia* / *pensando*), aqui, com um paralelismo dos tempos verbais, parece estar assinalado o vínculo significativo entre o sentimento e a contemplação, entre a emoção ambígua e a compreensão objetivada: *sentia* / *Vendo*.

O caráter reflexivo da estrofe, sustentado pela fluência do ritmo, parece se acentuar no final em reticências, possível sugestão do mergulho do pensamento em si mesmo (procedimento semelhante ao da passagem da primeira para a segunda estrofe de “Tocata e fuga”, como vimos no primeiro capítulo, o que leva a crer na existência de uma constante nessa poesia, um movimento que une a contemplação da realidade

⁸⁶ Os termos, como é possível perceber, foram emprestados de Octavio Paz: “A poesia leva o homem para fora de si e, simultaneamente, o faz regressar ao seu ser original: volta-o para si. O homem é a sua imagem: ele mesmo e aquele outro. Através da frase que é ritmo, que é imagem, o homem – esse perpétuo chegar a ser – é. A poesia é entrar no ser.” V. PAZ, Octavio, *op. cit.*, p. 119

sensível à profundidade da reflexão subjetiva). Apesar da referência ao objeto externo da contemplação, a estrela da tarde, é nítido até aqui o foco na subjetividade do eu poético, voltada sobre si mesma. O verso exclamativo que inicia a terceira estrofe interrompe um tanto bruscamente a fluidez de ritmo da segunda, para destacar no poema com maior evidência o elemento da *distância*, decisivo para a tentativa de se identificar aqui uma posição do sujeito poético:

Em que altura ela estava!

A estrela da tarde, que me parece possível identificar no poema ao sentimento de um ideal poético inatingível⁸⁷, encontra-se fisicamente distante do poeta – fato que a exclamação assinala num tom contaminado da ambiguidade marcante da estrofe anterior: creio que se possa entreouvir, no verso 6, *tanto o lamento pela distância insuperável do objeto que é fonte ou promessa de poesia, quanto o encantamento pela constatação dessa mesma distância*. Na poesia de Dante Milano, o ideal poético – perdido ou inalcançável – parece de fato estar sempre no alto, ora mais, ora menos distante das possibilidades de manifestação concreta, esse mundo rés do chão que é, entretanto, a matéria mais imediata do artista.

Dante Milano sabe que o mundo possível não é o dessa instância ideal, mas o das coisas tangíveis à sua volta. O olhar para o alto, que garante ao poema o dinamismo apontado acima, não implica uma abertura definitiva para a expansão do pensamento, rumo à esfera elevada da poesia: na verdade, esse olhar, como manifestação de um desejo subjetivo, por assim dizer instaura no poema uma dialética entre a restrição do concreto (expressa pela atmosfera de fechamento em si mesmo da primeira estrofe) e a elevação do ideal (a partir da visão da estrela da tarde).

A ambiguidade profunda do verso 7, o segundo da terceira estrofe, parece reafirmar na sua brevidade densa os termos dessa oscilação:

⁸⁷ Num dos fragmentos em prosa reunidos sob o título “Algumas considerações”, na obra completa de Dante, vê-se a mesma associação da imagem da “estrela da tarde” (Vésper) ao âmbito do “sonho”, a uma elevação do espírito a que se opõe a concretude das coisas da terra:

“Quando contemplamos o cair da tarde, temos a sensação de que pertencemos a um universo grande demais, que não é só a terra em que pisamos. Então a estrela Vésper aparece no céu para nos consolar. Em vão. Uma sensação imediata da vida nos vem despertar do sonho; é uma dívida que temos com a terra e que é preciso pagar. A terra é a nossa prisão”.

MILANO, Dante. *op. cit.*, p. 364

O resto era imenso.

Ofuscadas pela altura sublime e inatingível da estrela da tarde, todas as outras coisas se reduzem e se constroem, segundo o olhar do poeta, à condição aparentemente rebaixada de *resto*. É como se o olhar para o alto exigisse exclusividade de foco para a estrela da tarde, subtraindo a nitidez da visão das coisas em segundo plano. Entretanto, o verso relativiza tal rebaixamento do *resto* ao qualificá-lo de *imenso*.

Esse *resto*, que inclui tudo o que se encontra abaixo da estrela da tarde e à altura do sujeito, no entanto parece, aos olhos deste mesmo sujeito, *imenso* – termo que, acredito, devemos compreender como algo no sentido do desproporcional, do desmedido, do inapreensível, do enorme, do que está *fora da medida humana*. Como vimos, o que o eu poético chama de *resto*, o é em relação à estrela da tarde que atrai para si todo o foco do olhar; é razoável presumir que também a sua qualificação de *imenso* tenha sofrido o contágio da percepção encantada do ideal intangível. Tocado pelo sentimento poético, absorto na contemplação do elevado, o sujeito olha para as coisas à sua volta e as considera igualmente distantes, inapreensíveis. Assim, é curiosamente *a própria subjetividade enlevada que torna imenso, desmedido e intangível o mundo concreto* à volta do poeta. Esta configuração, na qual o poeta fica sem lugar entre o ideal inalcançável e o chão em que pisa, a meu ver define de modo emblemático a posição desse sujeito poético no poema, que a explicita brevemente, em tom peremptório, no seu verso final:

Tudo é exílio.

A extrema brevidade do verso parece sugerir o tom grave das conclusões inelutáveis. O penúltimo verso já é bastante breve, mas o último, ainda mais curto, tem algo da resignação de quem se vê próximo ao ponto final, ou diante de uma descoberta definitiva. Dentro do contexto do poema, o verso final concretiza a passagem das anotações de aspecto mais circunstancial – nas quais os verbos principais ocorriam sempre, não por acaso, no imperfeito (*ia, sentia, estava, era*) – para a percepção de uma profunda verdade pessoal, a cuja expressão o verbo no presente contribui para conferir um caráter categórico, destacado dos demais versos: “Tudo é exílio”.

Aqui, talvez mais do que em outros momentos da obra do poeta, o *pensamento emocionado* cristalizou a descoberta subjetiva numa formulação que ganha ares de sentença universal e totalizante, embora muito lacônica e quase misteriosa. O que se expressa no final do poema é algo como uma epifania com o sinal invertido, cuja revelação põe no lugar do encontro do Absoluto a descoberta de uma solidão absoluta. No último verso não estão separados os elementos em relação: o poeta, a poesia, a vida, as coisas, o mundo; todos se identificam num único sujeito associado à condição comum do “exílio” – ao mesmo tempo circunstância individual e sentimento cósmico de abandono e impertinência.

Dessa forma, é um dos aspectos mais eminentes da condição do exílio em Dante Milano o isolamento do indivíduo, a impossibilidade de comunicação plena com o mundo presente, definitivamente destituído da esfera do “sagrado” em que a poesia tinha lugar mais garantido. O imaginário noturno na poesia de Dante Milano parece corresponder precisamente a essa percepção subjetiva desencantada. O *princípio da noite* traz algo como a intuição do desencanto, ainda contrastada pelo brilho promissor da “estrela da tarde”; mas em poemas como “O centro da noite”⁸⁸, o poeta parece falar a partir da condição já assumida do desgarramento. Começo a comentar agora, brevemente, mais esse poema de *Distâncias*.

O centro da noite

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

Acredito que em boa medida o poema confirme alguns pontos já levantados na leitura de “Princípio da noite” e que me parecem cruciais para o tema examinado neste capítulo: a sensação do deslocamento, a descontinuidade entre o sujeito e a natureza.

⁸⁸ MILANO, Dante, *op. cit.*, p. 47.

Agora, porém, o ponto de partida é a anotação lacônica, seca e incontornável do primeiro verso: “Noite disforme”. O laconismo dessa apresentação do cenário físico e espiritual do poema, por um lado, pode ser creditado à índole econômica do estilo do poeta, ao caráter ‘enxuto’ de sua poesia; por outro, tendo em vista o tom e o sentido dos demais versos, acusa também, concretizando-o na forma, um sentimento de impotência do sujeito diante da natureza indiferente.

A brevidade, neste caso, seria a marca formal imediatamente notável do total desencanto do mundo. Quanto às imagens do céu e das estrelas, de longo lastro na história da literatura, pode-se dizer que “Centro da noite” ecoe a contrapelo tanto alguns aspectos do imaginário romântico quanto outros de certa tradição clássica, que frequentemente fixava em imagens como as dos astros no céu a ideia da submissão da existência humana a forças superiores. A configuração dos astros no cosmos, a posição das estrelas, representaria a determinação dos destinos do homem por forças que estão fora e acima dele⁸⁹. Representante exemplar dessa tradição é o francês Pierre de Ronsard (1524-1585), de quem transcrevo o trecho inicial do “*Hynne des Estoiles*”⁹⁰ para evidenciar o contraste com o poema de Dante Milano:

*Ô des Muses la plus faconde
Ma Calliope, conte moy
L'influs des Astres, et pourquoi
Tant des fortunes sont au monde.

Discourant mille fois
Ensemble par les bois,
Emerveillez nous sommes
Des flambeaux de la nuit,
Et du change qui suit
La nature des hommes.*

Chante moy du Ciel la puissance,

⁸⁹ Devo a lembrança dessa tópica da tradição clássica ao curso “Modernismo, Formalismo e Tradição na Lírica Brasileira dos anos 1940-1950”, de Vagner Camilo (área de Literatura Brasileira da FFLCH-USP), que frequentei no segundo semestre de 2012.

⁹⁰ RONSARD, Pierre de. **Oeuvres complètes vol. II**. Paris, Gallimard Bibliothèque de la Pléiade, 1994, pp. 515-519.

*Et des Estoiles la valeur,
D'ou le bon-heur et le mal-heur
Vient aux mortes dés la naissance.*

[...]

O fundamento desse imaginário celestial é, claramente, uma visão *trágica* da existência humana. Como antecipei, essa concepção clássica nos interessa aqui porque contrasta com a visão de mundo apreensível a partir dos poemas noturnos de Dante Milano. Na tradição da qual Ronsard é o exemplo citado, o destino do homem pode ser trágico na medida em que é determinado por algo exterior e superior a ele. O trágico tem fundamento, portanto, na inserção completa do homem no cosmos regido pelos deuses – daí a pertinência das imagens dos astros e das constelações para figurar a determinação.

Já no caso de Dante Milano podemos dizer que, se existe um sentimento do trágico, ele é profundamente moderno e *provém, na realidade, da ausência de qualquer fundamento absoluto, o que condena o homem ao exílio no mundo*. A única mensagem, ainda assim inútil, que as estrelas podem transmitir é a do “frio da vida”, a de um completo vazio de sentido. E a presença da segunda pessoa no poema “O centro da noite”, desse *tu* a quem o eu poético se dirige, talvez sugira a universalidade de tal condição, pois tanto pode se referir ao próprio *eu* em diálogo consigo mesmo quanto ao leitor, que é ninguém e ao mesmo tempo é todos.

Nos comentários iniciais a respeito de “Tocata e fuga”, aponte com apoio em citações de estudiosos do assunto a vinculação da polifonia e do contraponto a uma visão de mundo antiga que insere o homem na integridade de um todo harmônico. Perdida essa integração na ordem do mundo, resta ao homem moderno aspirar à sua precária recuperação – por exemplo, no contexto da experiência artística. As imagens de “O centro da noite”, porém, indicam a perspectiva e o ânimo desencantado de um sujeito que percebe e sente a distância do mundo, situando-se a si mesmo na condição de exilado da natureza muda e inútil.

Essa negatividade total também distancia cabalmente o eu poético de “O centro da noite” da figura do gênio romântico, enquanto elemento “mediador entre o sujeito e a

Natureza exterior”⁹¹. A rebeldia romântica contra a rigidez dos padrões do Classicismo conferiu ao Eu uma grande autonomia, capaz de restabelecer a partir de sua “força irradiante” (Benedito Nunes) o nexo entre a arte e a natureza, entre a beleza e a verdade. Mais do que isso, afirma ainda Benedito Nunes que

*Para o poeta romântico, as formas naturais com que ele dialoga, e que falam à sua alma, falam-lhe de alguma outra coisa; falam-lhe do elemento espiritual que se traduz nas coisas, ao mesmo tempo signos visíveis e obras sensíveis, atestando, de maneira eloquente, a existência onipresente do invisível e do supra-sensível. A Natureza transforma-se numa teofania.*⁹² (grifo meu)

Não poderia ser mais nítido o contraste com o silêncio das formas naturais representadas em “O centro da noite”. Basta lembrar o brevíssimo verso inicial do poema, em cuja condensação já se nota o veto a qualquer possibilidade de que dos signos visíveis possa emanar algo como a Beleza ou a Verdade: “Noite disforme”. O poeta está afastado da natureza, cuja feição *disforme* evidentemente não corresponde à harmonia divina, mas, pelo contrário, denuncia o desamparo do homem e o “frio da vida”.

Ao mesmo tempo, porém, que se distancia desse aspecto do imaginário romântico, o sujeito poético de Dante Milano também se caracteriza em grande medida, como temos visto, por uma atitude fundamental de *interiorização*, de recolhimento para dentro de si mesmo, que vem a ser outro aspecto importante do Romantismo: o esforço do sujeito de “pensar-se por dentro”⁹³. O posicionamento ambivalente (e até contraditório) do Autor com relação à literatura romântica⁹⁴, a meu ver, deve ser

⁹¹ NUNES, Benedito. “A visão romântica”, em GUINSBURG, *op. cit.*, pp. 51-74

⁹² Idem, p. 65.

⁹³ A expressão é de Gerd Bornheim, de quem cito a passagem: “Como pode o filósofo alcançar o Eu puro? O caminho está na intuição intelectual. Um dos méritos da filosofia romântica foi a revalorização dessa forma de conhecimento, negada, de modo especial, por Kant. (...) Os românticos, contudo, justamente através dessa forma de intuição, pretendem voltar à via de acesso a toda a metafísica. Para Fichte, isso quer dizer que a atitude inicial do filósofo deve consistir num esforço de pensar-se por dentro; toda filosofia depende desta atitude: *pensa-te a ti mesmo*”. BORNHEIM, Gerd. “Filosofia do Romantismo”. *Idem*, pp. 75-111.

⁹⁴ Creio que a leitura de alguns dos textos em prosa de Dante Milano evidencie a posição um tanto ambígua do Autor quanto à contribuição romântica para a história da literatura. E essa ambiguidade, por sua vez, talvez ajude a caracterizar a relação que se configura nessa poesia entre a subjetividade do Eu e o mundo concreto, dando elementos para se refletir sobre como esse poeta moderno lida com as heranças clássicas (nele, mais pronunciadas e visíveis) e as românticas (bem menos evidentes). Refiro-

assumido pelo intérprete como um fato não acidental – e, dessa forma, útil para a melhor compreensão das tensões internas da obra. Ainda neste capítulo aprofundaremos o exame do tema mostrando a dificuldade em situar a poesia de Dante Milano diante da oposição convencional entre a arte clássica e a arte romântica.

As leituras dos capítulos anteriores deste estudo, em alguma medida, anteciparam a identificação deste traço da interiorização na poesia do Autor: em “Elegia a Lígia”, o tema da absorção do espírito, tão recorrente em Dante⁹⁵; em “Tocata e fuga” e “Lição de música”, o mergulho do sujeito em si mesmo por meio da experiência artística. (O último desses poemas, ademais, suscita a aproximação com a obra de Vermeer e, partir desta, também com o panteísmo de Espinosa – o qual, por sua vez, exerceu influência decisiva sobre um dos nomes mais importantes da filosofia romântica, que foi Schelling⁹⁶.)

No próximo tópico deste capítulo, analisaremos esse aspecto – o da interiorização do sujeito – do exílio poético de Dante, especialmente a partir da leitura do Soneto IV, da seção *Sonetos e fragmentos*, poema em que o imaginário noturno também está presente.

3.2. Horas da fuga da noite

Logo depois de “Princípio da noite” e “O centro da noite” – entre os quais se insere o poema “Paragem”, única exceção numa sequência de poemas ‘noturnos’ –, a

me, em especial, a “O conceito de originalidade e outros”, “Poesia e burguesia”, “Loucura, sofrimento e poesia”, “Castro Alves” e ao ensaio já citado sobre Leopardi.

A oscilação no julgamento do Romantismo fica evidente, por exemplo, se compararmos afirmações de “O conceito de originalidade e outros” a outras de “Loucura, sofrimento e poesia”. No primeiro, o posicionamento do Autor parece ser francamente desfavorável à tendência romântica: “A originalidade é um mau gosto”; “Não há originalidade possível nos grandes temas da vida (...) Há ‘obediência’, compreensão”.

Já no segundo texto, a associação de inspiração e loucura denuncia uma postura bastante diversa, de identificação com o aspecto libertador daquela corrente estética e de pensamento: “Ninguém tomou já atitude mais deliberadamente louca que o poeta romântico. O que é a Inspiração senão o vento da loucura? O rapto de si mesmo?”

⁹⁵ Constataremos no próximo capítulo a recorrência do tema por meio da leitura de poemas como o Soneto IV, “Divertimento”, “Praia deserta”, “Gruta” e “Canção inútil”.

⁹⁶ BORNHEIM, Gerd. Op. cit., p. 104.

seção *Distâncias* conta ainda mais 5 poemas, que a finalizam com alguma uniformidade temática e de tom. “A sala em festa”, “O caminho”, “Noite”, “O desmemoriado” e “Passagem do poema” compartilham um certo ar interrogativo, de perplexidade diante do âmbito duvidoso, mórbido e perturbador do devaneio e do sonho – negação da possibilidade da inércia pela abertura de outros cenários para a imaginação.

Tal arranjo, certamente, não terá sido casual: a chegada ao “centro da noite” apresenta ao poeta, como se vê, um caminho à primeira vista sem saída. Entretanto, o contato com o onírico abre uma dimensão diferente, de grande importância para a poesia de Dante Milano. A ambiência do sonho, em contato próximo com a morte, parece oferecer ao imaginário do poeta, como ao Drummond de **Claro Enigma**, “uma ordem outra de seres”⁹⁷, um outro mundo onde se vive interiormente uma outra existência:

Penso nas horas da fuga da noite,

Numa absurda existência

Em que eu não sou ninguém.

(“O desmemoriado”)⁹⁸

Parece-me relevante, em todo caso, o fato de o ponto de vista do poeta não ser plenamente interior ao próprio sonho, situando-se num estado de vigília confusa, mas capaz de contemplar, com perplexidade, a distância entre uma existência e outra.

Depois é a treva

Onde o corpo a dormir se precipita

Até tocar no solo e acordar ao contato

De outro mundo, outra vida, uma da outra esquecida.

(“A sala em festa”)⁹⁹

A propósito disso, creio que valha a pena ler na íntegra a última peça da seção, “Passagem do poema”, na qual as imagens da noite e do devaneio poético desencadeiam

⁹⁷ “Dissolução”, em ANDRADE, Carlos Drummond de. **Claro Enigma**. 13 ed. Rio de Janeiro, Record, 1998.

⁹⁸ MILANO, Dante, *op. cit.* p. 50

⁹⁹ *Idem ibidem*, p. 48

uma reflexão metalinguística que assinala com clareza o contraponto entre, de um lado, a imaginação mais livre, fluida e evasiva; e, de outro, os pruridos de lucidez e o apego da consciência do poeta à ‘realidade’ da vida.

Passagem do poema

- 1 *O olhar no escuro,*
- 2 *Não dormir, esperar, acordado na noite.*
- 3 *Um verso feito em gesto rápido*
- 4 *Traça nas trevas do cérebro o rabisco de um raio.*
- 5 *É um poema ou talvez lá fora a tempestade?*
- 6 *As portas se abrem sozinhas com violência.*
- 7 *Passam vultos que não existem.*

- 8 *Meu corpo parado, entanto corro livre pelos descampados.*
- 9 *Estende-se a perder de vista a dolorida praia.*
- 10 *O mar avança pela areia com as patas de seus cavalos.*
- 11 *O vento chicoteia o fugitivo.*

- 12 *Não fujas da vida, espírito!*
- 13 *Volta, covarde!*

- 14 *Apagadas visões*
- 15 *Não tirarão teu brilho, realidade!*

- 16 *A poesia me leva a perdidos caminhos*
- 17 *De onde volto mais só, mais desesperançado.*
- 18 *De tudo resta apenas a página rabiscada.*
- 19 *Deixo cair da mão o verso que se parte.*
- 20 *Outro me foge escrito sem palavras,*
- 21 *Buscando outros sentidos...*

- 22 *O verso é feito do ar que se respira.*
23 *Correi, correi, ó versos sem palavras...*¹⁰⁰

Os versos da terceira e da quarta estrofes explicitam quase com violência a posição do sujeito poético diante da irrupção das imagens (raio, portas, vultos, descampados, praia, mar, vento), que associa a criação poética ao devaneio noturno. O poeta recusa firmemente a evasão pura, marcando a sua posição como uma consciência que não deseja se entregar de todo à espontaneidade da imaginação onírica.

Não fujas da vida, espírito!

Volta, covarde!

Apagadas visões

Não tirarão teu brilho, realidade!

A tensão, contudo, é inevitável – e um imaginário feérico, visionário (embora sempre nuançado pelo contraponto de uma consciência que se distancia das visões), será um dos modos de figuração mais frequentes do “exílio em si mesmo” de Dante Milano. A realidade da qual não se pode fugir é um “imenso comício humano”, cheio de “palmas”, “brados”, “urros”, “ódios” e do “rumor dos tambores” (“Rumores”, da seção *Terra de ninguém*); para quem não se adapta a ela, resta a possibilidade do “exílio” – no caso de Dante, numa forma particular em que a evasão não implica o abandono total da contingência objetiva.

A imaginação noturna, nesses poemas de *Distâncias* e no Soneto IV (*Sonetos e fragmentos*), parece procurar no sonho e na morte uma possibilidade de fuga e de absolvição para o homem, a partir da extinção do corpo ou da flexibilização da consciência vigilante, sugerindo uma nova e redentora realidade. No soneto, esse desejo é expresso, por exemplo, pela série de imagens escatológicas e pela menção direta do Apocalipse. Vamos nos deter um pouco sobre o poema.

¹⁰⁰ *Idem*, p. 51

IV

- 1 *A noite ardente, o espaço alucinante*
2 *Entreabrindo o vastíssimo velário,*
3 *Nos veda o que está perto, e o que é distante*
4 *Aproxima. E eu desvendo outro cenário.*
5 *Olhar atento que revela o instante.*
6 *Serei um doido, um mago, um visionário?*
7 *A cauda do cavalo fulgurante*
8 *Do Apocalipse, em salto extraordinário,*
9 *Atravessa as alturas, aos arrancos.*
10 *Morte! Atrás dele surge a névoa acesa*
11 *Da Paz, em nuvens de cavalo brancos.*
12 *Abro os olhos humanos para crer.*
13 *A dúvida transforma-se em certeza,*
14 *A certeza em vontade de morrer.¹⁰¹*

É primordialmente o *ritmo semântico*, mais uma vez, o tecido maleável de que se produz parte importante da expressividade do texto. Nos dois quartetos e no primeiro terceto¹⁰², as cesuras e *enjambements*, associados ao encadeamento das rimas, concretizam a atmosfera sufocante sugerida pelas imagens. Os versos combinam andamentos jâmbicos e dactílicos:

- 1 *A noi\te arden\te, o espa\ço alucinan\te*

As pausas, algumas delas muito bruscas, como a do verso 4 e a do verso 10, alternam-se desconcertantemente e em expressivo contraste com os *enjambements*, que

¹⁰¹ MILANO, Dante. *op. cit.*, p. 6

¹⁰² Embora o poema se apresente, do ponto de vista espacial, como um bloco único de versos, o esquema de rimas garante a sua divisão segundo o modelo tradicional do soneto italiano.

por sua vez reforçam as imagens impactantes do *salto*, núcleo das visões apocalípticas do poema:

3 *Nos veda o que está perto, e o que é distante*

4 *Aproxima. E eu desvendo outro cenário.*

[...]

7 *A cauda do cavalo fulgurante*

8 *Do Apocalipse, em salto extraordinário,*

9 *Atravessa as alturas, aos arrancos.*

10 *Morte! Atrás dele surge a névoa acesa*

11 *Da Paz, em nuvens de cavalo brancos.*

A impressão predominante é a de uma procura sem termo, geradora de um transbordamento das imagens, as quais parecem não caber num só verso. Entre os versos 1 e 11, a fluência discreta e precisa do verso 5 é uma exceção que dá o devido destaque ao discernimento do olhar revelador.

5 *Olhar atento que revela o instante.*

Um período completo, que se conforma a um único verso decassílabo. O olhar que contempla e descobre parece ser o ponto de equilíbrio da imaginação feérica, justificando-se a distinção do verso no fluxo vibrante que segue até o fim do primeiro terceto. No terceto final, porém, é que se pode sentir uma inflexão definitiva do ritmo, que abandona as interrupções abruptas e os cavalgamentos:

12 *Abro os olhos humanos para crer.*

13 *A dúvida transforma-se em certeza,*

14 *A certeza em vontade de morrer.*

Não por acaso a inflexão ocorre no momento em que o eu lírico do poema ‘desperta’, emergindo do sonho gerador de imagens – o pensamento, como é regra geral na poesia de Dante, não pode ser de fato dissociado da forma: o *ritmo semântico*, já advertia Sérgio Buarque de Holanda, contribui de modo essencial para a constituição

desse pensamento nos versos. Tal como nos poemas finais de *Distâncias*, que vínhamos comentando, creio que se possa ver aqui, na atitude do poeta, o pé atrás de quem prefere preservar alguma lucidez do olhar, inclusive quando este se volta para o universo indomável dos sonhos.

A pergunta do verso 6 (“Serei um doido, um mago, um visionário?”), a propósito, talvez já indique certo recuo diante da visão, do desvendamento de um “outro cenário”, pois a perplexidade implica a lúcida reserva do sujeito que se distancia do objeto, contestando-o. O visionário tomado pelas suas visões não recuaria diante delas, refletindo sobre a sua pertinência. Mas o eu poético de Dante Milano, ao visitar o campo semântico da alucinação e da loucura, escolhe resguardar ainda o ponto de vista de uma consciência vigilante que estranha as próprias visões.

Essa atitude de relativo distanciamento em relação às imagens do sonho, porém, apenas singulariza a ressonância delas no sujeito: de forma alguma a enfraquece. Os versos claros e fluentes do terceto final registram no poema o movimento – fundamental para a poesia de Dante, como temos constatado e veremos em detalhe no segmento seguinte deste capítulo – da *interiorização* das imagens.

A princípio o ato de abrir os olhos (verso 12), depois do sonho, implicaria o corte pelo qual o sujeito desperto interrompe a produção das imagens oníricas, provocando uma espécie de *suspensão da crença*. Mas, numa inversão da expectativa, o eu lírico abre “os olhos humanos *para crer*”. O adjetivo no sintagma “olhos humanos” já parece contrapor discretamente às alturas sobrenaturais, apocalípticas, dos versos anteriores a esfera mais tangível da mediação pelo corpo. *Mas a disposição de ânimo é a da crença, que conservará no sujeito – de olhos abertos – o sentido das visões suscitadas pelo sonho. O sentido se preserva, permanece, interiorizado pelo sujeito.*

Os dois últimos versos, que fecham o poema com uma formulação de gosto camoniano, sugerem a força ativa dessa interiorização:

A dúvida transforma-se em certeza,

A certeza em vontade de morrer.

A ideia que se interioriza, de uma morte possivelmente redentora (associada às imagens apocalípticas), exemplifica no exílio poético de Dante a abertura para uma

imaginação mais solta, que nem sempre se retrai diante da constatação da queda e da perda do sagrado. Os limites desse imaginário, como procurei sublinhar, são os de uma consciência lúcida nunca ausente em absoluto.

Do modo como vejo a interiorização e transfiguração das imagens na poesia de Dante Milano, a sua presença constante não implica a fuga da realidade, o abandono total do presente em favor da recuperação do passado ou de uma visão do futuro, uma vez que o ponto de vista do eu lírico nunca perde de todo o chão do concreto.

Um título emblemático, a esse respeito, é “A morte em sonho”¹⁰³, poema da seção *Reflexos*. Em tom de apólogo, a voz lírico-narrativa parece sintetizar muito brevemente, nos versos finais, a associação da ideia da morte à de redenção, e a do sonho à de transfiguração:

Quem dorme não sente dor,

Quem sonha se transfigura,

Quem morre sorri da morte.

Convém sublinhar que tal síntese se viabiliza a partir de um certo distanciamento por parte do eu lírico. Transcrevo, com grifo meu, os versos que antecedem imediatamente o desfecho aforístico:

A boca torta sorriu...

– Assim terminou o sonho

Do leproso. Depois disto

Não sei o que se passou.

Mas o conto é verdadeiro:

Quem dorme não sente dor,

(...)

¹⁰³ MILANO, Dante. *op. cit.*, pp. 38-39.

A observação serena e lapidar dos versos finais do poema, portanto, é feita desde a margem oposta à do sono, do sonho e da morte. Contudo, a experiência da transfiguração encerra uma verdade (“Mas o conto é verdadeiro”), cujos reflexos sobre a consciência em vigília são reais e permanentes. E é preciso sublinhar aqui a ironia muito sutil da serenidade de quem identifica na própria morte a única possibilidade de superação.

Nos versos finais de um poema da seção *Terra de ninguém*, encontra-se o mesmo tom de leve e muito discreta ironia, do sujeito poético que constata a exclusividade da redenção para os que já morreram. Tal como no Soneto IV, as imagens remetem à escatologia apocalíptica.

Absolvição

- 1 *A água brota da rocha estéril*
- 2 *Por um milagre*
- 3 *Como o da Virgem que apareceu na gruta.*

- 4 *Límpida chuva cai sobre as ondas e as árvores.*
- 5 *E se continuar essa aura que vem do ignoto*
- 6 *O mar abrirá passagem a nossos pés,*
- 7 *Os pássaros cantando entre as estrelas,*
- 8 *Cavalos saltando abismos,*
- 9 *Peixes voando na altura entre os pássaros seus irmãos.*
- 10 *Entre o céu e a terra não haverá mais separação,*
- 11 *E os homens, esquecendo as suas lutas,*
- 12 *Se elevarão cantando!*
- 13 *Mas só os que já morreram*
- 14 *E são dignos da paz espiritual.¹⁰⁴*

¹⁰⁴ *Idem, ibidem*, p. 58

Embora não haja, ao contrário do Soneto IV, uma menção direta do Apocalipse, a filiação das imagens é bastante evidente.¹⁰⁵ A principal diferença em relação ao soneto parece ser a de que, em “Absolvição”, o fluxo das imagens apocalípticas não tem início no sonho. A imaginação segue aqui um outro caminho: da sensação concreta – a “rocha estéril”, a chuva que “cai sobre as ondas e as árvores” – para as imagens escatológicas. O verso 5 parece realizar uma transição entre o sensível e o imaginado – “E se continuar essa aura que vem do ignoto” –, evidenciando o filtro subjetivo na percepção do concreto (“essa aura”) e introduzindo a série desconcertante de imagens apocalípticas.

A projeção das imagens, tal como no célebre poema de Eliot, mistura memória e desejo: desejo de distensão e de conciliação entre os homens, memória da leitura bíblica de que ficou, como reminiscência, o imaginário apocalíptico. É o caso de supor, a partir dos elementos do poema, que a própria apreensão do concreto pelo sujeito poético esteja influenciada desde o início por essa mistura,¹⁰⁶ de modo que se torna inviável para o leitor de Dante Milano a separação estanque entre o interno e o externo, a subjetividade e a objetiva realidade circundante. O certo é que o poeta parece jamais abandonar completamente qualquer uma dessas instâncias.

No próximo segmento deste capítulo, discutirei mais pormenorizadamente dois traços da poesia de Dante Milano cuja importância já ficou evidente com as leituras realizadas até aqui: a interiorização das paisagens e a tendência à absorção do pensamento, o “exílio em si mesmo” de que fala o poeta em “Glória morta”. Como tem sucedido em todas as fases do trabalho, os argumentos terão como base as análises de poemas, mas considero pertinente, neste momento, buscar apoio para a reflexão também em outros autores – pois tais aspectos da poesia de Dante parecem remeter de maneira ambígua e muito particular à tradicional oposição entre o clássico e o romântico, o que permite situar a discussão numa perspectiva mais ampla.

¹⁰⁵ APOCALIPSE, 6, 12-17; 21, 1-6. v. BÍBLIA DE JERUSALÉM, *op. cit.*, p. 2149 e p. 2165.

¹⁰⁶ Relativização da objetividade semelhante à que aponte na leitura do poema “Princípio da noite”.

No artigo “Para uma poética do sonho”, Márcio Suzuki sugere a presença de uma concepção não freudiana do sonho na obra de escritores importantes como Borges e Pessoa, por influência, sobretudo, dos autores românticos alemães, “para os quais não é a realidade que serve de paradigma para o sonho, mas o contrário”.

SUZUKI, Márcio. “Para uma poética do sonho”. **Folha de S. Paulo**, 31 de maio de 2015. *Ilustríssima*, pp. 6-7.

Iniciarei retomando o paralelo com Giacomo Leopardi, referência de fato central para a poética de Dante Milano.

3. 3. *Paisagens transfiguradas*

A admiração declarada de Dante Milano por Giacomo Leopardi – conforme afirmei no início deste capítulo – parece se basear principalmente num sentimento de identificação quanto à situação de cada poeta no seu tempo e no respectivo contexto literário. A conferência de Dante permite inferir que o ponto de identificação consista na ideia de certo *deslocamento*, comum aos dois poetas de formação predominantemente clássica, e que produzem em momentos de oposição ao classicismo (o Romantismo na Itália e o Modernismo brasileiro). Diante do deslocamento – sobre o qual ambos os autores mostram ter ampla consciência – caberá a cada um deles o esforço por encontrar uma voz própria, que não minta as inclinações classicizantes tampouco negligenciem as transformações que o tempo impõe à arte e à vida.

No seu “Discurso di un italiano intorno alla poesia romantica”, defendendo o preceito clássico de que a poesia deve imitar a natureza e de que, sendo esta imutável, a própria poesia deve sê-lo também – e, portanto, é o homem que deve se adaptar à natureza, e não o contrário –, Leopardi escreve o seguinte:

*[...] è necessario che, non la natura a noi, ma noi ci adattiamo alla natura, e però la poesia non si venga mutando, come vogliono i moderni, ma nè suoi caratteri principali, sia, come la natura, immutabile. E questo adattarsi degli uomini alla natura, consiste in rimetterci coll-immaginazione come meglio possiamo nello stato primitivo de' nostri maggiori, la qual cosa ci fa fare senza nostra fatica il poeta padrone delle fantasie.*¹⁰⁷

¹⁰⁷ “[...] é necessário que, não a natureza a nós, mas nós nos adaptemos à natureza e que, entretanto, não venha a poesia se transformando, como querem os modernos, mas, nos seus caracteres principais, seja, como a natureza, imutável. E esta adaptação dos homens à natureza consiste em recolocarmo-nos, o melhor que pudermos, no estado primitivo dos nossos antepassados, coisa que, sem esforço de nossa parte, nos permite fazer o poeta senhor das fantasias”.
LEOPARDI, Giacomo. **Opere, tomo I**. Milão; Nápoles, Riccardo, Ricciardi Editore, s. d. pp. 772-843

O que desejo destacar no trecho é que a fidelidade clássica à natureza, pretendida pelo poeta, depende segundo ele próprio da mobilização da imaginação e da fantasia, ou seja, de elementos inteiramente *subjetivos*. Em outros momentos do ensaio, Leopardi chega a defender, contra a razão científica que associa aos românticos, a potencialidade imaginativa da estultícia e da loucura.¹⁰⁸

Estas posições, a meu ver, vêm ao encontro de certa afirmação de Giuseppe Ungaretti segundo a qual o classicismo de Leopardi seria anacrônico se

*[...] o tom do seu sentimento não fosse, como é, romântico. Não é uma ociosa questão de rótulos. Sei quanta importância Leopardi dava à familiaridade com os bons autores, e o classicismo não é nada mais que isso. Mas digo que, em sua obra, Leopardi antecipa e esgota, mesmo em certo sentido a ela se opondo, a experiência romântica.*¹⁰⁹

Com as leituras de poemas do segmento anterior a este capítulo – o Soneto IV, “Absolvição”, “Nuvem cega”, “A morte em sonho” – creio que se tenha evidenciado sobretudo a ambiguidade com que a poesia de Dante Milano (similarmente, neste ponto, à de Leopardi) em alguns momentos se situa diante da oposição convencional entre o clássico e o romântico. Como em Leopardi, o ponto de vista declarado é nitidamente clássico, embora matizado pela consciência amarga de que a paisagem moderna não corresponde à realidade dos antigos: “O mundo não é mais a paisagem antiga, / A paisagem sagrada” (“Salmo perdido”). Mas a subjetividade exilada não se furta a procurar na interiorização e na imaginação os motivos por meio dos quais afirmar a sua voz poética – e, quanto a isto, será necessário desde já relativizar a atribuição de um perfil classicista. Num texto sobre “As origens do Romantismo italiano”, Ungaretti percorre longamente os caminhos do espírito de sua cultura, partindo do século XIII de Jacopone da Todi, passando por Michelangelo e Petrarca antes de chegar a Manzoni e Leopardi. Mostra, com isso, que a inquietação romântica tem raízes muito remotas e que a ela não estão absolutamente alheias dicções mais próximas do clássico – trata-se, sempre, da indagação diante daquilo que na natureza possivelmente ultrapassa o

¹⁰⁸ *Idem*, p. 787

¹⁰⁹ UNGARETTI, Giuseppe. **Razões de uma poesia**. [org. Lucia Wataghin, trad. Liliana Laganá, Lucia Wataghin, Maria Betânia Amoroso] São Paulo, EDUSP, Editora Imaginário, 1994. p. 80

imediatamente visível.¹¹⁰ A poesia de Dante Milano vive subterraneamente, sob o predomínio clássico na forma, o drama da oscilação entre esses dois modos de conceber a arte.

Nos cenários noturnos de alguns poemas, a poesia de Dante se abre a um imaginário onírico, mórbido e escatológico, com um sentido explícito de *superação* das contingências da finitude pelo espírito. Segundo Hegel, é própria da visão romântica essa associação da morte com uma libertação do espírito rumo ao Absoluto:

*Mas na visão romântica do mundo, a morte tem o significado da negatividade, ou seja, da negação da negação, o que a transforma em afirmativa; a morte liberta o espírito da naturalidade pura e simples e da finitude incompatível com o seu conceito.*¹¹¹

Já está claro, entretanto, que a adesão do poeta a esse viés romântico de emancipação do espírito em relação à matéria finita é também parcial. Depois do sonho, o poeta “abre os olhos humanos” para a consciência vigilante que caracteriza o seu ponto de vista. A hipótese que pretendo defender é a de que, *desse trânsito entre o âmbito onírico e a consciência ordenadora do poeta podem resultar, na poesia de Dante Milano, graus diversos de interiorização e diferentes atitudes do sujeito poético, sem prejuízo da uniformidade de tom: da transfiguração como ponto de partida à ironia sutilmente defensiva da subjetividade que vê na morte a única possibilidade de absolvição.*

¹¹⁰ Ungaretti descreve assim, no texto mencionado, as condições que levaram o desenvolvimento da arte italiana rumo ao Romantismo: “*Aquele fato através do qual, por exemplo, uma nação poderá ressurgir, quando parecia morta, ocorre em virtude de disposições naturais, e nós o podemos descrever. Descrever, porém não entender, uma vez que não se entendem senão as coisas que fazemos, e a natureza é obra de Deus. O segundo ponto que explica o desenvolver-se, a partir de Michelangelo, da arte na Itália em direção Romantismo é, pois, o concretizar-se progressivo das seguintes convicções: a) não ser o homem constituído apenas da razão – como pretendiam os racionalistas e iluministas – mas também da fantasia e de paixão; b) a possibilidade de exata tradução, em fórmulas matemáticas, das forças da natureza, não significa de fato que se possa extrair da natureza aquilo que ela, eternamente, contém de oculto, de sagrado e de terrível.*”

UNGARETTI, Giuseppe. **Invenção da poesia moderna – Lições de literatura no Brasil (1937-1942)** [trad. Antônio Lázaro de Almeida Prado] São Paulo, Ática, 1996. pp. 251-252

¹¹¹ HEGEL, G. W. E. **Estética – A Arte Clássica e a Arte Romântica IV.** [trad. Orlando Vitorino] Lisboa, Guimarães Editores, 1972. 2ed. p. 179

Num nível extremo de interiorização, segundo Hegel, está o artista romântico, para o qual o Absoluto se concentrou no espírito, o que relativiza significativamente a relevância da representação do mundo exterior:

*Levada a este grau, a interiorização não é mais, por assim dizer, do que o exterior despojado de sua exterioridade objetiva, um interior invisível e imperceptível, uma sonoridade que emana de uma origem misteriosa, um voo sobre as águas, uma música de ondas que se expandem sobre um mundo que, pelos seus fenômenos heterogêneos, apenas constitui um fraco reflexo daquele ser-em-si da alma.*¹¹²

Já o ideal da forma de arte clássica, pelo contrário, não pode jamais prescindir da figura sensível, elemento que o corporifica:

*Senhora de um conteúdo espiritual, integrando no seu domínio a natureza e os poderes naturais, a arte clássica não se limita a exprimir unicamente a intensidade e o poder de dominar a natureza: apreende, para a sua forma, a figura e as ações humanas em que transparece, sem exigir de nós qualquer esforço, o conteúdo espiritual que representa, em relação à figura sensível, não uma exterioridade sensível e simbólica, mas o elemento essencial de um conjunto de que é inseparável e pelo qual se realiza a verdadeira existência do espírito.*¹¹³

O leitor da poesia de Dante Milano pode reconhecer mais imediatamente as afinidades dela com o ideal clássico, mas perceberá também, em poemas como o Soneto IV, “Praia deserta”, “Gruta”, “Salto do paraíso” e outros, a importância de uma interiorização transfiguradora, relacionada à absorção do sujeito em si mesmo, que, sem prejuízo absoluto da identificação inicial com o clássico, realmente inviabiliza a rotulação unilateral do poeta.

Essa posição ambígua, intermediária, aparentemente singulariza a poesia de Dante – mas é também quase uma fatalidade para os poetas modernos fortemente vinculados à tradição clássica. Há uma declaração de Ungaretti que, a meu ver, poderia ter sido escrita pelo poeta brasileiro, assim como, de certa forma, ilumina a interpretação da obra de Giacomo Leopardi, um dos mestres de ambos:

¹¹² Idem, p. 186

¹¹³ Idem, p. 93

*O universo não nos parece mais, como parecia aos humanistas, passível de ser representado pelas façanhas dos homens, mediante a aplicação transfiguradora de certos cânones da arte greco-romana. Menos ainda nos parece que o universo seja uma criação do eu, como queria o século XIX. Ainda que seja agressivo nosso anseio de vida, o mundo objetivo para nós existe, também por sua própria conta*¹¹⁴.

Acredito que as leituras dos poemas “Praia deserta” (*Distâncias*) e “Divertimento” (*Últimos poemas*) possam ilustrar bem dois dos caminhos – claramente inter-relacionados – que a poesia de Dante Milano seguiu, conciliando sem tensão aparente as duas matrizes a princípio opostas, para dar expressão à subjetividade exilada: a interiorização das paisagens e a absorção do sujeito em si mesmo. Começemos com a interiorização, em “Praia deserta”:

- 1 *Estar só, numa praia deserta.*
- 2 *Ter diante dos olhos uma paisagem eterna,*
- 3 *Pisar na orla de espuma.*
- 4 *Tocar com as mão num rochedo.*
- 5 *Ver a tarde cair num mar imóvel*
- 6 *Sob o domínio de uma estrela azul.*
- 7 *Ficar parado, contemplando o espaço!*
- 8 *Olhar as estrelas, deitado na areia...*
- 9 *Dormir debaixo da lua,*

¹¹⁴ UNGARETTI, Giuseppe. **Razões de uma poesia e outros ensaios**. [trad. Liliana Laganà, Lucia Wataghin e Maria Betânia Amoroso] São Paulo, EDUSP, Editora Imaginário, 1994. p. 88.

Os traços mais eminentes do poema, relativos à sua forma, convergem integralmente para uma impressão de harmonia, de serenidade beatífica – que tenderíamos a associar sem muita hesitação ao domínio do clássico. Ernst Robert Curtius dedicou um capítulo de seu livro **Literatura Europeia e Idade Média Latina** ao estudo do motivo da “paisagem ideal”¹¹⁶, tópica muito importante dentro do contexto da literatura medieval na Europa, inspirado em modelos da Antiguidade e da Bíblia. Curtius identifica na **Odisseia** alguns desses modelos seguros: “Praias bem-aventuradas, livres de males e de pragas mortais”; a “gruta milagrosa de Ítaca” (veremos mais adiante um trecho do poema “Gruta”, de Dante Milano). E afirma, sobre a continuidade da tópica na literatura posterior: “Da paisagem de Homero adotaram os poetas posteriores vários motivos, sólidos remanescentes de uma vasta cadeia tradicional: o lugar encantado da eterna primavera como cenário da vida bem-aventurada depois da morte [...]”.

Mesmo que não se possa afirmar com certeza a inserção consciente de “Praia deserta” e “Gruta” nessa cadeia tradicional, pelo menos a afinidade com ela me parece clara, se aceitarmos a ideia de repouso tranquilo como uma espécie de substitutivo da noção de “vida bem-aventurada depois da morte”.

Uma sensação de grande naturalidade provém do ritmo discretamente cadenciado de “Praia deserta”, que alterna sem padrão fixo períodos curtos e longos. A frase nunca se expande num fluxo, mas se contém como para garantir a cada momento a devida nitidez – seja enquanto ideia, enquanto som ou enquanto imagem.

O aspecto visual do poema na página não deixa de formalizar esse equilíbrio harmonioso, que dispensa a rigidez simétrica. Quatro das sete estrofes se constituem de versos únicos, sendo as demais dísticos, o que dá ao conjunto uma concentração de

¹¹⁵ MILANO, Dante. *op. cit.*, p. 42

¹¹⁶ CURTIUS. Ernst Robert. **Literatura Europeia e Idade Média Latina**. [trad. Teodoro Cabral e Paulo Rónai] São Paulo, Hucitec / EDUSP, 1996.

significados – se considerarmos, como parece ser o caso, cada estrofe uma unidade significativa – e, ao mesmo tempo, uma impressão de espraio do indivíduo na amplidão do espaço. O *ritmo semântico* se configura também como ritmo visual¹¹⁷.

Cada estrofe indica com limpidez um estado, uma ação ou um conjunto de ações do sujeito. Que não haja entre elas um encadeamento muito evidente nem uma sucessão narrativa parece-me uma particularidade importante, a ser interpretada.

A primeira evidência dessa falta de encadeamento é o fato de que todos os verbos principais dos períodos encontram-se no infinitivo, que confere às ações ou situações sugeridas uma certa equivalência quanto à expressão do tempo. É verdade que, nas três últimas estrofes, pode-se entrever uma sequência temporal, subentendida na relação entre os verbos: “*Ficar* parado, contemplando” / “*Olhar* [...] deitado” / “*Dormir*”. Mas a reiteração do infinitivo situa o poema numa zona que se distingue tanto da presentificação das coisas pela palavra – que conhecemos bem, por exemplo, nas paisagens de João Cabral de Melo Neto¹¹⁸ – quanto da recordação do passado e das reminiscências do vivido, ou então do visionarismo escatológico, que o próprio Dante praticou a seu modo, como vimos, em “Absolvição”: “O mar *abrirá* passagem”.

Em “Praia deserta”, portanto, trata-se aparentemente de uma paisagem de tipo singular, que no verso 2 o poeta qualifica, não por acaso, como *eterna*. Não estabelecendo com o tempo uma relação precisa, os verbos evidenciam a origem inteiramente subjetiva das imagens projetadas. *Estar, Ter, Pisar, Tocar, Ver, Ficar, Olhar, Dormir*: as variantes do desejo vão se manifestando, sem necessidade de estabelecer conexões ou um desenvolvimento sucessivo.

Seria exagero falar em abstração, uma vez que a nitidez das ‘figuras’ é preservada – a orla de espuma, as mãos, o rochedo, a estrela azul. O que se pode dizer, entretanto, é que sendo a interiorização o ponto de partida, tanto essas figuras quanto o

¹¹⁷ Vale mencionar, para efeito de contraste, as observações de Luiz Camilo Lafalce sobre o soneto em Dante Milano, sempre em estrofe única – configurando um bloco monolítico, compacto e denso que remete à ideia de peso.

¹¹⁸ Bastaria lembrar a primeira estrofe do primeiro poema de **Paisagens com figuras**, o “Pregão turístico do Recife”:

Aqui o mar é uma montanha
regular, redonda e azul,
mais alta que os arrecifes
e os mangues rasos do sul.

Em MELO NETO, João Cabral de. **Obra Completa**. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1995. p. 147

cenário – o poema todo, enfim – se apresentam já sob o filtro sutil de uma transfiguração subjetiva. Parece claro que não é a experiência concreta a matéria fundamental do poema (semelhantemente, neste ponto, ao que ocorre no Soneto IV: “Nos veda o que está perto, e o que é distante / Aproxima”). Descartando a base realista da experiência cotidiana, o poema envereda pela “visão interior de olhos abertos” (“Duplo olhar”, de *Últimos poemas*), sem expor o processo – já consumado – de interiorização.

Vale a pena abrir um parêntese para uma rápida comparação com o procedimento adotado por um poeta contemporâneo de Dante, o seu amigo próximo Manuel Bandeira, no conhecidíssimo poema “O martelo”¹¹⁹. Refiro-me especificamente à passagem destacada:

O martelo

As rodas rangem na curva dos trilhos

Inexoravelmente.

Mas eu salvei do meu naufrágio

Os elementos mais cotidianos.

O meu quarto resume o passado em todas as casas que habitei.

Dentro da noite

No cerne duro da cidade

Me sinto protegido.

De jardim do convento

Vem o pio da coruja.

Doce como um arrulho de pomba.

Sei que amanhã quando acordar

Ouvirei o martelo do ferreiro

Bater corajoso o seu cântico de certezas.

¹¹⁹ BANDEIRA, Manuel. **Estrela da vida inteira**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1993. p. 168

O poema noturno de Bandeira é substancialmente diverso do de Dante, a começar pelo delineamento mais preciso da situação do sujeito poético, pela oposição entre um espaço íntimo e o exterior, cuja vinculação com o eu lírico se estabelece por meio dos sons vindos de fora. O que acontece nos versos sublinhados é, a meu ver, a transição entre a recepção do estímulo sensível e a sua subsequente transfiguração lírica – o poeta registra a percepção do som lúgubre que vem de fora do quarto (“Do jardim do convento / Vem o pio da coruja”) e, logo em seguida, o transfigura em conformidade com o sentimento que anima o poema, de acolhimento e resignação: “Doce como um arrulho de pomba”.

Em “Praia deserta”, como em tantos outros poemas de Dante Milano, a principal diferença em relação ao procedimento de Bandeira é que esse movimento da transfiguração não é exposto: o que o poeta oferece é já a paisagem transfigurada, manifestação discreta do desejo interior.

Mais uma vez aquela afirmação de Ungaretti parece definir cristalinamente os termos em tensão que a poesia de Dante Milano, guardando-a na raiz, soube tantas vezes ocultar sob a aparência da harmonia entre os opostos: o universo não pode mais ser representado pelos feitos humanos (a mera aplicação dos padrões clássicos, portanto, não tem mais lugar); e, por outro lado, vê-lo como criação exclusiva do *eu* é também algo descabido para o homem moderno.

Poetas como Dante Milano, para quem (ao contrário de Manuel Bandeira) o chão do cotidiano não é fértil em poesia, viveram fortemente esse conflito dificultoso, esteja ele formulado explicitamente ou não. No contexto brasileiro, acredito que se encontre mais ou menos no mesmo espectro a poesia de Cecília Meireles, pelo menos quanto a esse procedimento – característico de ambos – da transfiguração. Para dar alguma base a essa tentativa de aproximação, embora tal esforço não dependa exclusivamente do exemplo, vou focalizar inicialmente uma expressão do final de “Praia deserta”, de Dante:

9 *Dormir debaixo da lua,*

10 *No chão do mundo.*

A poesia de Dante Milano frequentemente lança mão de expressões como essa, ou de teor semelhante. Em “Gruta”¹²⁰, por exemplo:

No fim do mundo

Há uma gruta,

Casa de pedra,

Cama no chão

De terra fresca,

[...]

O sentido, claro, é o da paisagem indeterminada, da realidade que já se transfigurou interiormente para adquirir a conotação de *símbolo*. Assim também o “céu oco”, o “longínquo”, a “praia distante” do poema “Eco” (*Reflexos*); “uma praia fria”, a “imensidade”, em “Salto do paraíso” (também de *Reflexos*); o “espaço”, sem qualquer especificação, em “Céu e sono” (*Sonetos pensativos*); o “lago parado”, o “sono de água imóvel”, de “Sono” (*Paisagens submersas*), entre outros exemplos possíveis.

Num poema de **Viagem** (1939), de Cecília Meireles, salta aos olhos uma expressão que faz lembrar a que destaquei em “Praia deserta”, para além da mera coincidência vocabular. O poema é “Criança”¹²¹, de que transcrevo uma estrofe, destacando a expressão aludida:

Cabecinha boa de menino santo,

que do alto se inclina sobre a água do mundo

para mirar seu desencanto.

¹²⁰ MILANO, Dante. *op. cit.*, p. 25

¹²¹ A íntegra do poema: “Cabecinha boa de menino triste, / de menino triste que sofre sozinho, / que sozinho sofre – e resiste. // Cabecinha boa de menino ausente, / que de sofrer tanto se fez pensativo, / e não sabe mais o que sente... // Cabecinha boa de menino mudo / que não teve nada, que não pediu nada, / pelo medo de perder tudo. / Cabecinha boa de menino santo / que do alto se inclina sobre a água do mundo / para mirar seu desencanto. // Para ver passar uma onda lenta e fria / a estrela perdida da felicidade / que soube que não possuiria”. Em MEIRELES, Cecília. **Poesia Completa. v. 1** [org. Antonio Carlos Secchin] Rio, Nova Fronteira, 2001. p. 246

A água do mundo, o chão do mundo, a gruta no fim do mundo, parecem provir de esforços semelhantes que a fantasia de cada poeta precisou fazer, em determinados momentos, em nome da construção de um imaginário poético próprio, fruto da transfiguração das coisas do mundo internalizadas subjetivamente e transformadas em símbolos. Na conferência “Em torno da poesia de Cecília Meireles”¹²², Alfredo Bosi caracteriza precisamente o processo de transfiguração que singulariza a arte da poeta – marcada, segundo a própria autora, por “uma certa ausência do mundo”:

A condição de alheamento e ausência não significa amnésia, vazio interior, mas um modo próprio de lembrar, um processo que torna quase espectral a matéria mesma da rememoração: “A vida, a vida, a vida! e sendo apenas cinza / E sendo apenas longe”.

Para conferir ainda maior clareza ao argumento, o crítico recorre à comparação com a poesia de Manuel Bandeira, o que, como está claro, nos interessa particularmente (na medida em que a aproximação talvez ajude a situar também a poesia de Dante Milano), visto o breve cotejo que esbocei entre “Praia deserta” e o trecho de “O martelo”.

*[...] Um poeta mestre da transição do Simbolismo para o Modernismo, Manuel Bandeira, também fez da lembrança de paisagens e seres distantes ou desaparecidos o suporte da sua lírica. Mas em Bandeira a matéria da memória dá-se precisa e direta no recorte do cotidiano. As cenas evocadas têm contornos firmes. São momentos de aguda percepção da experiência, epifanias trazidas ao aqui-e-agora pelo filtro da rememoração: é um fundo de hotel, o pátio noturno, o boi morto que rola nas águas da enchente, o bicho homem catando lixo para comer, o beco, a maçã no prato, o momento em um café. Em Cecília, o pretérito já recebeu, desde o início, uma aura de distância, como se paisagens e rostos tivessem habitado um tempo remoto, levado pelos ventos dos dias, e só revivessem quando tocados pelo presente da palavra: Eu canto porque o instante existe. Fora do momento do canto e do seu encantamento, a existência do mundo é como que suspensa.*¹²³

É preciso, neste momento, ter alguma cautela para evitar um equívoco grave, que seria o de posicionar imediatamente a poesia de Dante *ao lado* da de Cecília e *em*

¹²² Em BOSI, Alfredo. **Céu, inferno**. São Paulo, Duas Cidades; Editora 34, 2003. pp. 123-144.

¹²³ *Idem ibidem*.

oposição à de Bandeira, iniciando com isso uma espécie de classificação. Sob o aspecto da transfiguração das imagens – em poemas como “Praia deserta” e outros dessa linhagem – há de fato maior proximidade com a obra da poeta carioca; entretanto, esta não é, absolutamente, uma conclusão ou uma impressão imediata para o leitor de Dante Milano. Acredito que seja viável defendê-la agora, mas à primeira leitura o aspecto concreto das imagens (aliado ao amor por certa simplicidade *aparente*, que o autor de “O martelo”, como veremos mais à frente, sempre apreciou na poesia do amigo) sugere mais afinidade com a dicção bandeiriana.

O paradoxo, a esta altura, talvez não deva nos desconcertar tanto, tratando-se de uma poesia cujas raízes, como temos visto, se alimentam em solos a princípio opostos, como os preceitos da tradição clássica, por um lado, e os anseios intangíveis da arte romântica, por outro. Se a “Praia deserta”, por exemplo, parece atender inteiramente a certo ideal da paisagem clássica, o fato de ser um cenário de caráter francamente subjetivo (e relacionado a um desejo cujo ponto culminante é o repouso do sono: “Deus me dê sonhos”, como se lê em “Gruta”) não pode ser tratado como secundário. Vale a pena anotar agora mais uma síntese de Hegel, que, esclarecendo ainda os termos da oposição – a beleza clássica e a romântica –, lança alguma luz sobre a poesia de Dante, na qual essas duas matrizes têm os contornos geralmente esfumados.

*A beleza grega apresenta a intrinsecidade da individualidade espiritual na forma puramente corpórea, suas acções e atitudes no aspecto puramente concreto, em suma, nela estão o dentro e o fora numa união indissolúvel pois aquela encontra neste a sua total expressão. Outra coisa exige, porém, a beleza romântica: exige que a beleza, embora se manifeste num aspecto corpóreo e exterior, mostre também que tal manifestação não a esgota completamente, que não constituía sua total e definitiva revelação cuja condição é a reflexão sobre si mesma, o regresso a uma vida independente.*¹²⁴

Em poemas como “Praia deserta”, “Gruta” e “Eco”, creio que se possa entrever algo como um movimento da subjetividade voltando-se sobre si mesma. Conquanto se trate de paisagens, os espaços e figuras representados condensam simbolicamente o constante desejo de afastamento e de repouso.

¹²⁴ HEGEL, op. cit. p. 191.

Tanto quanto as cenas noturnas, são também imagens do exílio na poesia de Dante Milano, em que o alheamento do sujeito em relação ao meio social quer aparentemente abrir caminho ou para a autorreflexão, ou para o sonho, ou para o repouso do corpo integrado às coisas da natureza. As imagens variam, mas a sua raiz parece ser uma só, e permanente: a condição de *exilio* desse sujeito poético.

Nosso ponto, como já esclarecemos com a citação de Ungaretti, é a situação de abandono do poeta moderno às suas próprias dúvidas diante do mundo desencantado. O exílio de Dante corresponde declaradamente à constatação da perda da “paisagem antiga” e sagrada. Uma das respostas possíveis na poesia do Autor é a absorção do espírito em si mesmo, expressa na transfiguração das paisagens como a da praia distante e a da gruta no fim do mundo, ou nomeada mais diretamente, como em “Distração”, “Divertimento”, “Sono”, “Divagação”, “Olhar absorto” e outros poemas.

O motivo da *abstração* ou da *absorção* do pensamento em si mesmo é de fato um dos mais recorrentes na poesia de Dante Milano. Além das peças mencionadas acima, podemos lembrar ainda, numa enumeração não exaustiva, outras passagens: “Meditação da carne” (“E me perco, me abstraio / Numa longa, profunda / Meditação da carne”); “Panorama” (“Oh primeiras manhãs! Depois, o mundo / se transformou, ao meu olhar absorto, / Numa estranha paisagem esverdeada”); “Luz cega” (“Onde a vista se embebe e fica absorta, / E a própria treva assim parece bela!”); “Nuvem acesa” (“Uma nuvem acesa, tema / Digno de absorto, abstrato poema!”); e, entre os poemas já estudados aqui, “Elegia a Lígia” (“E cria em meu ouvido / Que me arrasta o absorto espírito / Para o verso e sua inútil tortura”); “Tocata e fuga” (“Tudo que em mim, somente em mim existe, / Me transporta, me absorve, me suspende”); e “Lição de música” (“A tela representa uma figura / Absorta, ao piano. Luz azul sombria”).

A recorrência do motivo talvez contribua para a leitura da poesia de Dante Milano se nos perguntarmos *de que se abstrai* e *em que se absorve* o espírito nos momentos citados.

As leituras de “Tocata e fuga” e “Lição de música” já mostraram que um dos sentidos dessa absorção é o do mergulho da subjetividade em si mesma, com uma conotação de aprofundamento da reflexão íntima e de descoberta. Em “Elegia a Lígia”,

o estado de absorção do espírito parece ser apresentado como condição fundamental para a criação e o fazer poético.

“Divertimento” e “Meditação da carne” acrescentam ao motivo uma intensa carga de sugestão erótica – que, em Dante Milano, se reveste sempre de contornos singulares, nos quais se cruzam indefinidamente o físico e o espiritual. Vejamos este trecho de “Meditação da carne”¹²⁵ (seção *Momentos*):

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?

Ao querermos rasgá-la

O que se dilacera

É a nossa própria alma,

E é como se insaciáveis

Mordêssemos um mármore.

Em “Divertimento”¹²⁶ (*Últimos poemas*), que a seguir transcrevo na íntegra (pois só assim se perfaz a sugestão erótica construída pelas imagens das três estrofes), há um erotismo mais contido, em que talvez se torne mais evidente o *entrelaçamento* dos motivos da absorção do espírito e da sensualidade física:

Acariciar a água de um rio

E sentir-lhe o estremecimento

Da pele, o fundo calafrio,

Eu distraído mas atento

Pensando... em quê? Sério, sorrio...

¹²⁵ MILANO, Dante. *op. cit.*, pp. 105-107

¹²⁶ *Idem, ibidem*, p. 133

Oh secreto divertimento.

*A mão desenhando um afago,
Traçando arabescos que invento,
Carícias no ventre do lago,
Círculos... círculos... em lento
Gesto, na água onde escrevo e apago...
Oh absorto divertimento.*

*Seus cabelos com seus segredos
Em minhas mãos; e os acalento
Alisando os crespos folhedos,
O que torna o olhar sonolento.
Seus cabelos entre meus dedos...
Oh sombrio divertimento.*

A intensidade do erotismo é diferente nas duas primeiras estrofes, quando o disfarce das imagens da água parece permitir a alusão erótica mais direta: “o estremecimento / Da pele, o fundo calafrio”, “Carícias no ventre do lago”. Mas, mesmo assim, há sempre o contraponto do pensamento absorto, como a indicar uma presença oblíqua do espírito nesse instante de prazer físico: “Eu distraído mas atento / Pensando... em quê? Sério, sorrio...”; “Oh absorto divertimento”.

Na última estrofe, em que o pronome *seus* direciona a fala do eu lírico diretamente à mulher desejada, o que era provocação e despertar do erotismo dá lugar ao adormecimento dos sentidos (“e os acalento”), sendo que o poema focaliza justamente o aspecto do corpo com traços mais espirituais, “o olhar sonolento”.

A ideia do entorpecimento, do ‘esquecimento de si’, figurada exemplarmente também em “Imagem”¹²⁷ (seção *Reflexos*), tem a meu ver uma relevância fundamental

¹²⁷ Transcrevo o poema na íntegra: “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

na poesia de Dante Milano porque, por meio dela, se faz manifestar em muitos poemas uma aspiração a algo que, no dizer de Hegel, não se esgota na forma corpórea. O fato de se tratar de uma poética da *absorção em si mesmo* tanto quanto de uma poética da *atenção*¹²⁸ (“Eu distraído mas atento”) demonstra cabalmente a sua natureza ambígua enquanto herdeira da tradição clássica e dos desbravamentos da subjetividade que a literatura do século XIX empreendeu com tanto vigor.

Na transfiguração das paisagens ou na absorção em si mesma, a subjetividade nomeia ou sugere ‘lugares’ de seu exílio poético, cuja distância da rua e dos acontecimentos não depende de um afastamento efetivo: o *exílio em si mesmo* é necessariamente uma saída precária, mas com ela pode o poeta lamentar a perda da paisagem sagrada e imaginar a paisagem ideal; recorrer ao sonho da absolvição contra a opacidade dura da vida; e confrontar o sentimento de uma integridade irrecuperável com a busca persistente – trabalho da fantasia e da memória – de certa *inocência* do olhar poético sobre as coisas, próximas ou distantes.

Os temas da poesia de Dante Milano – como parece acontecer com as poéticas coerentes – ganham profundidade quando reciprocamente iluminados. Assim, a paisagem ideal e a absorção do pensamento ganham um sentido mais forte, a meu ver, quando consideradas pelo prisma do *exílio em si mesmo*. A perda da “paisagem sagrada”, que abandona o homem a si próprio, sem fundamentos absolutos, sem Deus, é que condena o sujeito ao exílio. Entre as respostas possíveis, no caso de Dante, parece cumprir um papel central a *interiorização* das coisas, refúgio em si mesmo que denota o *desejo* por um estado ideal de inocência e pureza.

Giuseppe Ungaretti, que, como já vimos, viveu também a condição de poeta moderno às voltas com os legados da tradição clássica e da “sede de alheamento” da poesia do século XIX, nomeia resumidamente os elementos em jogo, de uma forma que ajuda a entender as imagens do exílio do poeta brasileiro:

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”. Em MILANO, *op. cit.* p. 30

Luiz Camilo Lafalce, na tese citada, faz uma excelente análise deste poema, no capítulo dedicado ao que chamou de “olhar desejante” de Dante Milano. V. LAFALCE, *op. cit.*, pp. 120-125.

¹²⁸ *Poética da atenção*: formulação do Prof. Murilo Marcondes de Moura durante o meu exame de qualificação.

*Houve um tempo em que os poetas, como todos os seus contemporâneos, não só acreditavam no sobrenatural, mas sabiam exatamente como era e podiam facilmente representá-lo. A forma primordial da poesia (não estou ensinando nada) é canto de abandono em Deus. Pouco a pouco nasceu a dúvida de que aquele sobrenatural nada mais fosse do que imagem da natureza. Suponhamos que a dúvida tenha nascido com Petrarca. A partir daquele momento não se pensou mais que Deus se fizesse natureza para que o homem pudesse interpretá-lo como quisesse.*¹²⁹

Não vem ao caso aprofundar agora uma comparação entre Ungaretti e Dante Milano, indicando os sentidos específicos que o termo *inocência* assume na reflexão crítica e na obra literária do poeta italiano. Interessa sublinhar esse ponto de contato entre as poéticas de ambos, que aliás talvez não deva ser considerado casual, dado que entre as referências mais importantes na formação literária de Dante Milano estão nomes como Dante Alighieri, Petrarca e Leopardi – substrato em parte comum com o de Ungaretti. Sobre o pensamento poético deste, Lucia Wataghin afirma o seguinte:

*Na verdade, toda a estética de Ungaretti fundamenta-se, em oposição a Croce, na teoria de Giambattista Vico, em sua afirmação da necessidade de um acordo entre estética e moral, que leva à ideia de pureza (em sentido formal e moral) como mito fundamental da poesia italiana – ideia pela qual a poesia se torna um ato de purificação moral.*¹³⁰

Seria difícil comprovar a hipótese – e não insistirei muito neste ponto, que não é o fulcro deste trabalho –, mas não é descabido pensar que a influência desses poetas italianos, até por conta das origens familiares¹³¹, tenha sido determinante para a conformação desse aspecto da lírica de Dante Milano, frequentemente infensa ao aproveitamento direto da matéria cotidiana e amiga de paisagens imaginárias, propícias ao repouso e ao esquecimento de si. Os ensaios que o poeta escreveu sobre Leopardi e sobre Dante Alighieri, cheios de demonstrações de forte admiração, atestam de qualquer forma a centralidade desses mestres na criação de seu universo poético. A aspiração à pureza e à inocência configura parte importante no repertório das imagens do exílio.

¹²⁹ UNGARETTI, *Razões de uma poesia*. op. cit., pp. 49-50

¹³⁰ WATAGHIN, Lucia. “Apresentação”, em UNGARETTI, *idem*, pp. 9-18

¹³¹ Dante era filho de um casal de músicos italianos, Nicolino e Corina Milano, conta a “Biobibliografia” escrita por Ivan Junqueira e incluída na **Obra Reunida**, op. cit. pp. 501-514

Um comentário breve do próprio poeta sobre o que ele considerava ser a índole da língua portuguesa sugere algo como uma confluência entre as fontes italianas da formação e o modo como Dante via o seu próprio idioma, configurando um parâmetro declarado do que ele procurava em sua poesia:

Um vocabulário riquíssimo, um colorido precioso, o que é esplendor em outros idiomas, no nosso é artifício ridículo. A índole de nossa língua é a simplicidade, a pureza, a frescura, e uma pobreza humilde e casta. Não fatiga a vista nem cansa a alma. Acho-a a língua mais bela de todas, sempre nova, ainda na sua origem, com um gosto de água de fonte que nos desaltera dos efeitos pirotécnicos dos idiomas civilizados da era industrial. A língua portuguesa é um retorno à fonte espiritual, que a civilização não consegue conturbar. Língua sublimemente popular, que não se adapta à fraseologia culta e artificial. A nossa língua tem raízes no chão e nos chama à realidade. Falam de sua “riqueza”. Desprezemos essa riqueza! Entre nós, as palavras que não andam na língua do povo não têm vida, são meros bombons literários.

*Guardemos a antiga pobreza que é o seu encanto, a sua pobreza essencial na grandiosidade de sua nudez. Há hoje, infelizmente, uma tendência ao termo raro, à palavra escolhida, ao estilo ímpar. Excetuam-se alguns exemplos puros, alguns sábios simplicíssimos, como sempre...*¹³²

O fato visível nos poemas de Dante Milano é que a sua fatura impressiona pela limpidez e não pela ostentação de virtuosismo técnico, mesmo quando o poeta explora o universo desnorteante dos sonhos, por exemplo.

Manuel Bandeira notou na poesia de Dante esse traço de simplicidade, bastante enfatizado no texto de apresentação da obra do amigo, lido no programa de rádio “Grandes poetas do Brasil”:

*Há no volume das Poesias pequenas canções de uma ingenuidade de sentimento e singeleza de forma jamais alcançadas em nossa poesia senão na “Canção do exílio” de Gonçalves Dias.*¹³³

¹³² MILANO, Dante. *op. cit.*, pp. 388-389.

¹³³ Em MILANO, Dante. **Poesia e Prosa**. *op. cit.*, pp. 334-338

O primeiro exemplo usado por Bandeira é “Saudade do tempo” (da seção *Algumas canções*), que em certa ocasião mostrou a Mário de Andrade numa carta, recebendo algum tempo depois resposta bastante favorável ao poema¹³⁴.

E o exemplo que fecha o texto de apresentação é um trecho de “Descobrimento da poesia” (também de *Algumas canções*), certamente porque em alguma medida Bandeira considerava o poema representativo do conjunto da poesia de Dante. Transcrevo aqui a canção inteira, sublinhando a associação, mais uma vez, dos temas da inocência, da absorção (o “descanso na inconsciência”), do esquecimento e do retorno à infância:

Descobrimento da poesia

Quero escrever sem pensar.

Que um verso consolador

Venha vindo impresentido

Como o princípio do amor.

Quero escrever sem saber,

Sem saber o que dizer,

Quero escrever uma coisa

Que não se possa entender,

Mas que tenha um ar de graça,

De pureza, de inocência,

De doçura na desgraça,

De descanso na inconsciência.

Sinto que a arte já me cansa

E só me resta a esperança

¹³⁴ MORAES, Marcos Antônio de. **Correspondência: Mário de Andrade & Manuel Bandeira**. São Paulo, EDUSP / IEB, 2001. pp. 285-287.

*De me esquecer do que sou
E tornar a ser criança.*¹³⁵

3.4 Uma ponte

No texto da conferência mencionada algumas páginas atrás, Alfredo Bosi observa que em certos momentos a poesia de Cecília Meireles confere às suas figuras contornos mais definidos. O crítico se refere especialmente a obras como os **Doze noturnos de Holanda**, os **Poemas escritos na Índia** e os **Poemas italianos**.

Quem percorre a obra inteira surpreenderá, porém, aspectos diferenciados. São momentos em que a matéria da memória parece fazer-se mais tangível e visível, mais próxima das sensações. [...]

*Trata-se da Cecília viajante pelas terras do mundo, e não só pastora de nuvens. Vale a pena viajar com Cecília.*¹³⁶

Certos poemas de Dante Milano fazem pensar numa semelhante variação do modo de apresentar as imagens dentro do conjunto da sua obra. São momentos em que a resposta do sujeito poético à sua condição de exílio é um tanto diferente da que analisamos no segmento anterior, ou seja, o recolhimento ativo da subjetividade em si mesma, absorvida nas imagens de seu próprio desejo de abstração, de esquecimento ou de pureza. Como afirmei antes, trata-se de uma poética que abriga modos e graus diferentes de transfiguração, não sendo tão raros os poemas que formalizam de modo menos indireto as tensões históricas, as coisas do mundo concreto. Os exemplos mais evidentes estão sem dúvida em *Terra de ninguém*, a quinta das dez seções de poemas de **Poesia e Prosa**. Na tese de doutoramento **Crise e irresolução: a poesia de Dante Milano**¹³⁷, Vanessa Moro Kukul entre outras coisas explora as relações da poesia de Dante com o Modernismo e a sua historicidade, tendo em vista o panorama dos conflitos mundiais, da modernização conservadora no Brasil e das transformações

¹³⁵ MILANO, Dante. *op. cit.*, p. 21.

¹³⁶ BOSI, Alfredo. *op. cit.* p. 131

¹³⁷ KUKUL, Vanessa Moro. **Crise e irresolução: a poesia de Dante Milano**. Tese de doutorado apresentada ao departamento de Teoria Literária da FFLCH USP. São Paulo, 2014.

urbanas do Rio de Janeiro, terra natal do poeta, no período de elaboração da obra. O seu enfoque, declaradamente vinculado ao pensamento do filósofo alemão Theodor Adorno, orienta-se preponderantemente pela dialética sujeito-objeto, segundo a qual, por um lado, as contradições históricas sulcam indelevelmente a consciência do sujeito (de acordo com o que Adorno chamou o “primado do objeto”); e, por outro, o potencial crítico da obra de arte emana de sua autonomia (como produto da razão) em relação à realidade perversa que é seu pressuposto.

A Autora dedica um capítulo de seu trabalho – *A poesia “em seu labor de guerra eterna”* – à seção *Terra de ninguém*, concentrando-se nos poemas “Os trabalhos do mundo”, cujo sexto verso inspira o nome do capítulo, e sobretudo em “A ponte”, que mereceu dela uma longa, esmerada e fecunda análise. A seguir, farei alguns comentários sobre esse mesmo poema valendo-me, quando julgar oportuno, da leitura de Kukul – mas assinalando, ao final, certa divergência de ponto de vista que considero importante para a interpretação que venho desenvolvendo, sem prejuízo algum para o reconhecimento da profundidade da análise comentada.

A ponte

- 1 *O desenho da ponte é justo e firme, calmo e exato.*
- 2 *Nada poderá perturbar as suas linhas definitivas.*
- 3 *A sua arquitetura equilibra-se no ar*
- 4 *Como um navio na água, uma nuvem no espaço.*
- 5 *Embaixo da ponte há ondas e sombras.*
- 6 *Os mendigos dormem enrodilhados nos cantos.*
- 7 *Não têm forma humana. São sacos no chão.*
- 8 *Por momentos parece ouvir-se o choro de uma criança.*
- 9 *A água embaixo é suja,*
- 10 *O óleo coagula, em nódoas luminosas, reflexos lacrimejantes.*
- 11 *Um vulto debruçado sobre as águas*
- 12 *Contempla o mundo náufrago.*
- 13 *A tristeza cai da ponte*

- 14 *Como a poesia cai do céu.*
15 *O homem está embaixo aparando as migalhas do infinito.*
- 16 *A ponte é sombria como as prisões.*
17 *Os que andam sobre a ponte*
18 *Sentem os pés puxados para o abismo.*
19 *Ali tudo é iminente e irreparável,*
20 *Dali se vê a ameaça que paira.*
21 *A ponte é um navio ancorado.*
22 *Ali repousam os fatigados,*
23 *Ouvindo o som das águas, a queixa infindável,*
24 *Infindável, infindável...*
25 *Um apito dá gritos*
26 *A princípio crescendo em uivos, depois mantendo bem alto o apelo desesperado.*
27 *Passam navios. Tiros. Trovões.*
28 *Quando virá o fim do mundo?*
29 *Por cima da ponte se cruzam*
30 *Reflexos de fogo, relâmpagos súbitos, misteriosos sinais.*
31 *Que combinam entre si os astros, inimigos da Terra?*
32 *Quando virá o fim dos homens?*
33 *A ponte pensa...*¹³⁸

Aspectos fundamentais do poema são abordados com minúcia por Vanessa Moro Kukul, que os flagra em elementos formais e sustenta seus argumentos com bibliografia pertinente. Antes de mais nada, destaque-se o contraste formalizado nos versos entre as aspirações tecnocráticas das elites (racionalismo de que o desenho da ponte é a representação concreta) e a realidade de crescente exclusão social que o processo de desenvolvimento do país, na passagem do século XIX para o XX, acentuou (e que se faz representar, por exemplo, nas figuras dos mendigos que dormem sob a ponte).

¹³⁸ MILANO, Dante. *op. cit.*, pp. 54-55

Na análise da primeira estrofe, Kukul identifica com precisão a correspondência entre o ritmo dos versos iniciais e as ideias de justeza e de equilíbrio que, idealmente, a arquitetura moderna pretendia propor. Diz a Autora:

Nos primeiros versos do conjunto, as descrições da ponte e dos elementos a ela relacionados atraem toda a atenção: “desenho”, “linhas” e “arquitetura” circunscrevem-na como resultado de um processo de elaboração humana. Os quatro versos iniciais acentuam o isolamento da ponte que parece se situar num plano independente do plano do mundo humano e natural: o plano do esboço. Não é casual que, nesse bloco, o substantivo ponte não compareça como sujeito oracional; a ênfase recai, pelo menos inicialmente, na caracterização da ponte.

[...]

*Além disso, observe-se que com exceção dos monossílabos todas as palavras são paroxítonas: desenho, **ponte**, **justo**, **firme**, **calmo**, **exato**. Isto é, todas as palavras seguem a tonicidade do vocábulo ponte e ressaltam o argumento da justeza. Quanto ao ritmo, o verso se divide em seis segmentos: dois anapésticos e quatro jâmbicos. Para os dois pares de adjetivos, dois pares jâmbicos. A dinâmica do verso insinua uma interrupção do ritmo ternário pelo ritmo binário em prol do realce ao paralelismo.*¹³⁹

Logo nos versos seguintes apresenta-se, em contraste com esse sonho de equilíbrio e justeza fomentado pelas técnicas modernas de engenharia e pela utilização do aço e do ferro, a contrapartida do sofrimento humano causado pela exclusão social: o olhar se volta para baixo, para o “mundo náufrago”:

- 5 *Embaixo da ponte há ondas e sombras.*
- 6 *Os mendigos dormem enrodilhados nos cantos.*
- 7 *Não têm forma humana. São sacos no chão.*

A análise de Vanessa Moro Kukul observa com clareza a tensão e as articulações que o poema estabelece entre o **baixo** – força que se concentra sobretudo na primeira estrofe, onde abundam vocábulos que a corroboram semanticamente (*embaixo* ocorre três vezes, e o verbo *cai*, duas) – e o **alto**, que no segundo conjunto de versos aparece

¹³⁹ KUKUL, op. cit. pp. 95-96.

nas figuras dos homens que andam sobre a ponte e nas dos astros e relâmpagos no céu ameaçador. Para a Autora, nos dois planos, “em cima e embaixo da ponte, há uma flagrante sujeição do mundo à racionalização”¹⁴⁰, em detrimento da humanidade dos marginalizados pelo processo histórico.

Ainda como exemplo dessa tensão, creio que se deva acrescentar a imagem do *navio* (como equivalente à *ponte*), que surge duas vezes no poema, com conotações até certo ponto divergentes. Na primeira estrofe, como vimos, a imagem é associada à ideia de leveza, tendendo, portanto, para o alto: “A sua arquitetura **equilibra-se no ar** / Como um navio na água, uma nuvem no espaço”. O próprio recurso ao símile parece contribuir para a impressão de sutileza e ponderação; e a presença de um terceiro elemento em comparação, “uma nuvem no espaço”, parece indicar que a associação se dá mesmo num plano das ideias: não é exatamente a ponte que está sendo caracterizada, mas a “sua arquitetura” – uma ideia de leveza e equilíbrio aplicável à própria ponte, como ao navio ou à nuvem. Já no verso 21, no qual a imagem é retomada, o poeta preferiu o caráter imediato da metáfora:

21 *A ponte é um navio ancorado.*

Aqui, a mesma imagem, a mesma palavra, é portadora dos atributos do peso e da imobilidade (na interpretação de Vanessa Moro Kukul, é ressaltada a noção de um “equilíbrio frágil”, que também considero pertinente). Importante notar que esta segunda ocorrência da imagem, participando do campo semântico do **baixo**, se dá na segunda estrofe e não na primeira (na qual esse campo semântico predomina), reforçando a ideia de uma articulação dos planos. Como mostra também a análise de Kukul, a ligação entre os versos 17 e 18 exemplifica claramente a tensão *em simultaneidade* do alto e do baixo:

17 *Os que andam sobre a ponte*

18 *Sentem os pés puxados para o abismo.*

Acima de todos – os que dormem embaixo da ponte ou os que passam, fatigados, sobre ela – paira uma ameaça não nomeada, mas evidente e incontornável.

¹⁴⁰ *Idem*, p. 95.

A divergência que desejo assinalar em relação ao trabalho de Vanessa Moro Kukul, embora pontual, diz respeito a uma determinante diferença de ponto de vista. Até aqui, os nossos argumentos e os da Autora confluem para uma mesma direção. Na interpretação do final do poema, entretanto, é que os dois enfoques de leitura levam a caminhos bem diversos entre si.

Inicialmente, faria uma pequena ressalva à leitura proposta por Vanessa Kukul para o verso 31, visto por ela como *irônico*¹⁴¹:

30 *Reflexos de fogo, relâmpagos súbitos, misteriosos sinais.*

31 *Que combinam entre si os astros, inimigos da Terra?*

Kukul identifica o tom de gravidade dominante em todo o poema, inclusive no final reflexivo. Não seria, então, um tanto incongruente e demasiado dissonante a inserção de um verso em tom acentuadamente irônico em meio à atmosfera grave do conjunto? Acredito que se deva considerar tal ironia (presente, acredito, em certa medida) com alguma reserva, dentro dos limites da possível *ambiguidade* do verso quanto ao tom e ao sentido. O leitor que se põe a dizer em voz alta os versos de “A ponte” vê-se diante de dificuldades inquietantes, pois a adoção de um ou de outro tom – a escolha entre a oscilação e a ambiguidade dos tons – pode induzir ou mesmo determinar o caminho da interpretação.

Predominando de todo modo o tom grave, as indagações e o pressentimento apocalíptico precisam ser considerados com a densidade real que eles têm. Trata-se a meu ver de um movimento efetivo do espírito, motivado pelos estímulos sensíveis e

¹⁴¹ Diz a Autora: “O verso 31, iniciado por pronome interrogativo e terminado por apostrofo, é um dos versos finais que apresenta um questionamento a respeito do futuro e do possível desaparecimento do ser humano. Ironiza-se nele o fim do mundo como uma conspiração astral. Em “Algumas considerações”, conjunto de textos de caráter aforístico, Dante Milano escreve sarcasticamente:

Gosto da abstrusa Astrologia quando prevê a influência de astros maléficos sobre o nosso planeta, a nossa casa, o nosso ser. Assim podemos atribuir aos astros as nossas desgraças. É honroso ter os astros por inimigos, e a consciência de que o Céu nos odeia, e persegue, e despreza (MILANO, 1979, p. 281)

“O excerto demonstra a compreensão do poeta acerca da costumeira não responsabilização do ser humano em relação aos seus atos. Explicações que atribuem a gravidade das consequências a uma dimensão para além do controle humano, como se o homem fosse guiado e inconsciente, são ironizadas por Milano no poema e nesse aforismo”.

Em KUKUL, op. cit., pp. 114-115

sem dúvida sulcado pelas contradições históricas. Um movimento em si já muito relevante, importando menos se, na sua origem, existe ou não uma fé religiosa em sentido mais estrito, litúrgico. Ao se voltar para cima da ponte, para o tempo mais aberto da profecia apocalíptica, a interioridade exilada procura respirar acima da superfície, tangenciando algo inapreensível. Retornando depois para os limites da ponte, que pensa, no gesto final da peça, o poema mantém em tensão a coexistência dos mundos – a qual, como temos visto, é uma das marcas notáveis da poesia de Dante Milano.

Os últimos versos da primeira estrofe de “A ponte”, a meu ver, já prenunciam esse contato que inspira o movimento final.

13 *A tristeza cai da ponte*

14 *Como a poesia cai do céu.*

15 *O homem está embaixo aparando as migalhas do infinito.*

Mesmo que sob a força descendente que domina a estrofe, e sob o peso que diminui (“migalhas”) e rebaixa (“O homem está embaixo”), já está sublinhada aqui, como uma espécie de graça mínima, a experiência poética que nos põe em contato com o “infinito”¹⁴², em meio ao cenário de queda, de miséria, de perda do sagrado, de falta de qualquer fundamento absoluto.

Em menor medida, de modo menos explícito, o verso 10 também já faz se entrecruzarem o rebaixamento do mundo náufrago e a luminosidade do alto:

9 *A água embaixo é suja,*

10 *O óleo coagula, em nódoas luminosas, reflexos lacrimajantes.*

¹⁴² Vanessa Moro Kukul interpreta o verso 15, coerentemente com o seu enfoque de leitura, no sentido da dilatação do presente em vista da experiência da queda e da destruição, que condena o homem à repetição interminável e indefinida: “O ritmo do verso, por outro lado, acentua uma espécie de movimento sem fim, especialmente no último segmento, mais demorado que os demais, cujo término com a palavra “infinito” reforça o efeito. [...] [O poeta] preferiu a concisão da oração reduzida e a conformação num único verso impregnado pelo sentido de continuidade temporal e física do homem nessa ponte-prisão, recolhendo migalhas incessantemente, num presente de miséria e de crescente desumanização”. Em KUKUL, *op. cit.* p. 105

O sujo se comunica com o luminoso, refletindo a luz dos astros. Esses dois exemplos de contato entre o alto e o baixo a meu ver convergem com o sentido do movimento final do poema.

Como vimos, os versos finais de “A ponte” aludem, sob a forma de perguntas do eu lírico, à possibilidade do fim do mundo e do fim dos homens. Esse momento, fundamental no poema, pode ganhar maior significação quando considerado o trânsito constante da poesia de Dante Milano, conforme temos constatado aqui, entre o referente empírico original (mesmo que em alguma medida já transformado, em certos poemas, pelo processo de interiorização) e a aspiração a algo que transcende a experiência do concreto. Parece-me importante contemplar, no final de “A ponte”, o movimento realizado pela subjetividade: a especulação em torno do fim do mundo, a partir dos sinais misteriosos no céu, e a volta para a concretude da ponte, que é figuração do sujeito poético pensante. Retomemos os versos finais:

- 27 *Passam navios. Tiros. Trovões.*
28 *Quando virá o fim do mundo?*
29 *Por cima da ponte se cruzam*
30 *Reflexos de fogo, relâmpagos súbitos, misteriosos sinais.*
31 *Que combinam entre si os astros, inimigos da Terra?*
32 *Quando virá o fim dos homens?*
33 *A ponte pensa...*

Vanessa Moro Kukul notou pertinentemente o intertexto bíblico dos versos, que remetem ao versículo 18 do capítulo 16 do Apocalipse. A partir da pesquisa das primeiras publicações do poema em jornais, a Autora observa também que a primeira versão do poema incluía a alusão a terremotos, o que reforça a vinculação ao livro da Bíblia¹⁴³. O texto bíblico diz o seguinte: “Houve então relâmpagos, vozes, trovões, e

¹⁴³ Segue a primeira versão de “A ponte”, escrita em 1937 e publicada em 1943, reproduzida na tese de Kukul:

O desenho da ponte é justo e firme, calmo e exato.
Nada poderá perturbar as suas linhas definitivas.
A sua arquitetura repousa no ar
Como as nuvens no céu, o navio no mar.
Em baixo da ponte há ondas e sombras.
No vão de um arco dorme um desempregado,

Há alguns passos mais uma mulher esfarrapada.
Por momentos parece ouvir-se o choro de uma criança.
A água em baixo é suja,
O óleo coagula, em nódoas luminosas, reflexos de astros lacrimejantes.
A água murmura uma queixa infindável.

Ficam muito tempo debruçados sobre as águas os fantasmas imóveis de dois namorados
Vigiados pelo olho mau de um homem pago para perseguir os outros.
É proibido amar nas ruas.
Escondam a sua vergonha, disfarcem seus sentimentos.
Não amem, que é feio.
Desenho férreo de cabos atravessados,
Braços monstruosos, garras atléticas, defendei e amparai os infelizes namorados.
A ponte é o lugar dos desgraçados.
Também os poetas ficam horas esquecidas olhando as águas do alto da ponte.
A tristeza cai da ponte como a poesia cai do céu.
O poeta fica em baixo aparando as migalhas do infinito.

A ponte é triste como as prisões
e desperta a idéia do suicídio.
O homem que caminha sobre a ponte
Sente os pés puxados para o abismo.
Há ali uma mistura de cheiros e rumores indistintos
Tudo ali tem o ar irreparável.
Dali se vê a ameaça da água envolver tudo num novo dilúvio.
A ponte é um navio parado.
A ponte é indestrutível.
A ponte é eterna.
Dali se assiste impassível aos terremotos que arrazam cidades.
ali reboam surdos os ecos das catástrofes mundiais.
Nada abala aquele dorso de aço
Que ampara os que vão à garra.
Ali repousam os fatigados
Ouvindo o som das águas, a queixa infindável,
Infindável, infindável...
Quando virá o termo de tanta miséria?
Corta o espaço um apito de fábrica
a princípio crescendo em uivo e depois mantendo alto o grito desesperado.
Quando será o fim de tudo?
O ululo de uma sereia ao longe, parece um adeus.
Passam navios. Tiros. Trovões.
Quando virá o fim do mundo?
Por cima da ponte se cruzam
reflexos cegantes, relâmpagos súbitos, cruzes de fogo, misteriosos sinais.
Quando virá o fim dos homens?
Que combinam entre si os astros, inimigos da Terra?
Os miseráveis dormem nas pedras.
Porque os homens não são irmãos?
Os infelizes dormem enrodilhados nos vãos.
Quando acabará tanta miséria?
A ponte pensa...

Em KUKUL, op. cit. pp. 220-221.

forte terremoto; terremoto tão violento como nunca houve desde que o homem apareceu na Terra”.¹⁴⁴

Entretanto, salvo engano o enfoque materialista da leitura de Kukul parece priorizar outros aspectos que não as implicações possíveis (segundo o meu ponto de vista) do intertexto. Desse modo, a sua interpretação dos versos finais de “A ponte”, particularmente das perguntas capitais – “Quando virá o fim do mundo?”; “Quando virá o fim dos homens?” –, tem como argumento central a ideia de que “a experiência da guerra modifica a noção de tempo do sujeito, como se o presente se arrastasse infinitamente, à espera de um ato final”¹⁴⁵. Trata-se da experiência histórica ‘sulcando’ o sujeito, segundo o preceito adorniano do “primado do objeto”.

Visto desse ângulo, o essencial do poema parece se concentrar no movimento crítico da razão sobre ou contra si mesma, sendo a especulação escatológica não muito mais do que uma etapa fortuita de tal movimento. Diz a Autora:

*O conjunto “Terra de ninguém” problematiza visões dicotômicas, desconstruindo, a partir da ironia e do amparo da razão, a própria razão e suas explicações. Nesse sentido também a metafísica é desacreditada. O movimento é dialético, uma vez que o sujeito lírico não abandona a razão (vide o poema “A ponte”), teimando na sua tentativa de compreensão do ininteligível.*¹⁴⁶

Acredito, porém, que o momento da especulação, em que o pensamento se volta para cima da ponte, para um futuro além do peso das contingências do presente, deva ser considerado tão decisivo quanto as passagens anteriores e o movimento reflexivo final. O sujeito lírico de fato não abandona a razão, mas esta, depois das indagações de fundo apocalíptico, certamente encontra-se afetada em sentido profundo. No último verso – “A ponte pensa...” – reverberam as inquietações expressas nos versos imediatamente anteriores, desde que se reconheça neles um passo consequente do

¹⁴⁴ BÍBLIA DE JERUSALÉM, *op. cit.* pp. 2158-9.

¹⁴⁵ KUKUL, *op. cit.*, p. 116

¹⁴⁶ KUKUL, *op. cit.* p. 119

percurso. Cabe tentar qualificar esse movimento da razão e o sentimento de que está impregnado, o que talvez seja decisivo para a interpretação de “A ponte”.

Se na primeira estrofe – a partir do verso 5 – a contemplação do mundo náufrago, da miséria humana e da paisagem, dá à gravidade geral do tom nuances de tristeza e de melancolia – “Por momentos parece ouvir-se o choro de uma criança”, “O óleo coagula, em nódoas luminosas, reflexos lacrimejantes”, “A tristeza cai da ponte” –, na atmosfera da segunda parece prevalecer a inquietação soturna introduzida pelo seu decassílabo inicial:

16 *A ponte é sombria como as prisões.*

A origem dessa inquietação, entretanto, não é propriamente identificada. O sentimento vai ganhando corpo, inicialmente, pela descrição do aspecto visual da ponte; depois, como uma força que traga os passantes, puxando-os para baixo:

17 *Os que andam sobre a ponte*

18 *Sentem os pés puxados para o abismo.*

E, sobretudo, a inquietação parece atingir materialmente o sujeito poético e o leitor sob a forma de sons – cujo teor o poeta imita enquanto *ritmo semântico*, produzindo um espelhamento em que se reforçam reciprocamente o som e o sentido. Note-se, por exemplo, a insistente reiteração da tônica /a/ nos versos 22, 23, 24 e 26; e da tônica /i/ nos versos 25, 26 e 27:

22 *Ali repousam os fatigados,*

23 *Ouvindo o som das águas, a queixa infindável,*

24 *Infindável, infindável...*

25 *Um apito dá gritos*

26 *A princípio crescendo em uivos, depois mantendo bem alto o apelo desesperado.*

27 *Passam navios. Tiros. Trovões.*

Contudo, permanece não nomeada a causa precisa do desespero e da queixa, que, estando presentes no sujeito, encontram correspondência imediata na realidade sensível. Mais paradoxal do que isso talvez seja o fato de o sujeito nomear a **visão** da ameaça, mas não a própria ameaça, que nunca se identifica.

19 *Ali tudo é iminente e irreparável,*

20 *Dali se vê a ameaça que paira.*

Visível, mas não nomeável, a ameaça parece suscitar um sentimento difuso a despeito da sua densidade incontornável – o que permite situar o clima do poema, na segunda estrofe, menos na esfera do **temor** (que o vocábulo *ameaça* a princípio sugeriria) do que na da **angústia**. Aquilo diante de que nos angustiamos, diz Heidegger, não pode ser exatamente determinado. A angústia é sempre “diante de...”, sempre “angústia por...”, mas nunca por isto ou aquilo¹⁴⁷.

O sentimento de angústia, portanto, afastando-se das determinações diretas do ente, libera o sujeito da imersão total em suas ocupações, aproximando-o do nada – ou antes, da totalidade que inclui o nada. Estando a segunda estrofe de “A ponte” aparentemente dominada por esse sentimento, é pertinente pensar nas perguntas fundamentais sobre o fim do mundo e dos homens como evidenciações cristalinas da procura a que se lança o sujeito. Em certo sentido, aliás, a *pergunta* parece ser uma forma natural da metafísica, para Heidegger:

Metafísica é o perguntar além do ente para recuperá-lo, enquanto tal e em sua totalidade, para a compreensão.

*Na pergunta pelo nada acontece um tal ir para fora além do ente em sua totalidade. Com isto prova-se que ela é uma questão “metafísica”. [...]*¹⁴⁸

O sujeito lírico de “A ponte”, por meio das perguntas que irrompem da angústia, parece ser capaz de ultrapassar (sem vencê-la, contudo) a opacidade do presente ou,

¹⁴⁷ HEIDEGGER, Martin. “Que é metafísica?”, em **Conferências e escritos filosóficos**. [trad. Ernildo Stein] São Paulo, Editora Nova Cultural, 1999. p. 56

¹⁴⁸ *Idem*, p. 61.

pelo menos, de vislumbrar uma fresta além dela. O despertar da angústia tem paradoxalmente algo de iluminador, embora evidentemente precário:

A angústia está aí. Ela apenas dorme. Seu hálito palpita sem cessar através do ser-aí: mas raramente seu tremor perpassa a medrosa e imperceptível atitude do ser-aí agitado envolvido pelo “sim, sim” e pelo “não, não” [...]

[...] A angústia originária pode despertar a qualquer momento no ser-aí. Para isto, ela não precisa ser despertada por um acontecimento inusitado. À profundidade do seu imperar corresponde paradoxalmente a insignificância do elemento que pode provocá-la. Ela está continuamente à espreita e, contudo, apenas raramente salta sobre nós para arrastar-nos à situação em que nos sentimos suspensos¹⁴⁹.

Assim como a angústia não tem causa definida, as perguntas do poema não têm propriamente objeto – e não têm resposta: apesar do intertexto bíblico, nada indica um sentido positivamente religioso, pelo qual se vislumbre a perspectiva da salvação final. Quanto à ideia de *irresolução*, estou de acordo com o argumento de Vanessa Moro Kukul. Mas acredito que se possa atribuir ao estado de suspensão sugerido pelo verso final (“A ponte pensa...”) a profundidade do instante em que o pensamento é capaz de concentrar a realidade material, contingente, e aquilo que está além dela. Heidegger insiste na imagem da *suspensão*:

[...] Não resta nenhum apoio. Só resta e nos sobrevém – na fuga do ente – este “nenhum”.

A angústia manifesta o nada.

“Estamos suspensos” na angústia. Melhor dito: a angústia nos suspende porque ela põe em fuga o ente em sua totalidade¹⁵⁰.

O gesto final do poema, com extremo laconismo, dá contornos concretos a uma situação complexa, de sondagem permanente e indefinida, sem termo possível. Evidentemente, não se trata de um poema alegórico. Recorri ao auxílio dos termos filosóficos apenas com a intenção de caracterizar, por aproximação, o que me parece ser

¹⁴⁹ *Idem*, p. 60.

¹⁵⁰ *Idem*. pp. 56-57.

o movimento realizado pelo eu poético de “A ponte” – movimento no qual o olhar para cima, além da contingência material, tem papel decisivo.

No poema “Absolvição” (também da seção *Terra de ninguém*), lido anteriormente, acompanhamos um percurso até certo ponto semelhante ao de “A ponte”. Imagens mais próximas do mundo empírico suscitam ao sujeito um voo para uma dimensão escatológica (embora abordada em termos especulativos), seguido pelo retorno aos limites da razão: aquém da morte, do fim do mundo e do fim dos homens. Acredito que, mesmo nos poemas em que o grau de transfiguração das imagens é menor, em que a transfiguração não é o ponto de partida – e nos quais, portanto, se podem identificar com mais clareza as marcas das fraturas e contradições históricas (trabalho que Vanessa Moro Kukul realizou com profundidade, especialmente no capítulo mencionado¹⁵¹) –, mesmo nesses poemas, as manifestações ativas da interioridade do sujeito devam ser consideradas com a devida ênfase.

Esse trânsito entre o mundo concreto e a absorção do espírito é fundamental, na minha opinião, para a leitura *de cada poema* de Dante, embora reconheçamos alguma variação nos modos de figurar, como afirmei antes. Esse movimento do espírito, mais do que um traço entre outros da poética do Autor, parece definir um horizonte, um modo de olhar o mundo que seja *possível* para o poeta no ‘exílio’. Os poemas de *Terra de ninguém*, nos quais prevalece a visão do mundo em destruição, desumanizado, parecem sustentar tal hipótese.

Outros, como “Panorama”¹⁵² (seção *Variantes de temas antigos*), exemplo de uma atitude diferente do poeta em relação ao mundo e à história, mostram de maneira mais explícita, declarada, a contaminação do olhar exterior pelos “panoramas interiores”.

¹⁵¹ Não é minha pretensão tentar sobrepor uma leitura à outra. As paráfrases e transcrições realizadas aqui do texto de Vanessa Moro Kukul evidentemente não fazem total justiça à análise que ela empreendeu do poema “A ponte”, que deve ser lida integralmente pelos interessados na poesia de Dante Milano, bem como todo o conjunto da sua tese.

As divergências, como procurei deixar claro, se devem sobretudo aos diferentes pressupostos de leitura.

¹⁵² MILANO, Dante. *op. cit.*, p. 85.

*A noite irreal, o pântano enluarado,
São os meus panoramas interiores.
Nem o sol exterior – o dia em cores –,
Me extrai do olhar a suja cor do sonho.*

*Surpresa da manhã transfigurada!
Oh, primeiras manhãs! Depois, o mundo
Se transformou, ao meu olhar absorto,
Numa estranha paisagem esverdeada.*

O contato de uma esfera com a outra é possível porque existe sempre, na poesia de Dante, o movimento do espírito entre elas.

Leremos com detalhe, a seguir, o poema “Elegia de Orfeu”, para tentar compreender melhor essa particularidade da interiorização que volta sempre o olhar para o mundo exterior – conservando na vista a “suja cor do sonho”.

Capítulo 4 - Como sombra n'água:

“Elegia de Orfeu”

*Deixa todo adeus para trás, como se avançado
estivesses, inverno já no fim. Há contudo
um inverno quase eterno que teu hibernado
coração, sobrepujando-o, sobrevive a tudo.
[...]*

Rainer Maria Rilke, de **Sonetos a Orfeu**, 2, 13 (tradução de José Paulo Paes)

As duas *elegias* da obra poética de Dante Milano são muito diferentes entre si. Lemos no segundo capítulo a “Elegia a Lígia”, que se vincula – de modo bastante particular e, por vezes, anticonvencional – à tradição da elegia erótica grega e romana, consolidada por Calímaco, Tibulo e Propércio, entre outros. Já a “Elegia de Orfeu”, que veremos a seguir, remete às origens mais remotas do gênero, seja pela temática fúnebre, seja pelo recurso à unidade rítmica fundamental convencionalmente adotada pelos poetas daquela tradição, o dístico elegíaco.

Incluída na seção *Variantes de Temas Antigos*, a “Elegia de Orfeu” situa-se de maneira curiosa no conjunto da poesia de Dante Milano, sendo ao mesmo tempo um poema atípico¹⁵³ – pela extensão comparativamente grande, pelo desenvolvimento narrativo-dramático, pelo *páthos* trágico – e, por outro lado, um poema também emblemático, exemplar – pela abordagem de temas fundamentais da poesia do Autor e pela presença abundante de imagens recorrentes no conjunto da obra. O leitor da poesia de Dante certamente não hesitará em ver na figura de Orfeu não a evocação de um mito longínquo de algum modo reavivado, mas a máscara colada à face do próprio poeta. Máscara que o representa simbolicamente em sua história de perda, erro e punição e que, entretanto, é também por ele transfigurada, transformada segundo as necessidades expressivas do poema e as características da poesia cujo drama é simbolizado pela narrativa mítica.

Neste sentido já devemos relativizar, logo de saída, a possível expectativa de um pendor rigorosamente classicizante, eventualmente criada pelos nomes do poema e da seção a que ele pertence, em **Poesias**. O mito é tratado de maneira bastante particular,

¹⁵³ A constatação do “atípico” pressupõe a existência na poesia de Dante do “orgânico”, a que o primeiro se contrapõe sem contradizê-lo, antes reforçando-o: o caráter atípico da “Elegia de Orfeu”, como veremos, ajuda a reconhecer com mais nitidez a organicidade da obra do poeta.

em relação orgânica com as questões cruciais da poética de Dante Milano. Não se trata, como veremos adiante, de uma representação alegórica, convencional e rígida, mas de um aproveitamento mais livre, a partir de uma identificação profunda que autoriza e legitima as modificações do mito original.

Dada a extensão do poema (são 94 versos), suponho que a análise se beneficie de uma divisão – muito esquemática, mas não arbitrária – segundo os seus diferentes momentos narrativos. Assinalo essa proposta de divisão ao transcrever o poema na sequência. Entre uma ‘parte’ e outra da narrativa, introduzo barras invertidas: ||¹⁵⁴

¹⁵⁴ Imito aqui, evidentemente, a estratégia de Alfredo Bosi em seu ensaio “‘A máquina do mundo’ entre símbolo e alegoria”, sobre o poema de Drummond. Em BOSI, Alfredo. *op. cit.*, pp. 99-121

Elegia de Orfeu

- 1 *Olhando o campo, vejo antigo quadro:*
2 *Eurídice passeia pelo prado.*
- 3 *Cheia de flores como uma árvore, ela*
4 *Passa, rodeada de esvoaçantes pássaros.*
- 5 *Seu corpo sob a veste transparente*
6 *De leve ondula como sombra n'água. ||*
- 7 *Nisto, invejosa, lívida serpente*
8 *Lhe morde o pé. A moça para, e cai.*
- 9 *Cerrando os olhos, balbucia e expira.*
10 *As náiades em volta soluçavam.*
- 11 *Orfeu, ao vê-la, atira-se de joelhos,*
12 *Beija-lhe a boca, os olhos, os cabelos,*
- 13 *As mãos inanimadas, os pés nus.*
14 *Os alvos membros vão ficando azuis.*
- 15 *“Deuses! exclama. Eurídice está morta!*
16 *“Terra vazia, onde hei de vê-la agora?*
- 17 *“Em que outro corpo abraçarei seu corpo?*
18 *“De que boca ouvirei a sua voz?*
- 19 *“Que farei deste amor? Só mesmo a morte*

- 20 *“Poderia arrancá-la de meus braços.*
- 21 *“Casa deserta, quem te habitará?*
- 22 *“Quem entra e sai por ti, aberta porta?*
- 23 *“Dias, anos sem ela, passarão*
- 24 *“Sem glória, em longa, repetida história.*
- 25 *“Secai, prantos do mar, e reste, vácuo,*
- 26 *“Apenas o murmúrio interminável.*
- 27 *“Nuvens, rasgai-vos, falsas glórias do ar,*
- 28 *“Fantasias senis de um deus inútil.*
- 29 *“Flores, murchai. Águas, apodrecei.*
- 30 *“Astros, por que existis? A quem olhais?*
- 31 *“Céus, baixai sobre mim, tapai o mundo*
- 32 *“Onde respiro agora um ar de tumba.*
- 33 *“Terra, outrora jardim, agora cova*
- 34 *“Daquela em quem só eu tocava os lábios,*
- 35 *“Guardai seus restos. Da aparência extinta*
- 36 *“Eu sou a verdadeira sepultura.*
- 37 *“Não é a dor que dói em mim, é a morte*
- 38 *“Sem dor, a morte que dói mais que a dor.*
- 39 *“Tristes amigos, não me consoleis,*
- 40 *“Que chore eu só a minha amada só.*

41 *“Entregai-me a mim mesmo, abandonai-me.*

42 *“Selai meus lábios, arrancai-me os braços,*

43 *“Deixai-me as pernas, só, para ficar*

44 *“Aqui parado. E olhos, para rever...*

45 *“O meu passado é todo o meu presente*

46 *“E todo o meu futuro é já passado...” ||*

47 *Ao seu olhar ela se idealizava*

48 *Como se, morta, se imortalizasse.*

49 *Em sonhos, outra luz em outra treva,*

50 *Transfigurada numa névoa aérea*

51 *Que ao menor sopro se dissiparia,*

52 *A aparição murmura: “Estou aqui.*

53 *“Quando quiseres ver-me, fecha os olhos.*

54 *“Olha-me bem. Estou dentro de ti.*

55 *“Mas se abrires os olhos não verás*

56 *“Senão a falta que meu corpo faz.” ||*

57 *Orfeu arrebatado, crê e duvida,*

58 *Quer despertar, mas teme a realidade.*

59 *Tenta sonhar de novo. O amor, mais forte,*

60 *Quer ter certeza. O olhar, mais do que vê-la,*

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

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

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

67 *Em que se escuta eternamente o mesmo*
68 *Som de oceano, gemer de natureza...*

69 *Na solidão, ele só via o ideal,*
70 *O que está e não está em toda a parte,*

71 *E entre as formas procura a única forma.*
72 *Não há exemplo igual, em parte alguma.*

73 *Não a vê, entre as sombras que se esgueiram*
74 *Na terra, nem nas formas que a água arrasta,*

75 *Nem no ar desnudo, no ar puríssimo onde*
76 *Não há sombras, no qual nada se esconde...*

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

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

- 81 *São bocas ululantes, mãos crispadas.*
82 *Ó mundo, és tu a vingadora fúria.*
- 83 *A realidade esquálida estrangula*
84 *A vítima que morre com doçura.*
- 85 *Sai-lhe do lábio um verso sem sentido*
86 *Como água que não deixa um nome escrito...*
- 87 *Em sua face expande-se o sorriso*
88 *De quem quer ser feliz sendo mortal,*
- 89 *E põe sua esperança no infinito,*
90 *Devastada planície, mar enxuto,*
- 91 *Onde refluí o sonho do que foi,*
92 *Onde o tempo passado continua,*
- 93 *E é o mesmo campo sempre, o mesmo quadro:*
94 *Eurídice passeia pelo prado.¹⁵⁵*

¹⁵⁵ MILANO, *op. cit.*, pp. 78-82

Por mais plausível que nos pareça a leitura simbólica e de natureza metalinguística, é evidente que o poema pode ser lido de diferentes maneiras. Um leitor que eventualmente se depare com a “Elegia de Orfeu” sem ter tido contato anterior com o conjunto da produção poética de Dante Milano não reconhecerá, é claro, os temas e imagens que o poema elabora como se projetasse no mito certas constantes fundamentais dessa poesia – mas nem por isso estará vedada a tal leitor a fruição (e esta não será menos ‘completa’) dos muitos atrativos da Elegia, em cujo desenvolvimento narrativo o *ritmo semântico* atua com uma expressividade marcante.

No âmbito deste trabalho, considero quase inevitável estabelecer relações interpretativas com o conjunto da poesia de Dante, sendo as singularidades da “Elegia de Orfeu”, a meu ver, indícios justamente da exemplaridade que ela também apresenta em registro simbólico e, de certo modo, caleidoscópico – como uma espécie de sùmula poética do Autor, ainda que não tenha sido necessariamente concebida assim de maneira deliberada.

Segundo a divisão que propus, o primeiro momento narrativo compreende os três dísticos de abertura, os versos de 1 a 6. Trata-se de uma apresentação muito breve do harmonioso quadro inicial, ao qual o predomínio da figura de Eurídice confere os atributos da leveza, do equilíbrio e da suavidade.

O primeiro verso do poema, decassílabo dividido exatamente ao meio pela cesura, sugere a entrada no âmbito narrativo do mito, em cuja anotação precisa *o poeta conserva os dois momentos marcados da transição*: a percepção do mundo sensível (“Olhando o campo”) e a sua imediata interiorização, transfigurada pelo sujeito (“vejo antigo quadro”)¹⁵⁶. Já no verso de abertura, portanto, apresenta-se com força um elemento fundamental do poema, que é o da relação entre a subjetividade e o mundo exterior – embora a presença do sujeito seja muito discreta, explicitada apenas pela desinência de 1ª pessoa no segundo verbo (**vejo**). Parece-me importante para a interpretação sublinhar esse momento porque aqui se pode vislumbrar no poema o sujeito, antes da interposição da máscara de Orfeu.

¹⁵⁶ Aqui o procedimento de Dante Milano parece se aproximar mais do de Manuel Bandeira no trecho de “O martelo” que comentei no capítulo anterior, quando enfatizei a diferença deste em relação a “Praia deserta”.

O que se segue até o sexto verso é um quadro de harmonia ideal entre a figura humana, Eurídice, e os elementos da natureza. Harmonia cujo ponto de equilíbrio no plano estilístico parece ser o recurso ao símile, que aproxima resguardando a integridade das figuras em comparação¹⁵⁷: “Cheia de flores como uma árvore”; “[seu corpo] De leve ondula como sombra n’água”.

Com predomínio de versos decassílabos, o ritmo fluente contribui de forma decisiva para a composição desse quadro de serenidade e graça. O movimento¹⁵⁸, já anunciado discretamente no verso 2 (“Eurídice passeia pelo prado”), permanece constante nos três dísticos iniciais, mas sempre contido numa chave de moderação na qual não há lugar para o deslocamento brusco ou para a objetividade seca de quem vai de um lugar a outro: Eurídice *passeia*, *passa*; seu corpo *ondula* com leveza. No segundo dístico, o único verbo de ação (*Passa*) e o sujeito a que este se vincula (*ela*) estão como confinados entre as frases apositivas que descrevem a figura feminina:

- 3 *Cheia de flores como uma árvore, ela*
4 *Passa, rodeada de esvoaçantes pássaros.*

Entretanto, não existe absolutamente a impressão de travamento da frase, sendo que o *enjambement* parece contribuir para a preservação da fluidez do ritmo, que sustenta formalmente a noção geral de equilíbrio – motivo central desses 6 versos de abertura. O movimento contido e gracioso, leve e em congruência equilibrado com a natureza, é o assunto exclusivo desse quadro inicial, que a meu ver o verso 6 sintetiza cabalmente quanto à forma e ao sentido. Vale sublinhar, em especial, a suavidade do andamento jâmbico:

¹⁵⁷ Num ensaio sobre Dante Alighieri, “O verso dantesco”, Dante Milano faz um longo elogio da comparação como figura de linguagem capaz de servir ao pensamento, em oposição à metáfora. Diz ele:

A “comparação” é o recurso habitual da técnica dantesca. Dante é o poeta que mais usa a “comparação” e dos que menos recorrem à metáfora. A “comparação” é imprescindível à revelação de certas sutilezas poéticas que rejeitam ornatos. A metáfora reveste, a comparação desnuda; a metáfora é purpúrea, a comparação é cristalina. A metáfora é ornamental, em oposição ao caráter lógico e metafísico de Dante. (...)

Já a comparação é um revoo dentro do espaço do tema. Dante nunca se afasta do seu tema. Mantém domínio sobre a imaginação e não se perde no difuso.

Em MILANO, Dante. *op. cit.*, p. 466

¹⁵⁸ Segundo uma definição de Alfredo Bosi, *graça* seria “beleza em movimento”. V. BOSI, Alfredo. **Reflexões sobre a arte**. São Paulo, Ática, 1985.

Não há perturbações nesse momento de abertura, que podemos considerar sem muitas dúvidas uma breve representação do ideal clássico de arte, conforme a definição já visitada de Hegel. A importância desse pequeno trecho inicial merece ser sublinhada porque, segundo a nossa leitura, *é também isso – esse ideal de arte e de poesia – o que está em jogo na história de perda contada pela “Elegia de Orfeu”*.

Isto parece ficar evidente já no ritmo do dístico seguinte, o dos versos 7 e 8, que narra o ataque da serpente contra Eurídice. O oitavo verso é cortado por duas pausas bruscas, e o andamento jâmbico é interrompido algo violentamente com a terminação em sílaba forte.

7 Nisto, invejosa, lívida serpente

8 Lhe morde o pé. / A moça para, /e cai.

Esta segunda ‘parte’ da Elegia já permite de alguma forma sustentar a afirmação feita acima, sobre o caráter atípico do poema em face do conjunto da obra poética de Dante Milano. A reação de Orfeu à morte de Eurídice singulariza-se por um *páthos* de desespero muito raro na poesia do Autor. Antes mesmo da abertura de aspas para a fala pungente da personagem mítica, na própria voz lírico-narrativa que conduz o poema já se pode sentir (nos versos de 11 a 14) a dor que domina o cenário e se faz marcar no discurso. Pela primeira vez, um período transborda de um dístico a outro, em aparente correspondência com a emoção que não pode ser contida e extravasa.

As rimas, por sua vez, que ocorrem ao longo do poema apenas circunstancialmente, e com efeitos expressivos diversos, aqui – *joelhos / cabelos; nus / azuis* – parecem ter a função de inscrever na forma a gravidade extrema do sentimento.

A fala de Orfeu

Nas versões mais conhecidas do mito, Orfeu jamais abandona voluntariamente o próprio canto, mesmo diante das duas separações de Eurídice. Pelo contrário, como se sabe, o sentido mais forte da narrativa – o que recebe a maior ênfase – costuma ser justamente o da continuidade do canto.

*O amor humano é mais forte e mais pungente porque põe em cena o escândalo da separação; se o mito de Orfeu traz algum consolo, isso se deve à continuidade do canto que suplica pela presença, ou pelo menos pela presença evocativa da bem-amada*¹⁵⁹.

Na versão de Ovídio (**Metamorfoses**, livros X e XI), Orfeu não para de cantar e de tanger a sua lira mesmo ao ser atacado pela primeira vez pelas cícones, as jovens desprezadas pelo vate enlutado, fiel ao amor de Eurídice. A princípio o tirso e a pedra atirados contra Orfeu, encantados pela música, não o ferem. Apenas depois, com o recrudescimento do ataque e dos ruídos que abafam o som do instrumento, o titã, não podendo mais se fazer ouvir, é atingido mortalmente.

E ainda após o ataque e despedaçamento do corpo de Orfeu pelas Mênades, a lira e a língua do vate não se calam, proferindo um canto lamentoso respondido pela natureza, sempre solidária e sensível à sua música.

*Choraram-te desoladas aves, Orfeu, e a multidão de animais,
e as duras pedras e os bosques que tantas vezes seguiram
os teus cantos. As árvores depuseram as folhagens e, de luto,
choraram-te de cabeça raspada. Até mesmo os rios, diz-se,
incharam com as tuas lágrimas, e as Náíades e as Dríades
taparam as vestes de mantos negros e soltaram os cabelos.
Os membros jazem por todo o lado. A cabeça e a lira, Hebro,
tu acolhes. E, espantoso!, ao deslizarem no meio da corrente,
a lira solta não sei que notas pungentes, a língua murmura*

¹⁵⁹ BRUNEL, Pierre. **Dicionário de mitos literários**. [trad. Carlos Sussekind, Jorge Laclette, Maria Thereza Rezende Costa e Vera Whately] Rio de Janeiro, Editora José Olympio, 1997. P. 767

*exânime algo pungente, algo pungente replicam as margens.
E levadas, por fim, até ao mar, deixam o rio lá da sua região,
e vão dar às costas de Lesbos, perto da cidade de Metimna.¹⁶⁰*

Também em Virgílio (**Geórgicas**, Livro IV) a morte não interrompe definitivamente o canto de Orfeu, bem como não cessa a contiguidade desse canto com a natureza que ele sempre fora capaz de mobilizar.

*“Tão exemptos desdéns, tão longa rebeldia
trocaram afinal o afeto em sanha ímpia
nos ígneos corações das cícones amantes.
Entre o rito noturno, orgias ebrifestantes,
correm, bramindo, ao moço; investem-no mil braços;
caí; pelo caminho todo atiram-no pedaços.*

*“Que termo! e a que viver! Lhe não impôs seu astro!
A cabeça arrancada ao colo de alabastro
ia-se a volutear no Ebro, na corrente
do Eagro, de seu pai, mas inda a voz cadente
coa língua regelada – “Eurídice” dizia;
– “Eurídice infeliz” – chamava na agonia;
E em todo o rio ao longo as margens em tom brando
– “Eurídice infeliz” – ficavam murmurando.”¹⁶¹*

No poema de Dante Milano, a longa fala de Orfeu expõe uma transformação do mito operada pelo poeta no que diz respeito à reação da personagem à morte da mulher amada. O Orfeu de Dante aparentemente subverte aspectos fortes do mito original, como a desejada continuidade do canto e a vinculação solidária deste com os elementos

¹⁶⁰ Livro XI, 44-55. Em OVÍDIO. **Metamorfoses**. [Trad. Paulo Farmhouse Alberto] Lisboa, Livros Cotovia, 2007. P. 268

¹⁶¹ VIRGÍLIO. **Geórgicas; Eneida**. [trad. António Feliciano de Castilho et al.] Rio de Janeiro/ São Paulo / Porto Alegre, Jackson, s/d. pp. 98-99

da natureza, ambas renegadas em certo momento de modo peremptório – e este ponto sensível será retomado nos comentários à parte final do poema, sendo fundamental para a interpretação que proponho. A perda de Eurídice suscita o desejo generalizado de extinção ou desfiguração, voltado inicialmente contra a natureza, depois contra o próprio canto – o que implica dizer, contra si mesmo. As imagens do despedaçamento surgem primeiro, portanto, da boca do próprio Orfeu:

25 “Secai, prantos do mar, e reste, vácuo,

26 “Apenas o murmúrio interminável.

27 “Nuvens, rasgai-vos, falsas glórias do ar,

28 “Fantasias senis de um deus inútil.

29 “Flores, murchai. Águas, apodrecei.

30 “Astros, por que existis? A quem olhais?¹⁶²

[...]

41 “Entregai-me a mim mesmo, abandonai-me.

42 “Selai meus lábios, arrancai-me os braços,

43 “Deixai-me as pernas, só, para ficar

44 “Aqui parado. E olhos, para rever...

Se, entretanto, algo do sentido original do mito se conserva na transformação, creio que isto possa ser atribuído às sugestões implicadas nesse *rever*, do verso 44. A ‘parte’ seguinte do poema, a da aparição de Eurídice, aprofundará e tratará mais diretamente as ideias da interiorização e da memória, mas elas já estão presentes, de modo alusivo, na fala de Orfeu. Ao pedir que se resguardem do despedaçamento os seus “olhos, para rever”, o poeta-cantor parece presumir a permanência na paisagem, em

¹⁶² O *topos* tradicional da vinculação dos destinos humanos à configuração dos astros celestes, como sabemos, é frequentemente subvertido na poesia de Dante Milano. Outros exemplos que já conhecemos são “Centro da noite” e “A ponte”, além do trecho em prosa de “Anotações”, no qual se refere jocosamente à “abstrusa astrologia”.

alguma medida, do que a morte fez perder. Permanência na memória, que a visão da paisagem remanescente talvez possa evocar de maneira precária.

O lamento de Orfeu é desesperado, mas desde o início fica implícito que *dentro dele, Orfeu, o amor continua apesar do desaparecimento físico de Eurídice*: “Que farei deste amor?” No poema, isto parece ser mais do que o truísmo segundo o qual a pessoa morta permanece nas lembranças daquelas que lhe sobrevivem. A pungência das perguntas de Orfeu vem do paradoxo que torna a voz e o corpo de Eurídice presentes no espírito e, ao mesmo tempo, irremediavelmente ausentes:

17 “*Em que outro corpo abraçarei seu corpo?*”

18 “*De que boca ouvirei a sua voz?*”

Sem a presença física da mulher, *tudo o que resta é a sua memória, na interioridade inconformada de Orfeu*. Esta situação, fundamental na narrativa transfigurada do mito, talvez também configure – conforme a interpretação que venho sugerindo desde o início – uma meta-representação da poética de Dante Milano: a amada ausente permanece na memória, mas com que *voz* ela pode falar e com que *corpo* pode se fazer sentir senão com a voz e o corpo de palavras que constituem ou dão existência material à poesia? A formulação lapidar dos versos 45 e 46 explicita, num quase oxímoro, a equivalência de *presente* e *futuro* sob a égide do *passado*, que agora engolfa e nivela todo o tempo:

45 “*O meu passado é todo o meu presente*”

46 “*E todo o meu futuro é já passado...*”¹⁶³

Evidentemente, aqui a interiorização significa redução e restrição. Os enigmáticos versos 37 e 38 sugerem que seja também abstração:

37 “*Não é a dor que dói em mim, é a morte*”

38 “*Sem dor, a morte que dói mais que a dor.*”

¹⁶³ No poema “Nudez”, de Drummond, o mergulho lúcido na esfera da subjetividade também esfuma as orientações temporais exteriores ao próprio sujeito: “a perfeita / anulação do tempo em tempos vários, / essa nudez, enfim, além dos corpos”. Em ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia Completa**. Nova Aguilar, Rio de Janeiro, 2002. pp. 419-420.

A “morte sem dor” talvez seja o paroxismo da dor, por meio do qual a morte chega a um nível abstrato, paradoxalmente ainda mais doloroso. Essa ideia de abstração oferece um caminho para se interpretar a renegação da natureza: tendo dentro de si a morte absoluta, que rouba o sentido de todas as coisas, o que pode fazer Orfeu senão desprezar as nuvens, as flores, o mar, tudo o que testemunhou a plenitude da vida com Eurídice? Resta, porém, a contradição insolúvel de resguardar depois disso os próprios olhos, *para rever*.

A permanência do amor implica a permanência do desejo de totalidade, cuja realização é agora necessariamente impossível.

Eurídice

A última frase de Orfeu, a dos versos 45 e 46 – “O meu passado é todo o meu presente / E todo o meu futuro é já passado...” –, ecoa na parte seguinte, na qual ocorre a aparição de Eurídice. O domínio do passado determina a centralidade da memória no espaço da subjetividade representada (que é a de Orfeu, mas também a do poeta, num registro figurativo, segundo esta interpretação), abrindo caminho para um processo de interiorização que situa o poema – e a poesia de Dante Milano, por conseguinte – diante de questões decisivas da história da lírica moderna.

O exíguo material ensaístico deixado por Dante Milano é veemente o bastante, no apontamento das suas principais fontes e referências, para que o leitor possa encontrar balizas com auxílio das quais vislumbrar certos contornos da poética do Autor. Já mencionei mais de uma vez o ensaio sobre Leopardi. Influência de importância pelo menos equivalente parece ser a de Dante Alighieri, sobre quem Dante Milano escreveu dois textos repletos de autêntica veneração (“Relembrando Dante”¹⁶⁴ e

¹⁶⁴ MILANO, Dante. *op. cit.*, pp. 399-408.

“O verso dantesco”¹⁶⁵), além de ter traduzido três cantos do *Inferno*, num esforço que talvez represente homenagem ainda maior¹⁶⁶.

A “Elegia de Orfeu”, seja com a intenção consciente do Autor ou não, parece aproximar particularmente, pela abordagem dos temas inter-relacionados do amor, da morte e da memória, a poesia de Dante Milano e a do Dante Alighieri da *Vita Nuova*. Numa tese relativamente recente¹⁶⁷ sobre esse livro de juventude do autor da *Divina Commedia*, Eduardo Sterzi defendeu a ideia de que na *Vita Nuova* se dê uma “irrupção da lírica moderna”, a constituição do sujeito lírico moderno na linguagem, a partir da interiorização do mundo depois da morte de Beatriz.

Na terceira parte da “Elegia” de Dante Milano acontece a aparição de Eurídice, *em sonhos*, a Orfeu. A idealização de Eurídice, logo após a sua morte, pela subjetividade enlutada do herói mítico (“Ao seu olhar ela se idealizava / Como se, morta, se imortalizasse”) faz pensar nos argumentos de Sterzi a respeito da *necessidade* da morte de Beatriz, aludida numa passagem muito comentada do *libello*. A frase fundamental dessa passagem, diz Sterzi, é a seguinte: “*Di necessitate conviene che la gentilissima Beatrice alcuna volta si muoia*”. Ao contrário do que acontecia na tradição provençal que precede a poesia de Dante Alighieri, aqui a morte da dama não significará o fim do canto: é a morte, justamente, que possibilitará a constituição de uma história e a identificação de um sujeito lírico, ao permitir a separação “de canto e dama, de corpo e poesia”.¹⁶⁸

¹⁶⁵ MILANO, Dante. *op. cit.*, pp. 457-471.

¹⁶⁶ Em “Relembrando Dante”, depois de transcrever um trecho de uma *canzone* da *Vita Nuova*, Dante Milano faz o seguinte comentário, revelador da enorme dificuldade que atribuía à tradução poética: “Ver-se o poema que levou tanto tempo de vida a germinar no espírito até encontrar a sua forma de sonho materializado, sofrendo de ser assim transposto para uma língua alheia e indiferente, para climas estranhos, céus diversos, onde irá perder para sempre o som intraduzível, a cor indefinível [...]”, em MILANO, *op. cit.*, p. 401.

Se, a despeito de tais limites para a tarefa do tradutor, o poeta brasileiro se propôs a transpor para o português três cantos do *Inferno*, isto é sinal da verdadeira devoção que dedicava ao autor da *Comédia*.

Por outro lado, vale ponderar que esse limite, que cava certa distância entre o se sente e se pretende dizer e aquilo que efetivamente se diz, parece existir para Dante Milano e todo poema, não apenas nos traduzidos.

¹⁶⁷ STERZI, Eduardo. *INCIPIT: A Vita Nova e a irrupção da lírica moderna*. Tese de doutorado. Instituto de Estudos da Linguagem - UNICAMP, Campinas, 2006.

Recebi a indicação desta tese da Profa. Doris N. Cavallari, do Departamento de Letras Modernas da FFLCH-USP, durante o curso “Dante e Boccaccio e os caminhos da literatura moderna”, que acompanhei parcialmente como ouvinte.

¹⁶⁸ *Idem*, p. 444

A interiorização de Beatriz pelo sujeito lírico abre caminho para o canto sob o signo da memória e da ausência absoluta causada pela morte, um canto fundado na palavra – aquilo que resta unicamente, afinal, ao poeta.¹⁶⁹ Eduardo Sterzi vê nesse movimento a encenação da construção árdua de uma “esfera humano-individual (quer a chamemos interioridade, individualidade ou subjetividade) em meio a uma cultura predominantemente teocêntrico-tradicional”¹⁷⁰ – da constituição, enfim, do sujeito lírico moderno.

Constituição que Giuseppe Ungaretti vê consolidar-se e ganhar contornos mais definitivos na poesia de Petrarca, a seu ver inauguradora do Humanismo no Ocidente:

E como não podemos ter consciência do tempo e de nós próprios e até do menor ato do nosso viver de momento em momento, senão através de um reflexo que impulsionado pela memória, por sua vez a impulsiona, e como estamos habituados a chamar de tempo a esse fugidio reflexo do nosso espírito, do suceder-se dos nossos atos, e a chamar de memória a nós próprios, um homem não pode ter consciência de si senão pelo fato de que seus atos se tornam memória, e de que tudo é como memória. Eis a novidade de Petrarca. O tempo tem, pois, início e impulsiona a memória que já o impulsionara, quando o ato cumpriu-se, quando a felicidade já passou e já não pode retornar. Com efeito, quando em nós uma coisa passou, passou mesmo e ninguém e nada poderá mais rejuvenescer, nem sequer de um minuto. Tentem voltar atrás um minuto, um minuto só: é impossível! Eis o que Petrarca fará sentir: que das coisas temos consciência quando elas já não são mais. A novidade da poesia de Petrarca é mais precisamente esta: as coisas fugidias que, quando já não são, acumulam-se incessantemente em nós. A fim de que o homem possa incessantemente revelar-se a si mesmo, tais coisas fazem com que Petrarca sinta e siga o escorrer do tempo, o próprio envelhecimento, como uma perda da felicidade, incessantemente renovada e incessantemente renovada de maneira cada vez mais opressiva.

O conceito de tempo em Petrarca equivale, pois, à ideia, ou melhor, à consciência, minuto a minuto renovada, de uma felicidade irremediavelmente perdida. Deveríamos crer, então, que viver seja felicidade? Sê-lo ia, se pudéssemos ter consciência disso antes que seja pouco a pouco passado, e se o próprio viver não tivesse humanamente valor de vida senão quando é consciência, memória, isto é, passado. Vale dizer, infelicidade e saudade.¹⁷¹

¹⁶⁹ *Idem*, p. 307

¹⁷⁰ *Idem*, p. 310

¹⁷¹ UNGARETTI, Giuseppe. *Invenção da poesia moderna – Lições de literatura no Brasil (1937-1942)* op. cit., p. 121

Para Ungaretti, a poesia de Dante Alighieri se situa numa posição intermediária, *entre* a arte de “modulações” secas e abstratas que caracteriza o período medieval e a arte de “modelações” com que o Humanismo celebra entusiasticamente a descoberta do corpo.¹⁷² A transformação efetiva, que inicia o drama do homem moderno ao substituir o infinito de Deus pelo infinito da própria memória, teria segundo Ungaretti acontecido realmente com Petrarca. Opinião que não contradiz necessariamente a de Eduardo Sterzi, uma vez que este enfatiza a ideia de *irrupção* do sujeito lírico moderno na **Vita Nuova**, evidenciando assim a natureza ainda germinal do processo estudado.

Por esse aspecto de transição que tem a arte de Dante Alighieri – que no caso de Dante Milano se traduz como ambivalência entre antigo e moderno, entre o clássico e o romântico – e sobretudo por seu apego à materialidade das coisas, pela *terrestridade*¹⁷³

¹⁷² O trecho da aula de Ungaretti é esclarecedor e belo, justificando-se a longa transcrição:

Dante não inicia o Humanismo. Nem o iniciam, em seus primeiros séculos, as demais literaturas neolatinas. (...) Não poderia jamais esquecer uma viagem que fiz de Ravena a Pádua, a Veneza. Em Ravena, olhei longamente os mosaicos que lhe dão glória. Em Pádua, detive-me longamente diante dos afrescos de Giotto que immortalizaram a capela dos Scrovegni. E eu refleti diante dos mosaicos: eis uma arte de modulações, cada pedacinho de pedra é uma modulação, e essas modulações mantêm-se firmemente enlaçadas pelas duríssimas linhas que contêm, que limitam toda figura. Eis uma pintura – refletia eu – de duas dimensões, sem movimentos de planos, sem espaço. E não é porque, como às vezes se diz, serviam-se da pedra para pintar. Assim é, porque tal era o espírito de então: e eis Giotto – refletia eu – eis Jesus que abraça Judas. Esse Jesus estende amorosamente os braços, estreita um corpo exageradamente volumoso: abraça. Finalmente foram descobertas pela pintura as três dimensões do corpo. Que loucura juvenil, que entusiasmo há nessa descoberta. E não importa que o corpo, a pobre carne humana seja traidora. Trata-se por agora de fixar uma nova visão do mundo!

Em Veneza ocorria a explosão de Ticiano. É o Renascimento pleno. É uma época de desenfreada ambição. Nada há além do homem e suas ambições. (...) eis três momentos da língua, do modo de expressar-se dos homens: no primeiro momento, a pintura é feita de fragmentos de pedras, de fragmentos de corpos, mas totalmente como cores, como pontos de trânsito de uma para outra cor. Trata-se de uma pintura feita de modulações, feita de um diálogo de manchas de cores, de luzes e sombras contidas em limites secos e abstratos. É como o latim medieval. No segundo momento, o corpo é reencontrado no seu volume, na sua integridade. Não mais modulações, mas modelações. Luzes e sombras não irão vagar mais, mas serão detidas em um momento delas, como a própria emanção, e para sempre, da figura modelada. O claro-escuro não será externo, devido à própria hora fugidia em que observam a pintura. Mas cada obra terá sua própria hora. Diremos que Dante está entre a modelação e a modulação. A modelação será tarefa de Petrarca e do Humanismo. (...) Idem, pp. 157-158

¹⁷³ *Terrestridade* é também um termo de Ungaretti:

(...) A arte de Dante consiste no transformar um sistema de ideias em uma multidão de figuras empapadas num realismo tão poderoso de modo a convertê-las em obsessão eterna. A arte de Dante consiste em tomar as ideias e em materializá-las, em dar, a cada uma delas, um corpo, sangue, sinais característicos, furores, suavidade, atormentando-as com tão apaixonada obstinação, a ponto de que tais corpos cheguem a exprimir, com precisão absoluta, a alma dele: a ideia que esses corpos devem representar. Eis a terrestridade de Dante. Dante materializa as ideias, tornando-as mais evidentes,

com que apaixonada e precisamente exprime as ideias, considero mais adequado o paralelo com o poeta da **Vita Nuova** do que com Petrarca. E os ensaios escritos pelo poeta brasileiro sobre Dante Alighieri, bem como a tradução de 3 cantos do Inferno, são também indícios da mais profunda afinidade.

Devemos agora retomar a leitura da “Elegia de Orfeu”.

Diferentemente do mito original, na “Elegia” de Dante Milano Orfeu não desce ao Inferno em busca de Eurídice. Esta lhe aparece e fala com ele, “Transfigurada numa névoa aérea”, num *sonho* – o que dá total clareza ao fato fundamental de que o fulcro dessa narrativa se dá no plano da subjetividade do herói (e do poeta sob a máscara). A versão de Dante Milano para o mito transfigura um de seus momentos mais importantes como uma luta interna de Orfeu, um chamado para a pura interioridade na qual a memória preservaria a imagem da amada e a integridade do amor ainda depois da morte. Parece-me claro que o poema está tratando de questões fundamentais da lírica do Autor; e na reação de Orfeu às recomendações de Eurídice, e em tudo o que se segue a ela, é possível entrever uma representação – com as cores e figuras do mito – da poética de Dante Milano, em geral apegada ao concreto, mas com aspirações ao transcendente.

Antes de prosseguir na tentativa de apreender essa representação, vale ainda apurar os ouvidos e escutar melhor o murmúrio de Eurídice. Já os versos que introduzem a aparição parecem antecipar a promessa de restauração de uma plenitude perdida (aquela harmonia do quadro inicial), que ganhará maior nitidez na fala de Eurídice. Transcrevo grifando:

49 *Em sonhos, outra **luz** em outra **treva**,*

50 *Transfigurada numa névoa aérea*

A composição de opostos, típica da poesia de Dante Milano, expressa aqui a possibilidade de abertura, na máxima intimidade subjetiva dos sonhos, de um clarão em meio à escuridão da perda, cenário da morte que tende a extinguir a paisagem natural e

profundas, persuasivas. Convertendo-as, em imediatas, tangíveis à mão, às voltas com a fugacidade dramática do tempo, com a melancolia. Idem, p. 164.

o próprio canto. A promessa de volta ao equilíbrio talvez se formalize também na fluidez do ritmo e na delicadeza da rima toante: *treva* / *aérea*.

É na breve e condensada fala da aparição-Eurídice, no entanto, que se apresenta com toda a evidência o significado da promessa, formulada como um chamado, um convite – e como uma advertência austera:

- 51 *Que ao menor sopro se dissiparia,*
52 *A aparição murmura: “Estou aqui.*

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

55 *“Mas se abrires os olhos não verás*
56 *“Senão a falta que meu corpo faz.”*

No aspecto formal as duas rimas, agora soantes, destacam fortemente esse pequeno trecho do conjunto, no qual, como já observei, tal recurso ocorre de modo muito esparso. Na fala de Eurídice o sentido da idealização interior da mulher amada se *concentra* até o limite. Os períodos curtos entre os versos 52 e 54 sugerem a singular ‘objetividade’ do convite: o chamado é simples, direto, e não há nada a ser explicado: “Estou aqui (...) // Olha-me bem. Estou dentro de ti”.

A suavidade e a harmonia daquele quadro inicial do poema ganham agora uma espécie de depuração na voz da Eurídice sonhada, “névoa aérea” que é uma presença puramente interior. Cabe a meu ver um paralelo com certa observação de Erich Auerbach a respeito das personagens da **Divina Commedia**. Com exceção do próprio Dante, as personagens da **Commedia** estão todas mortas, numa condição de eternidade que, diz o crítico, lhes acentua profundamente as paixões da vida terrena. Grifos meus:

[...] pelo fato de ter cessado a vida terrena, de tal forma que nada nela pode ser desenvolvido ou mudado, enquanto as paixões e tendências que a movimentaram continuam a persistir sem descarregar-se pela ação, ocorre como que uma tremenda concentração das

*mesmas; torna-se visível uma imagem muito exacerbada [...], tal como não poderia ter sido encontrada, com tanta pureza e nitidez, em nenhum momento da vida terrena de outrora.*¹⁷⁴

A Eurídice do sonho tem algo dessa “espécie de eternidade”¹⁷⁵ das personagens encontradas por Dante no mundo do além. A concisão da sua fala beneficia a *nitidez* total da mensagem, assim como a sua figura aérea não contradiz – antes, exacerba – a leveza dos movimentos da Eurídice do quadro inicial. Talvez esse mesmo ar diáfano e etéreo lhe confira a ‘autoridade’ com que profere a sua advertência final (“Mas se abrires os olhos”...), equivalente no poema à proibição a Orfeu, feita pelos deuses dos Infernos no mito original, de olhar para trás na direção de Eurídice ao longo do caminho de volta para o mundo dos vivos.¹⁷⁶

O conflito se configura, portanto, como uma luta interior, e a interdição depois desrespeitada por Orfeu é imposta por uma imagem interna, vinda da sua própria subjetividade. (Eduardo Sterzi ressalta em Dante Alighieri, desde a **Vita Nuova**, as qualidades de “dramaturgo do inefável”, referindo-se às “falas internas” das figuras subjetivas, como o deus Amor, por meio das quais se expressa o Eu do protagonista.¹⁷⁷)

A possibilidade que a fala de Eurídice (similarmente, figura subjetiva do herói) abre então para Orfeu é a de um amor puramente espiritual, a ser vivido a partir de agora de olhos fechados, com a imagem da mulher amada conservada *na memória* – e, retomando-se o paralelo com a tese central de Sterzi (a da irrupção da lírica moderna com a **Vita Nuova**), *para a poesia de Dante Milano o horizonte que se oferece aqui é o*

¹⁷⁴ AUERBACH, Erich. “Farinata e Cavalcante”, em **Mimesis**. São Paulo, Perspectiva, 4 ed. 2002. p. 167.

¹⁷⁵ Outra expressão de Auerbach concernente às personagens da **Comédia**, presente no ensaio “A descoberta de Dante no Romantismo”, em AUERBACH, Erich. **Ensaio de literatura ocidental**. [trad. Samuel Titan Jr e José Marcos Mariani] São Paulo, Editora 34/ Duas Cidades, 2007. pp. 289-302

¹⁷⁶ Interpreto o sentido da proibição, evidentemente, com base nos elementos do poema de Dante Milano. O mito original traz outras possibilidades, algumas das quais consideradas mais ricas por certos estudiosos. Cito as considerações de Pierre Brunel: “A proibição de olhar para trás foi diversamente interpretada. A versão mais banal considera Orfeu em flagrante delito de apego aos sentidos, e Eurídice, vista como uma mulher coquete e irritante, por suas insistentes solicitações (no *Orfeu* de Gluck) ou pelo simples gosto de brigar (na peça de Cocteau, *Orfeu*, publicada em 1927), como grande parte responsável pela catástrofe final. [...] Mas é interessante conceber essa proibição como uma interdição religiosa. Como observa Jacques Heurgon, o olhar para trás deve ter tido um significado diferente daquele simples olhar amoroso que inspira as coplas líricas de André Bellessort no seu *Virgile* de 1920. Nem Orfeu nem Eurídice tinham o direito de se voltarem na direção dos deuses dos Infernos. [...] O olhar para trás é sacrilégio, como também é sacrilégio perturbar o silêncio.” Em BRUNEL, Pierre. *op. cit.*, pp. 768-769.

¹⁷⁷ STERZI, Eduardo. *op. cit.* p. 345

de uma subjetivação extrema, que talvez respondesse à supressão do mundo físico fundando-se, como expressão, na própria linguagem poética pretensamente autonomizada.

Orfeu abre os olhos

Tal como no mito que inspirou a “Elegia”, o Orfeu de Dante Milano desobedece a clara proibição. O sentido do gesto prescinde de explicações pormenorizadas, dada a nitidez daquilo que o convite de Eurídice implicava, no sonho. Recusando a interioridade pura do amor – afinal incompleta, para ele – Orfeu abre os olhos, *para ver* Eurídice.

Nítida também é a inflexão do ritmo nesses versos que falam da ânsia de ver o que não pode mais ser visto. A leveza fluida de Eurídice, que se apresentava como imagem visual e como discurso límpido e preciso, já se esvaneceu juntamente com o sonho. No ritmo agora sôfrego, a voz lírica se retorce e como que se dobra sobre si mesma no oxímoro dos versos 61 e 62:

57 *Orfeu arrebatado, crê e duvida,*

58 *Quer despertar, mas teme a realidade.*

59 *Tenta sonhar de novo. O amor, mais forte,*

60 *Quer ter certeza. O olhar, mais do que vê-la,*

61 *Quer tocá-la! Abre os olhos, como um cego,*

62 *Como um cego, abre os olhos sem ver nada.*

Difícil pensar numa imagem mais veemente, contra a sugestão do amor puramente ideal, que a do olhar desejoso de *tocar* a amada. Ao amor, não basta a

instância espiritual da memória: a certeza depende do contato sensível, sem o qual parece ser inalcançável a completude almejada.¹⁷⁸

Resta a Orfeu, perdido na “neblina do silêncio” e impedido de ver Eurídice, a procura em que recorre aos paliativos de *tatear* “o mundo obscuro” (v. 65) e *escutar* “o gemer de natureza” do oceano¹⁷⁹. A imagem da cegueira de Orfeu expõe a dimensão da sua perda: o que lhe falta, na ausência da visão do corpo de Eurídice, é a forma que corresponda perfeitamente ao *ideal*, “que está e não está em toda a parte”. Muito claramente, a meu ver, o poema alude aqui à perda do amor pleno *e também* à segunda perda de um ideal clássico de arte por Orfeu e pelo poeta. Grifo:

71 *E entre as formas procura a única forma.*

72 *Não há exemplo igual, em parte alguma.*

Perdida a forma ideal em que se perfazia a completude do amor, e tendo Orfeu rejeitado a pura espiritualidade do amor em memória, que cenário pode restar a ele – e ao poeta? Surpreendentemente, nem mesmo agora a devastação reinará sozinha como a última palavra:

77 *Depois da morte, a realidade abstrata!*

78 *O ar vazio, repleto de poesia!*

A contradição aparentemente incompreensível – “ar *vazio*, *repleto* de poesia”, mais um dos incontáveis pares de opostos da poesia de Dante Milano – talvez se torne um pouco menos obscura se conseguirmos qualificar o adjetivo do verso anterior, *abstrata*, conforme o uso de seu campo semântico na obra do poeta. Em dois textos em prosa, Dante reflete sobre a *abstração*, descrevendo-a como o estado natural do pensamento. No já citado ensaio “Leopardi”, afirma:

¹⁷⁸ Este momento do poema, pelo assunto e pelo ritmo entrecortado, faz lembrar imediatamente o Soneto IV, já estudado aqui – reforçando a impressão de que na “Elegia de Orfeu” alguns aspectos importantes e imagens recorrentes da poesia de Dante Milano são abordados de maneira viva e orgânica.

¹⁷⁹ Talvez aquele mesmo “som das águas, a queixa infundável, / Infundável, infundável” do poema “A ponte”.

*No exercício da meditação obstinada, a inteligência de Leopardi se condensou a ponto de se tornar uma segunda existência, uma superexistência. Meditação é abstração? A abstração é o estado natural do espírito, que supre com a imaginação as deficiências de percepção e conhecimento.*¹⁸⁰

A condensação da inteligência parece ter, para o Autor, o sentido da concentração permitida apenas a quem não precisa se distrair com as demandas do mundo exterior. É o estado da *absorção em si mesmo*, que vimos no segmento anterior ao falar de poemas como “Divertimento”, “Praia deserta” e “Gruta”. Isto ganha explicitação total em “Pensamentos soltos de Nabuco”:

Os homens são seres abstratos. Sua cabeça, suas ideias funcionam normalmente como uma completa exclusão do mundo exterior. Trata-se, realmente, de um ser ilusório. Quando pensa, ou trabalha, ou age, ou ama, está esquecido de seu corpo, que é como se não existisse senão em relação às ideias a que obedece.

[...]

*Onde está, pois, a consciência do Homem? No seu cérebro absurdo, nos momentos em que está pensando, atento em si mesmo ou, o que dá no mesmo, abstraído de tudo. É o concreto abstrato.*¹⁸¹

A abstração, aparentemente, é para Dante Milano a forma possível do pensamento: ela supre, na interioridade do sujeito, as deficiências da percepção e as ausências do mundo sensível. Os textos citados do autor indiciam uma tese cognitiva nesses termos, ao passo que a sua poesia dá forma a uma estética correspondente.

Da narrativa da “Elegia de Orfeu” já se pode deduzir uma lógica (embora esta seja bem pouco evidente à primeira leitura) segundo a qual o encontro do poético – do “ar vazio, repleto de poesia” – só é possível para este poeta num cenário isento de imagens de uma falsa plenitude. Não somente a *forma ideal* (a “única forma”) se perdeu para sempre como também o herói mítico / poeta recusou a exclusiva interiorização da

¹⁸⁰ MILANO, Dante. op. cit., pp. 472-484.

¹⁸¹ *Idem*, pp. 438-439..

amada – oferta de vivência parcial do amor que, se aceita, talvez eludisse a verdade da perda definitiva do amor pleno.

A renegação da natureza, na segunda ‘parte’ do poema, e a desobediência ao chamado interior de Eurídice, na quarta, impõem a Orfeu como signo da ausência o “ar vazio”, o qual terá o valor que o herói / poeta – em sua “realidade abstrata” de memória, imaginação, pensamento e desejo – puder e quiser lhe atribuir. *A precariedade da paisagem não determina, então, a impotência definitiva e invencível do canto.* Não acredito que em algum outro momento a poesia de Dante Milano tenha mostrado de maneira tão translúcida e quase declaratória a especificidade da posição de seu sujeito poético: a partir de um lugar *vazio*, destituído da plenitude do ideal e das suas formas correspondentes, ele viabiliza o canto enraizando-o numa *interioridade nunca absoluta*, porque em constante e tenso contato com o mundo concreto, mas também *ilimitada*, enquanto aspiração a encontrar nos veios da memória e do desejo os caminhos possíveis dessa poesia.

A vingadora fúria

De volta, entretanto, à camada mais fabular da “Elegia”, temos ainda a quinta e última ‘parte’ do poema, na qual se dá o súbito ataque da natureza contra Orfeu.

Creio que, a bem da coerência com os rumos desta interpretação devemos pensar nos motivos da vingança da natureza em chave múltipla. No mito, entre as várias tradições a respeito da morte de Orfeu, segundo Brunel a “mais difundida e persistente é a do assassinato de Orfeu pelas Mênades da Trácia, no monte Pangeu, por vontade dos deuses que queriam vê-lo castigado (Platão, *Banquete*, VII 179 c), ou porque o próprio Dioniso se visse obrigado a renegar seus devotos (Ovídio, *Metamorfoses*).”¹⁸²

Outra versão, a que já me referi algumas páginas atrás, atribui a vingança não à vontade dos deuses, mas ao ciúme das mulheres da Trácia, desprezadas pelo cantor que se mantém sempre fiel ao amor de Eurídice – é a versão contada por Virgílio e também por Ovídio (nas **Metamorfoses**, as duas motivações da vingança contra Orfeu parecem

¹⁸² BRUNEL. Pierre. *op. cit.*, p. 770

estar representadas: o ciúme das cícones, inicialmente, e depois o descontentamento de Dioniso por perder o vate de seus rituais sagrados.)

A *vingadora fúria* do mundo na “Elegia de Orfeu”, numa primeira interpretação, mais apegada às evidências, seria uma resposta aos atos de Orfeu diante da morte de Eurídice. Como vimos, ao perder a amada ele renega tanto a natureza quanto o próprio canto, rompendo de maneira abrupta a solidariedade que os unia e que, no mito original, não se desfaz senão à custa da maior violência e clamor. Os elementos naturais em fúria, nomeados no verso 80 – “Os vagalhões, as árvores, os ventos” –, não deixam de corresponder aproximadamente ao mar, às flores e às nuvens contra os quais Orfeu se voltara na segunda ‘parte’ do poema. Tais elementos assumem agora a forma de “bocas ululantes, mãos crispadas”; ou seja, são ruído selvagem e imagem visualmente ameaçadora¹⁸³. Mais do que ameaça, são a “realidade esquelética [que] estrangula” o herói, para vingar talvez o seu desprezo impiedoso.

Sem prejuízo para essa interpretação que se atém, de certa maneira, à camada mais visível da narrativa (o herói renega a natureza, que depois se volta contra ele), acredito que se possa ver também no ataque da natureza contra Orfeu a revolta do concreto contra a potencialidade da “realidade abstrata”. Mesmo em face da penúria do “ar vazio”, a absorção do poeta em si mesmo sugere levá-lo, a despeito da ausência do corpo da mulher amada, ao encontro de certa beatitude – como se, no âmbito da poesia, a memória e o desejo prescindissem em absoluto das formas físicas em que antes se realizava o amor de Orfeu e Eurídice.

A revolta *súbita* da natureza é anunciada no verso 79, imediatamente depois, portanto, daquele verso desconcertante: “O ar vazio, repleto de poesia!” Este, por sua vez, arrematara a busca frustrada por Eurídice após a sua morte, entre as formas do mundo físico, com a qual Orfeu desobedece à advertência da aparição no sonho. Vista por esse prisma, a vingança da natureza pode ter o sentido de punir o desejo de completude, que continua mesmo depois da perda de Eurídice e da renegação do

¹⁸³ E esta imagem faz lembrar imediatamente o poema “A vaga” (seção *Últimos poemas*), que homenageia a xilogravura “A grande onda de Kanagawa”, do japonês Katsushika Hokusai (1760- 1849): “É a vaga de Hokusai, tétrica e bela, / Torva e sutil, hierática e fremente! / Essa onda foi dragão ou foi serpente / De cauda verde e pele repelente, / **Arreganhando as garras das espumas, / Unhas recurvas, dedos como plumas / Porém capazes de furar escolhos.** / Irrompendo da tela / Mais parece um pavão repleto de olhos / Ou guerreiro do mar que o medo espalha / Brandindo a espada e as águas estraçalha / Em festiva batalha!” (Grifos meus) em MILANO, *op. cit.* p. 123

mundo. O que se pune é também a insatisfação de Orfeu com qualquer parcialidade, seja o mundo físico sem Eurídice, seja o amor puramente espiritual. Que a despeito de toda essa insuficiência a *abstração* da realidade possa conduzi-lo ainda a certa plenitude na poesia, isto é motivo suficiente para a fúria da natureza rejeitada.

Mas o que me parece mais relevante para a interpretação, nesta parte final da “Elegia de Orfeu”, é refletir sobre a atitude anímica com a qual o herói recebe o ataque do mundo em fúria. Assim como, no mito original, o que está em questão no momento da morte de Orfeu é a continuidade do canto¹⁸⁴, na “Elegia” de Dante Milano o instante da vingança da natureza parece representar figurativamente as condições de existência da poesia do Autor ante a perda da paisagem sagrada e do amor pleno – sutil declaração do modo pelo qual, no exílio, essa poesia se torna ou se mantém possível.

Podemos começar com um elemento formal, as rimas toantes que destacam discretamente os dois dísticos nos quais se narra a morte de Orfeu pela fúria do mundo:

83 *A realidade esquálida estrangula*

84 *A vítima que morre com doçura.*

85 *Sai-lhe do lábio um verso sem sentido*

86 *Como água que não deixa um nome escrito...*

A rima que liga os versos 83 e 84 (*estrangula / doçura*) sublinha formalmente um estranhamento semântico que vem da atitude a princípio não esperável de Orfeu ao ser atacado. Morrer *com doçura* parece indicar a aceitação prazerosa da violência de que se é vítima. Seria ocioso tentar explicar propriamente a contradição, para além do desconcerto da imagem poética, tentando dissecar esse prazer de um ponto de vista rigorosamente lógico.

Podemos contar, porém, com a sequência do poema para nos aproximar mais da construção que a narrativa propõe. Encontraremos a outra rima toante do trecho: *sentido / escrito*. A rima desse dístico também parece enfatizar algo importante da atitude de Orfeu neste momento: ele sussurra algo sem sentido, aparentemente satisfeito com o simples ato de dizer e a despeito de que o dito não signifique nada. Ainda que não se

¹⁸⁴ BRUNEL, Pierre. *op. cit.*, pp. 770-771

efetive a comunicação, o verso é pronunciado, *como água que não deixa o nome escrito*: inaudível, ilegível, incompreensível, o verso será assim mesmo pronunciado, pouco importando o conteúdo da mensagem.

Essa rima, juntamente com a aliteração de sibilantes – *Sai, verso, sem, sentido* – do verso 85 (que reforça a sugestão do sussurro), é o último traço da excitação formal que particulariza o momento do ataque a Orfeu. (Ver quanto a isso o ritmo entrecortado e quase febril entre os versos 79 a 82, sobretudo a violência deste último: “*Ó mundo, es tu a vingadora fúria”); as aliterações de fricativas no verso 80 – *yagalhões/ áryores/ ventos* –, de oclusivas no verso 83, de sugestiva expressividade – *esquálida / estrangula* – e de vibrantes nos versos 83 e 84 – *crispadas/ vingadora/ fúria*.) A estrofe seguinte marca uma última pequena inflexão neste poema cheio de inflexões sutis.*

Não por acaso, isto ocorre quando a voz lírico-narrativa faz o que corresponderia na linguagem cinematográfica a um *close-up* no rosto de Orfeu, sinalizando que agora, mais do que o ataque da natureza, importa a subjetividade do cantor-poeta – como já sabemos, com todas as possibilidades de ampliação de sentido implicadas, visto que nosso Poeta está sob a máscara, falando também de sua poesia:

87 *Em sua face expande-se o sorriso*

88 *De quem quer ser feliz sendo mortal,*

89 *E põe sua esperança no infinito,*

90 *Devastada planície, mar enxuto,*

91 *Onde refluí o sonho do que foi,*

92 *Onde o tempo passado continua,*

93 *E é o mesmo campo sempre, o mesmo quadro:*

94 *Eurídice passeia pelo prado.*

Já conhecemos na poesia de Dante Milano, desde a leitura de “Lição de música” e “Tocata e fuga”, essa tendência para a expansão da subjetividade num âmbito

transcendente. Aqui, a imagem de tal desejo de transcendência é o *sorriso* de Orfeu agonizante¹⁸⁵, enraizado numa confiança surda no *infinito*, aspiração última dessa poesia.

Na obra de Dante, o flerte com o inefável se manifesta sempre *em contraponto* com os limites da contingência. Na “Elegia de Orfeu”, é muito importante sublinhar que os apostos de *infinito*, no verso seguinte à sua nomeação, venham a ser “Devastada planície, mar enxuto” – e não é difícil ouvir nos apostos certos ecos, vindos da renegação da natureza pelo próprio Orfeu: “Flores, murchai. Águas, apodrecei”; “Secai, prantos do mar”. Há sem dúvida mais de uma possibilidade de interpretação dos apostos, sendo desnecessário optar por uma, exclusivamente: pode-se ver a *planície devastada* e o *mar enxuto* como paisagem interior de Orfeu, e neste caso a força da palavra, na renegação, teria se voltado contra ele mesmo; também é possível que se trate realmente do mundo fora dele, hipótese segundo a qual Orfeu entrevê a possibilidade de expansão na natureza que ele próprio renegou, esvaziando-a; e podemos, por fim, acreditar que na verdade seja impossível separar aqui o sujeito e o objeto, isto é, que só exista a paisagem devastada conforme a percepção e a interiorização de Orfeu.

Não há solução de continuidade entre o *infinito* e a *paisagem* precária: eles, pelo contrário, se identificam profundamente. A singularidade da poesia de Dante Milano parece residir, antes de mais nada, no fato de ela se instalar justamente em determinados lugares da zona fluida entre o infinito interior e o mundo concreto, um intrinsecamente ligado ao outro. Talvez mais do que isso, singulariza a poesia de Dante *a pouca ênfase no próprio canto*, a que subjaz a consciência de que a *perda* (da paisagem sagrada, da forma ideal, do amor pleno, de qualquer completude) é ineludível e de que o verso não pode propriamente compensá-la; pouca ênfase que, por outro lado, revela uma tranquila certeza: no “mar enxuto” da interioridade “reflui o sonho do que foi”, “o tempo passado continua” – e isto faz possível essa poesia no cenário de devastação.

Trata-se de uma consciência íntima demais para que faça sentido levantar a voz e afirmar a resistência do próprio canto. É a partir dessa impressão que interpreto o autoabandono de Orfeu, no fim da sua longa fala: “Selai meus lábios, arrancai-me os braços (...)” Se afinal de contas a *perda* e a *permanência*, quando interiorizadas,

¹⁸⁵ A ambiguidade do sorriso “De quem quer ser feliz sendo mortal” a meu ver equivale à da “tristeza dos felizes”, do poema “Princípio da noite”, ou à transfiguração silenciosamente vitoriosa de “A morte em sonho”.

parecem ter pesos equivalentes, talvez não seja necessário que o poeta defenda ou resguarde o próprio canto, cuja existência esquiva e exílica está de alguma forma assegurada na ativa subjetividade. O poeta resguardará sempre os olhos *para rever*, pois eles traduzem a ligação entre a paisagem remanescente e a intimidade que guarda a memória e a imaginação criadora. Enquanto houver isso, haverá a poesia de Dante, e o último dístico da “Elegia de Orfeu”, que fecha circularmente o poema, o poeta respirando sob a máscara, parece confirmá-lo: “E é o mesmo campo sempre, o mesmo quadro: / Eurídice passeia pelo prado...”

O que a consciência íntima não garante é que essa voz límpida, mas pouco enfática sobre seus próprios encantos, seja capaz de seduzir e cativar públicos mais amplos. E este é um ponto realmente problemático porque pode sinalizar, provocando a censura de muitos, certo descuro da face mais comunicativa da poesia. A limpidez dos versos de Dante Milano talvez garanta a sua compreensibilidade, mas não necessariamente a conquista do leitor, a qual dependerá de fatores um pouco fortuitos e infensos à definição precisa, como a difícil afinidade pessoal. Seja como for, nada mais típico da índole do poeta exilado, há tempos quase esquecido.

Infinito

Não poderei enumerar exaustivamente poemas órficos de outros poetas brasileiros modernos, a fim de apoiar uma comparação mais fundamentada com as escolhas feitas por Dante Milano. Mas creio que possa afirmar sem muito risco que a abordagem do mito pelo autor da “Elegia de Orfeu” apresenta realmente certa singularidade – à qual não vem ao caso atribuir um valor que deixe o poeta em melhor ou pior situação diante dos pares –, pois o anseio pela perenidade do canto no caso de Dante não se manifesta de modo explícito, diferentemente dos demais. É como se ele abordasse o mito quase a contrapelo, investindo numa continuidade surda, mais apoiada na interioridade do que na projeção de sua voz.

Na “Despedida de Orfeu”¹⁸⁶ (**Parábola**, 1952), de Murilo Mendes, o herói mítico, muito consciente do papel e da força das palavras “organizadas pelo sonho”, *permanece cantando* no momento da sua morte. A palavra final, conquanto seja de despedida, é também de afirmação do canto:

*É hora de vos deixar, marcos da terra,
Formas vãs do mudável pensamento,
Formas organizadas pelo sonho:
Cantando, vossa finalidade aponte.
[...]
Cumprindo o rito antigo,
Volto ao céu original,
Céu debruado de Eurídice;
Homem, criptovivente,
Sonho sonhado pela vida vã,
Cantando expiro.*

Com a sua aspiração à totalidade e à síntese, sempre contrastada à insuficiência da realidade¹⁸⁷, a poesia de Murilo Mendes tem no mito de Orfeu uma fonte constante de imagens emblemáticas dessa procura fundamental. Em **As Metamorfoses** (1941) encontramos, como exemplo, o “Novíssimo Orfeu”¹⁸⁸:

*Vou onde a poesia me chama.

O amor é minha biografia,
Texto de argila e fogo.
Aves contemporâneas
Largam do meu peito
Levando recado aos homens.*

¹⁸⁶ MENDES, Murilo. **Poesia completa e prosa**. *op. cit.*. pp. 552-553

¹⁸⁷ MOURA, Murilo Marcondes de. **Murilo Mendes – A poesia como totalidade**. São Paulo, EDUSP / Giordano, 1995. p. 191

¹⁸⁸ MENDES, Murilo. *op. cit.*, p. 361

*O mundo alegórico se esvai,
Fica esta substância de luta
De onde se descortina a eternidade.*

*A estrela azul familiar
Vira as costas, foi-se embora!
A poesia sopra onde quer.*

E, em **Convergência** (1970), o “Grafito para Ettore Colla”¹⁸⁹, a partir de ‘consulta’ à escultura do artista italiano:

*De pé no eco quadrado
Orfeu
Defenestra a matéria supérflua
Assumindo
O canto vertical do ferro
Atinge a linguagem elíptica
O teto sem nuvens / inventado*

*Homem autorfeu
Desarticula o autômato da musa.
Autoser de músculos tesos
Desfere a alavanca da ex-lira
Dispara palavras diurnas
Cosmocriativas.*

Ícone

Contra o incubo.

¹⁸⁹ MENDES, Murilo. **Convergências**. São Paulo, Cosac Naify, 2014. p. 58

Já clássico.

Se verticaliza no prumo

Sua ságoma.

Roma 1964

Escultura consultada: ORFEO

Jorge de Lima propõe, com o *engenheiro noturno* da **Invenção de Orfeu** (1952), a figura de um Orfeu moderno – o que, como diz o estudo **O Engenheiro Noturno**, de Fábio de Souza Andrade¹⁹⁰, pode ser interpretado como uma tentativa de resposta ao problema da dessacralização da arte, em nome da preservação do poder de revelação da poesia moderna em face da indústria cultural:

*É a bela natureza com seus ouros,
relembrações incertas, noviciados,
fagotes bifurcados e barrocos.*

*Quereis pleonasmos, grandes beija-flores?
Tereis de pré-memórias e pecados,
tereis dessas palavras mas não loucas.*

*Mas contra-sensos soltos vos são dados,
filhos de ventanias, verdadeiros,
idas e vindas, filhos de outros filhos.*

*Só vejo referências e sigilos,
que o mais é necessário esclarecer
em meio aos sedimentos desse breu.*

E é preciso dar fomes a esses trigos,

¹⁹⁰ ANDRADE, Fábio de Souza. **O Engenheiro Noturno**. São Paulo, EDUSP, 1997.

*Ensinar os casuais a acontecer,
Cantar de novo cantos como um novo Orfeu.*¹⁹¹

O poeta alagoano, ao contrário de Dante, investe alto nessa recriação – e se recusa, por isso, a cantar a “terra de exílio”. A sua matéria primordial é também a “memória do sonho”, tal como a do poeta da “Elegia de Orfeu” e de “Passagem do poema”, mas a confiança profunda no “delírio lúcido” permite ao eu poético de Jorge de Lima a afirmação veemente do universo recriado e a recusa da precariedade contingente:

(...)
*Ó muro sem lamentos e lamentos!
Que falenas ocultas te formaram
na cera intermitente em que te espessas,
mas te espessas em tempo e eternidade!*

*Terra de exílio? Não. Não és meu canto.
Ó terra elaborada, cena e sede,
raízes sem censura, dramas leves,
inclinação venial, arcaica noite.
Ó telescópios salve, sou noturno,
a memória do sonho é meu cristal,
delírio lúcido, eu me ressurgi,
ascendo-me, transluzo-me, consagro-me.*¹⁹²

Já o “Canto órfico”¹⁹³ de Carlos Drummond de Andrade é entoado como uma interpelação, quase uma súplica a Orfeu, portanto já do ponto de vista da *perda consumada*, da irremediável falta de unidade que provoca a fragmentação das artes. No

¹⁹¹ LIMA, Jorge de. **Invenção de Orfeu**. São Paulo, Círculo do Livro, s/d, p. 119

¹⁹² *Idem*, p. 153

¹⁹³ ANDRADE, Carlos Drummond de. Em **Poesia Completa**. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 2003, p. 412-414.

apelo se manifesta com vigor o desejo de reinauguração do ritmo que unia música e palavra, homem e natureza:

*A dança já não soa,
a música deixou de ser palavra,
o cântico se alongou do movimento.
Orfeu, dividido, anda à procura
dessa unidade áurea, que perdemos.
[...]
Orfeu, reúne-te! chama teus dispersos
e comovidos membros naturais,
e límpido reinaugura
o ritmo suficiente que, nostálgico,
na nervura das folhas se limita,
quando não compõe no ar, que é todo frêmito,
uma espera de fustes, assombrada.
[...]
Orfeu, que te chamamos, baixa ao tempo
e escuta:
só de ousar-se teu nome, já respira
a rosa trimegista, aberta ao mundo.*

Ao livro **Fazendeiro do ar** (1954), de que faz parte o “Canto órfico”, pertence também o poema “Eterno”, no qual se leem os versos célebres e emblemáticos: “E como ficou chato ser moderno. / Agora serei eterno”. A formulação coloquial sintetiza com humor e precisão a tendência da poesia de Drummond nos anos de 1950. No registro mais classicizante que caracteriza **Claro enigma** (1951), o soneto “Legado” também lamenta a inoperância de Orfeu nas condições do mundo moderno¹⁹⁴:

Que lembrança darei ao país que me deu

¹⁹⁴ Devo a Alcides Villaça a lembrança do poema “Legado” e a observação sobre o particular classicismo de Drummond nessa fase de sua carreira.

tudo o que lembro e sei, tudo quanto senti?
Na noite do sem fim, breve o tempo esqueceu
minha incerta medalha, e a meu nome se ri.

E mereço esperar mais do que os outros, eu?
Tu não me enganas, mundo, e não te engano a ti.
Esses monstros atuais, não os cativa Orfeu,
a vagar, taciturno, entre o talvez e o se.

Não deixarei de mim nenhum canto radioso,
uma voz matinal palpitando na bruma
e que arranque de alguém seu mais secreto espinho.

De tudo quanto foi meu passo caprichoso
na vida restará, pois o resto se esfuma,
*uma pedra que havia em meio do caminho.*¹⁹⁵

Ao invés de cantar o louvor à unidade perdida dando forma ao desejo de recuperação, a “Elegia de Orfeu” nomeia uma silenciosa, mas confiante “esperança no infinito”, no “mar enxuto” em que refluem as correntes da memória e do sonho.¹⁹⁶ No primeiro e no último dístico do poema, quase idênticos, momentos peculiares em que o mito recomeça, adivinha-se a figura do *poeta* sem a máscara, ligada pelo olhar ao *campo* onde se projeta a imagem *subjetiva* de uma Eurídice graciosa e distraída.

¹⁹⁵ Em ANDRADE, Carlos Drummond de. *op. cit.*, p. 249.

¹⁹⁶ Pierre Brunel escolhe exemplos belíssimos para ilustrar o tema da continuidade do canto de Orfeu diante do ataque das Mênades, na poesia moderna. Este trecho de Rilke sintetiza notavelmente a ideia de resistência: “Somente aquele que já ergueu a lira / até mesmo em meio às sobras / pode pressentir e proclamar / o louvor infinito”. (*Sonetos a Orfeu*, I, 9). Já o do poeta húngaro Sandor Weöres exprime uma confiança silenciosa na permanência do canto depois da morte, talvez mais afinada com os tons menores de Dante Milano: “O tambor fúnebre toca, fico para sempre dançando em círculo, um canto enche o vale que meu sangue fertilizou, a vinha encerra o segredo de minha vida eterna”. Em BRUNEL, *op. cit.*, p. 771

A vinculação pela qual a subjetividade transita entre a sensação concreta e a busca do *infinito* faz lembrar de novo uma das referências soberanas de Dante Milano, a de Giacomo Leopardi – especialmente o muito célebre poema “*L’infinito*”, no qual acredito desenvolver-se um processo semelhante. Transcrevo-o, em tradução de Vinicius de Moraes¹⁹⁷:

*Sempre cara me foi esta colina
Erma, e esta sebe, que de tanta parte
Do último horizonte, o olhar exclui.
Mas sentado a mirar, intermináveis
Espaços além dela, e sobre-humanos
Silêncios, e uma calma profundíssima
Eu crio em pensamentos, onde por pouco
Não treme o coração. E como o vento
Ouço fremir entre essas folhas, eu
O infinito silêncio àquela voz
Vou comparando, e vêm-me a eternidade
E as mortas estações, e esta, presente
E viva, e seu ruído. Em meio a essa
Imensidão meu pensamento imerge
E é doce o naufragar-me nesse mar.*¹⁹⁸

¹⁹⁷ Em LEOPARDI, Giacomo. **Poesia e prosa**. [org. e notas Marco Lucchesi] Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1996. p. 982

¹⁹⁸ Segue o original em italiano:

*Sempre caro mi fu quest’ermo colle,
E questa siepe, che da tanta parte
Dell’ultimo orizzonte il guardo esclude.
Ma sedendo e mirando, interminati
Spazi di là da quella, e sovrumani
Silenzi, e profondissima quiete
Io nel pensier mi fingo; ove per poco
Il cor non si spaura. E come il vento*

Nesse *crio* e nesse *vou comparando* parece-me que a operação da subjetividade – esse *concreto abstrato* – se evidencie com muita clareza. As “mortas estações” revivem no pensamento, em tensão incontornável com o presente; o “infinito silêncio” é trazido à mente pelo farfalhar do vento nas plantas, semelhantemente ao aparecimento da figura de Eurídice a certo poeta, quando este olha o campo¹⁹⁹. E a Dante Milano não desagradaria ver refletido fugidamente, “como sombra n’água”, um traço distintivo da sua poética no *infinito* pensado por Leopardi.

Odo stormir tra queste piante, io quello

Infinito silenzio a questa voce

Vo comparando: e mi sovviene l’eterno,

E le morte stagioni, e la presente

E viva, e il suon di lei. Così tra questa

Immensità s’annega il pensier mio:

E il naufragar m’è dolce in questo mare

LEOPARDI, Giacomo. **Cantos** [trad. Maria José de Carvalho] São Paulo, Max Limonad, 1986, p. 213

¹⁹⁹ Ungaretti considerava “O Infinito” o “mais petrarquiano dos *canti* leopardianos”. Ao afirmá-lo, entretanto, o poeta faz uma ponderação (grifada por mim na transcrição a seguir) que reforça a nossa impressão, exposta anteriormente, de que a poética da Dante Milano tenha mais em comum com a de Leopardi (e com a de Dante Alighieri) do que com a de Petrarca:

*Se (...) devêssemos agora dar uma definição da poesia de Petrarca, do que ela foi para ele e do que é para o sentimento humano dos séculos, eu recorrería ao mais petrarquiano dos *Canti leopardianos*: isto é, ao Infinito. Que todos sabemos de cor: é aquela cara e erma colina que exclui a visão do horizonte último. Como sabem, é a ilusão de espaços infinitos e de silêncios sobre-humanos, além do outeiro, suscitada pelo rumorejar do vento. **Há uma diferença: para Petrarca, o ausente é o passado, e todo bem parece-lhe personificação do passado: Laura, ou então Roma, ou o latim áureo. Na verdade, também para ele tudo começa e acaba no sentido do infinito que em sua alma desperta a paisagem. Para Leopardi, porém, a ilusão é, no seu próprio impulso, imediatamente golpeada. Há ironia: de pronto a ilusão se manifesta fugidia e estreitamente pessoal. E, como uma folha, não depende senão de um rumorejar do vento. A novidade de Leopardi está em uma amargura ampliada e nuamente expressa. E tudo na sua poesia parte patentemente da sensação: a do rumorejar do vento que inflige uma dor à alma e, por infinita, produz um ecoar secreto da alma.***

UNGARETTI, *Invenção da poesia moderna – Lições de literatura no Brasil. op. cit.*, p. 210

4.1. *O exílio em si mesmo*

O poema seguinte à “Elegia de Orfeu” na seção *Variantes de temas antigos*, “Pigmalião”, também alude a um mito da tradição greco-romana. Talvez não por coincidência, nas **Metamorfoses** de Ovídio a história de Pigmalião é cantada por Orfeu, encantando pedras, árvores e feras, no mesmo Livro X em que se narra antes o mito do próprio vate – possível indício da fonte imediata das duas composições de Dante Milano.²⁰⁰ A disposição dos poemas em sequência, em **Poesias**, muito provavelmente não terá sido casual.

Na narrativa de Ovídio, a história de Pigmalião parece ser quase simétrica à de Orfeu: ao invés da perda do amor pleno, como punição contra a desobediência aos deuses, ela conta o dom sobrenatural do amor, concedido pela deusa Vênus depois da rejeição da obscenidade das Propétides (mulheres da região de Amatunte de quem se diz, nas **Metamorfoses**, terem sido as primeiras a “prostituir o corpo e a beleza”) por Pigmalião, que, recusando a lascívia, esculpira na pedra a figura feminina pela qual acaba por se apaixonar. A transformação da estátua em mulher de carne e osso por Vênus parece ser um prêmio a Pigmalião pela escolha da dignidade do amor, uma vez que às Propétides de “vida dissoluta” sobrevém o castigo oposto, o de serem convertidas em pedra.

A brevidade do “Pigmalião”²⁰¹ de Dante Milano a meu ver é marca formal da perspectiva moderna pela qual o mito é considerado – e transfigurado. Pressupõem-se aparentemente o conhecimento prévio da história mítica e a perenidade do seu sentido como iluminador da experiência amorosa.

Em dois seios de mármore toquei,

A dois braços inertes me abracei,

A uma perna de pedra me agarrei,

²⁰⁰ A que se junta o indício ainda mais forte da presença, na mesma seção *Variantes de temas antigos*, de um poema justamente com o título “Metamorfoses”.

²⁰¹ MILANO, Dante. *op.cit.*, p. 82

Há outra versão desse tema mítico na poesia de Dante Milano, o poema “A sobrevivente”, de *Reflexos*, no qual, entretanto, o mito não é nomeado: “(...) / O torso era um fragmento / De mármore nu. / E, no ventre, o halo opaco / De uma lua sem luz. // Abraçado à pedra / Do seu corpo frio, / Escrevi por cima: “Morta para o amor.”” MILANO, Dante. *op.cit.*, p. 34

Pelo corpo (ah, é um corpo!) em vão me apaixonei.

Ao contrário do que se lê na narrativa de Ovídio, aqui é evidente que não se encontra no corpo feminino a graça do amor pleno: o eu poético, à margem da esfera do mito, apaixona-se *em vão*: *pelo corpo*, não por uma mulher. Esse valor restrito do corpo contrasta também com o seu significado na “Elegia de Orfeu”. Se, para Orfeu, o corpo da amada era a condição necessária para a plenitude do amor, para o sujeito poético de “Pigmalião” o corpo da mulher é ao mesmo tempo maravilha e *opacidade*, e esta torna amargamente *vão* o apaixonamento. A exclamação entre parênteses – “(ah, é um corpo!)” – parece dar forma concreta a essa constatação dúbia da fortuna do encontro e do seu limite.

Mas o limite do corpo e da sensação concreta não é apenas restrição e intransitividade na poesia de Dante Milano, já o vimos em poemas como “Meditação da carne”, por exemplo. A partir do concreto o olhar absorto do poeta transita à procura de algo que insuspeitadamente o ultrapassa, transfigurando-o por meio da memória e da imaginação. É dessa maneira que certos *temas antigos* e figuras míticas (Orfeu, Eurídice, Pigmalião, Vênus, Narciso, faunos, sátiros e ninfas) vivem na poesia de Dante, presentes numa paisagem que se interioriza e nesse mesmo passo se transfigura.

Um poema que ilustra com muita clareza esse processo de transfiguração – além dos já mencionados da seção *Variantes de temas antigos*, aos quais poderíamos acrescentar “Vespéral” e “Sombra na água” – é “Paisagem”, incluído entre os *Últimos poemas* na edição de 1979, que faz pensar no Dante tradutor de “*L’après-midi d’un faune*”, de Mallarmé:

Talvez um fauno de expressão selvagem

Atormentado de uma dor lasciva

Por um aroma que passou na aragem,

Uma ninfa cor de água, fugitiva.

Mais do que na memória evocativa

Esses seres existem na paisagem.

Algum fauno de outrora ainda se esgueira

*Entre sombras e troncos, à procura
De uma nudez, e olha, tateia, cheira
Um vestígio de carne, sonho e alma...
Que desejos cruéis, quanta tortura
Nesta paisagem luminosa e calma.*²⁰²

A transfiguração da paisagem não poderia ser apresentada de maneira mais cristalina do que nos dois versos finais do poema. *Mas a absoluta disparidade entre o visível e o imaginado* – entre a paisagem calma e a procura exasperada, torturante; entre o exterior luminoso e a interioridade desejante que o transfigura – *revela também, de modo mais discreto, a solidão do sujeito* que entrevê no cenário plácido a figura inquieta do fauno.

Neste lugar entre o presente visível, a memória e o imaginável, o poeta no fundo está sozinho, isolado em si mesmo – e em outro poema ele nomeou essa condição de isolamento como *exílio*, percepção subjetiva que se transmite a todas as coisas: “Tudo é exílio” (“Princípio da noite”). Giuseppe Ungaretti, ao comentar a solidão melancólica do sujeito poético de Petrarca, usa também esse mesmo termo – neste caso, *exílio* dos céus e do passado grandioso de Roma. Parece impossível, assim, desde a origem, desvincular a figura do sujeito moderno de uma posição fundamental de deslocamento, que a cerca de ausências insuperáveis.²⁰³

²⁰² *Idem*, p. 129

²⁰³ Diz Ungaretti, na conferência “Primeira invenção da poesia moderna”:

Para Petrarca, Roma já é uma ideia desolada. Para Petrarca, para esse indeciso entre céu e terra (e seu [aspecto] trágico está nessa indecisão e dela é que talvez lhe tenha advindo o seu modo de transferir, ao desejar ardentemente uma pátria terrena, o sentido cristão de exílio da pátria celeste); mas aqui impor-se ia abrir um capítulo inteiro de filologia, e referir-se talvez ao Oriente e ao sentido de exílio, de nostalgia, de desejo, de sede implacável que pode causar uma travessia no deserto e, também, à poesia que pode nascer em quem tenha o hábito desse viajar na solidão, em quem disso tenha hábito, uma vez que a poesia verdadeira é a que no hábito renova seu encantamento, e teríamos, então, invocando os reflexos da delirante experiência feita pelo homem do Ocidente medieval em suas grandes expedições militares, um discurso muito estranho sobre as fontes da poesia medieval e, por consequência, até mesmo de certo mover-se alegórico de inspiração petrarquiana: Solo e pensoso e più deserti campi vo misurando... [Só e a pensar os mais desertos campos vou medindo...], para Petrarca, estávamos a dizer, não haverá senão ausência: memória e recordações. UNGARETTI, op. cit., p. 194.

E ainda, no mesmo texto:

Esse isolamento do poeta moderno tem diversos aspectos, como veremos a seguir. Um dos mais importantes é o do exílio *ético* do poeta no contexto de um mundo destituído dos mitos e da esfera do sagrado, como diz Franklin Leopoldo e Silva no ensaio “A dimensão ética da palavra”:

[...]Assim, quando o teor ético da relação comunitária entra em processo de dissolução, desaparece a identificação entre sentido e valor, e a palavra decai para a dimensão físico-inerte da naturalidade e do estímulo associativo. O registro imediato da nomeação utilitária é tudo o que resta à linguagem. Em épocas caracterizadas por tal estado de indigência moral, a ativação da dimensão axiológica da palavra aparece como transgressão da atualidade: não só a palavra poética, mas toda palavra autêntica aparece como resistência.

Esta resistência enfrenta primeiramente a banalização da palavra cuja causa profunda poderia ser encontrada na separação entre ética e cultura. A integridade ética do sujeito depende de referências que o imanentismo e a dessacralização do mundo destituíram. O esvaziamento ético do mundo corta a possibilidade de fundamentar a ação numa racionalidade prática específica [...]Desta maneira, a organização das relações intersubjetivas já não se

Laura; infinito. Encontrava-me eu, ao fim do inverno, em uma aldeia na colina. Era de tarde. E nessa tarde senti muito bem os limites da fantasia no Canzoniere; limites de um homem maduro, já decadente, e que tinha conservado não sei que esperanças de adolescente.

A tarde nas aldeias nos é oferecida pelas mulheres que vêm para a porta de casa, pela praça que se apinha de homens, pelos rapazes que se agitam sem que se ouça mais o seu alvoroço, e pela espera de um acontecimento que já está completamente no ar, ainda mais do que nos corações:

Passa la nave mia colma d'oblio...

[Passa a nave minha plena de olvido...]

E a única maneira de romper o silêncio é fechar os olhos:

E m'è rimasa nel pensier la luce...

[E me ficou no pensamento a luz...]

Um homem, um homem por certo, este homem que subia ao monte Ventoso e lá em cima, como um louco, procurava a Itália, Roma, Laura, Deus. Ausências, ausências: exílio! UNGARETTI, op. cit., p. 213

*ordena ao valor da intersubjetividade, pois a integridade mesma do sujeito foi rompida pela impossibilidade de sua relação com a totalidade.*²⁰⁴

Para o filósofo, uma das consequências desse estado de coisas é a tendência, observável desde a segunda metade do século XIX, a certo fechamento da literatura em si mesma, “tanto nos casos em que a poesia se torna o assunto do poema quanto nas experiências de minimalização do conteúdo narrativo do romance”.

*Ao isolar-se, tornando-se objeto de si mesma, a linguagem literária busca salvar a palavra da banalização que o objetivismo técnico da racionalidade comunicativa acarreta na contemporaneidade.*²⁰⁵

O caminho da poesia de Dante Milano nunca foi exatamente esse. Em que pese a possibilidade da leitura metalinguística da “Elegia de Orfeu”, tal interpretação não é de forma alguma exclusiva, como acredito ter ficado claro. É mais característico dessa poesia, por sinal, um outro aspecto da resistência da palavra exilada também apontado por Franklin Leopoldo e Silva: o que incorpora a memória e o mito à reflexão sobre o presente, fazendo conviverem o tempo progressivo da história e o tempo que a partir do presente rememora o passado, construindo assim as diferenças que podem libertar o homem da opacidade das tendências que se apresentam sob as aparências ilusórias do progresso:

Entretanto, há um outro sentido de mito, aquele em que a incorporação da memória na compreensão crítica do presente libera o sentido positivo da temporalidade. Nesta acepção o mito nunca é uma cópia de um registro no passado; é sempre meio de expressão de algo a que se aspira no presente. O sentido amplo da temporalidade não combina com o tempo vetorial, tampouco com o puro retorno cíclico desejado em termos de simples nostalgia. A vivência de dois tempos, o histórico-progressivo, o tempo do desenvolvimento, e o tempo da memória que constrói as diferenças na medida em que o presente é provocado pelo passado, constitui a especificidade da temporalidade humana, em que o presente remete a uma abertura anterior e constante objeto de decifração. No cruzamento destes dois tempos é que o mito aparece como

²⁰⁴ SILVA, Franklin Leopoldo e. “A dimensão ética da palavra”. **Tempo Social: Revista de Sociologia da USP**. São Paulo, 1996, pp. 53-66.

²⁰⁵ *Idem, ibidem.*

*operador de compreensão do sentido temporal do presente, que não se esgota numa cronologia descontínua.*²⁰⁶

No *exílio em si mesmo* de Dante Milano pode surgir da paisagem a figura de Eurídice, e a insuficiência da experiência amorosa pode remeter ao mito de Pigmalião. Os temas antigos estão na “memória evocativa”, mas o poeta não se refugia numa pura evasão: “Mais do que na memória evocativa / Esses seres existem na paisagem”. O lugar do exílio poético de Dante parece ser propriamente o contato entre o mundo concreto e a interioridade transfiguradora, um caminho de mão dupla.

A maior singularidade da voz que fala a partir desse isolamento é o seu tom de tranquilidade equilibrada, sem resquício de desespero e de expressão dramática da solidão. A natureza profundamente íntima do exílio de Dante, que justifica por exemplo o sorriso de Orfeu na hora da sua morte²⁰⁷, parece fundamentar a coerência entre esse tom calmo e o cenário de perda em que o sujeito se encontra isolado. Uma certeza subjetiva na potencialidade da abstração do pensamento perpassa o *exílio em si mesmo*, eximindo o poeta de alçar a voz para reivindicar um lugar e o direito de ser ouvido, e permitindo-lhe a preferência declarada pelo “silêncio” e pela “grave solidão individual” (“Glória morta”, seção *Distâncias*). É preciso, porém, tentar entender um pouco melhor como isso acontece.

Antes de caracterizar particularmente a posição do sujeito na poesia de Dante Milano, a ideia do *exílio* é central já na constituição da modernidade, sendo uma marca incontornável de nossa situação existencial, conforme o artigo de Franklin Leopoldo e Silva e as observações de Ungaretti sobre o pensamento poético fundante de Petrarca. Começa com uma observação neste sentido o ensaio “Reflexões sobre o exílio”²⁰⁸, do crítico palestino Edward Said, que passo a comentar:

²⁰⁶ *Idem, ibidem.*

²⁰⁷ Ver também “A morte em sonho”, da seção Reflexos, em MILANO, *op. cit.*, pp. 38-39.

²⁰⁸ Tomei conhecimento desse texto e me senti estimulado a desenvolver uma reflexão sobre o tema do exílio a propósito da poesia de Dante Milano ao assistir à palestra “As representações do exílio na poesia”, proferida por Alcides Villaça no dia 26 de outubro de 2013, na sede da Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo.

*Habituamo-nos a considerar o período moderno em si como espiritualmente destituído e alienado, a era da ansiedade e da ausência de vínculos. Nietzsche nos ensinou a sentir-nos em desacordo com a tradição, e Freud a ver na intimidade doméstica a face polida pintada sobre o ódio parricida e incestuoso. A moderna cultura ocidental é, em larga medida, obra de exilados, emigrantes, refugiados.*²⁰⁹

Said, entretanto, refuta a hipótese de que, sendo de certo modo produtivo para a literatura, o exílio possa ser posto a serviço do humanismo. A partir da base muito tangível de sua própria experiência de deslocamentos e de convivência com exilados²¹⁰, o olhar de Said nunca negligencia o sofrimento real implicado nessa condição: “Ver um poeta no exílio – ao contrário de ler a poesia do exílio – é ver as antinomias do exílio encarnadas e suportadas com uma intensidade sem par”. O ensaísta observa que em nossa época a reflexão sobre o exílio deve contemplar a escala da política de massas, que abrange multidões de refugiados miseráveis e clandestinos – e diante da qual o refúgio lamentoso na subjetividade se mostra frágil e modesto.

Em oposição à experiência de desenraizamento, o nacionalismo é o conceito que informa o de exílio, ao mesmo tempo em que, dialeticamente, é constituído e informado por ele. A declaração de pertencimento a um povo, a uma cultura, tende com o tempo – no caso dos nacionalismos bem-sucedidos – a atribuir a esse grupo toda a verdade e virtude, relegando aos demais a falsidade e a inferioridade. A grande dificuldade para a discussão dos temas do exílio e do nacionalismo, prossegue Said, é que nela os sentimentos coletivos e individuais se misturam de maneira indiscernível.

Consciente dessa complexidade e dos riscos envolvidos na abordagem do assunto – como por exemplo a transformação do exílio em fetiche, em tema charmoso e meramente literário –, o crítico explora as nuances que fazem do exílio objeto tanto da política quanto da esfera das subjetividades, citando nesse caminho autores como, entre

²⁰⁹ SAID, Edward. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. [trad. Pedro Maia Soares] São Paulo, Companhia das Letras, 2003. p. 46.

²¹⁰ Nascido na Palestina, Edward Said viveu a infância e a adolescência no Cairo, estudando em escolas inglesas completamente alheias à cultura árabe. Mudou-se depois para os Estados Unidos, onde fez seus estudos superiores e uma carreira como crítico e professor universitário. Faleceu em 2003. A situação de deslocamento parece ter marcado de modo profundo o seu ponto de vista. No texto de orelha do livro citado, reproduz-se a seguinte frase de Said: “[a escola] me convencera de que com um nome como Said eu deveria envergonhar-me de mim mesmo, mas que meu lado Edward deveria ir adiante e prosseguir, ser mais inglês, agir mais como inglês”.

outros, Conrad, Joyce, Adorno, Lukács, Dante Alighieri, além de poetas pouco conhecidos no Ocidente, como Faiz Ahamad Faiz, Mahmoud Darwish e Rashid Hussein. A seguinte passagem me parece muito significativa pela sutileza com que sugere, por meio da conotação das palavras, justamente o trânsito entre um aspecto mais coletivo e político do exílio e uma visão mais subjetiva do tema:

O exílio tem origem na prática do banimento. Uma vez banido, o exilado leva uma vida anômala e infeliz, com o estigma de ser um forasteiro. Por outro lado, os refugiados são uma criação do Estado do século XX. A palavra “refugiado” tornou-se política: ela sugere grandes rebanhos de gente inocente e desnorteada que precisa de ajuda internacional urgente, ao passo que o termo “exilado”, creio eu, traz consigo um toque de solidão e espiritualidade.²¹¹

São especificamente os desdobramentos da percepção exemplificada por esta última frase que nos interessam aqui, na tentativa de iluminar a posição e a atitude do sujeito poético de Dante Milano, que, no poema “Princípio da noite”, declara: “Tudo é exílio”. A realidade dolorosa e terrível do exílio é incontornável, porém a subjetividade da pessoa condenada ao abandono e ao desgarramento não necessariamente sucumbe diante da privação. A solidão do não pertencimento põe o espírito à prova, mas, parece argumentar Said, nem sempre o abate sumariamente.

Porque a situação do exílio, apesar de tudo, pode ser subjetivamente libertadora em alguns pontos. O exilado, diz Said, conhece concretamente a realidade contingente e provisória das pátrias e fronteiras e, por isso, o seu pensamento consegue ultrapassar tais barreiras com particular facilidade.²¹² Salvo engano, está nessa possibilidade de independência do pensamento, que se oferece ao sujeito em meio à dor do exílio, o cerne das reflexões que fecham o ensaio. Edward Said encontra uma síntese notável dessas ideias nas palavras “assustadoramente belas” de Hugo de Saint-Victor, teólogo

²¹¹ SAID, Edward. *op. cit.*, p. 54

²¹² O ensaio já mencionado de Franklin Leopoldo e Silva parece chegar a conclusões semelhantes quanto à condição ambivalente (torturada e libertadora) do exílio do poeta moderno: “O que sustenta o poeta na solidão do exílio – e a poesia é, na modernidade, sempre a palavra exilada – é a comunhão profunda com todas as fraquezas que os homens recalcam, com todas as renúncias que praticaram para alimentar as ilusões da eficiência, do progresso e da dominação. Então o poeta recorda e tenta fazer recordar, mesmo quando a memória já está habituada pela recusa do reencontro daquilo que oculta”. *op. cit.*, p 65.

místico que viveu no século XII na Saxônia²¹³. Também aqui o trecho de Saint-Victor me parece imprescindível, razão pela qual transcrevo-o exatamente como fez Said:

*Portanto, é fonte de grande virtude para a mente exercitada aprender, pouco a pouco, primeiro a mudar em relação às coisas invisíveis e transitórias, de tal modo que depois ela possa deixá-la para trás completamente. O homem que acha doce o seu torrão natal ainda é um iniciante fraco; aquele para quem todo solo é sua terra natal já é forte; mas perfeito é aquele para quem o mundo inteiro é uma terra estrangeira. A alma frágil fixou seu amor em um ponto do mundo; o homem forte estendeu seu amor para todos; o homem perfeito extinguiu isso.*²¹⁴

É o momento de lembrar que o exílio de Dante Milano é absolutamente íntimo. Como imagem poética, o *exílio em si mesmo* é sempre e de qualquer maneira subjetivo. Dante viveu quase toda a sua vida no Rio de Janeiro onde nasceu e que amou intensamente²¹⁵, tendo escolhido passar apenas os últimos dos seus 92 anos de existência em Petrópolis, a 66 km do Rio. No seu caso, o exílio não apenas tem “um toque de espiritualidade”, mas é essencialmente espiritual – uma espécie de deslocamento que faz o sujeito sentir-se estrangeiro em sua própria terra ou, para aproveitar as palavras de Adorno citadas por Said, não se sentir “em casa na própria casa”.

Essa natureza íntima e profundamente autoconsciente do *exílio em si mesmo* de Dante Milano a meu ver o aproxima de modo especial do ponto de vista de Said e Hugo de Saint-Victor. O verso “Tudo é exílio” condensa a um ponto máximo a percepção do sujeito a respeito da instabilidade de sua posição no mundo, entre o chão do concreto e a realidade desejada e intangível da estrela no alto do céu. A grande particularidade da poesia de Dante, como temos insistido, é que essa percepção incontornável (e, no fundo,

²¹³ Hugo de Saint-Victor (ou Hugo de San Vittore) é personagem da **Divina Comédia**. Ele é um dos doze lumes da segunda coroa de espíritos de sábios da Igreja que, rodeando a primeira, a qual por sua vez dança ao redor de Dante e Beatriz, recebe-os no quarto céu do *Paraíso* (canto XII).

²¹⁴ SAID, Edward. *op. cit.*, p. 58

²¹⁵ Amigo e ‘discípulo’ de Dante Milano, Ivan Junqueira conta na “Biobibliografia” que escreveu sobre o poeta um episódio curioso que confirma a extrema afeição de Dante ao Rio: “Embora recluso e avesso às rodas literárias, Dante Milano sempre cultivou muitas e sólidas amizades, sobretudo enquanto viveu no Rio de Janeiro, cidade da qual se ausentou uma única vez em toda a sua longa vida para visitar o amigo Portinari em Brodósqui, no interior de São Paulo. No dia seguinte, “morto de saudades”, regressou ao Rio. O curioso em relação a esse apego por sua cidade natal é que nenhum de seus poemas jamais a menciona explicitamente”. Em MILANO, Dante. *op. cit.*, p. 504.

trágica) seja expressa num registro de predominante serenidade, que justifica a alusão costumeira a certa dicção clássica.²¹⁶

As reflexões de Said são iluminadoras porque ajudam a pensar no exílio para além do desenraizamento doloroso e desarticulador da subjetividade. Comentando o trecho citado de Saint-Victor, Said faz algumas formulações que, lidas contra o pano de fundo do que temos chamado o problema do exílio em Dante Milano, permitem vislumbrar uma iluminação recíproca, numa camada bastante profunda, do ensaio e dessa poesia. O grifo é do autor:

*Mas observe-se que Hugo deixa claro que o homem “forte” ou “perfeito” alcança independência e desapego trabalhando mediante apegos, não com a rejeição deles. O exílio baseia-se na existência do amor pela terra natal e nos laços que nos ligam a ela – o que é verdade para todo exílio não é a perda da pátria e do amor à pátria, mas que a perda é inerente à própria existência de ambos.*²¹⁷

A “perda inerente” torna possível extinguir todas as barreiras. Se Hugo de Saint-Victor considerava que essa ausência de vínculos exclusivos constituía a perfeição, certamente o pensava por acreditar na existência de algo que superasse, que estivesse além de tudo isso. Do ponto de vista do sábio monge do século XII, é provavelmente o encontro desimpedido do *divino* que faz o homem forte ou perfeito. Em Said e em Dante Milano, parece-me válido supor que a própria subjetividade, ao encontrar-se a si mesma efetivamente e descobrir-se infinita, “mar enxuto”, seja a regente incontrastável da independência do exilado.

A *esperança no infinito* do final da “Elegia de Orfeu”, por exemplo, põe em perspectiva a perda de Eurídice e a morte do próprio Orfeu, pois o canto permanecerá no refluxo da intimidade do poeta que o adivinha na paisagem, vivo na memória. Isto não diminui o valor da perda (como lembra Said, não se trata da rejeição dos apegos),

²¹⁶ O caráter subjetivo e íntimo do exílio poético de Dante Milano é uma particularidade que de certa forma o distingue da maioria dos autores citados por Said, quanto às considerações do ensaísta sobre o tom dos autores exilados. Diz ele: “Obstinação, exagero, tintas carregadas são características de um exilado, métodos para obrigar o mundo a aceitar sua visão (...) Compostura e serenidade são as últimas coisas associadas às obras dos exilados. Os artistas no exílio são decididamente desagradáveis, e a teimosia se insinua até mesmo em suas obras mais elevadas”. Continuarei, mais adiante, a falar sobre a calma que caracteriza o tom da poesia de Dante Milano e que me parece um de seus traços fundamentais.

²¹⁷ SAID, Edward. *op. cit.*, p. 59

apenas a situa num horizonte em que não existem perdas absolutas: diante do infinito da subjetividade que interioriza os objetos de amor, a particularidade de uma perda não pode comprometer a continuidade do canto, ainda que este seja entoado em voz baixa, muito discretamente. Mais do que isso, a subjetividade independente torna essa perda inevitável. Penso que a profundamente internalizada confiança num processo de tal natureza seja uma explicação possível para o tom de tranquilidade que, de forma geral, singulariza a poesia de Dante mesmo nos cenários de maior desolação.

A condição do exílio, segundo Said, possibilita ao sujeito independente e desapegado avaliar o peso real das experiências e das perdas. Por essa mesma razão, diz o ensaísta, “Essa pessoa também descobriria que é impossível obter satisfação de arremedos fornecidos pela ilusão ou pelo dogma”. E não considero descabido lembrar aqui a emblemática recusa da pura e exclusiva interiorização do amor pelo Orfeu de Dante Milano, que a meu ver pode representar a refutação da experiência parcial, ilusoriamente encobridora da perda.

Desse ponto de vista, parece estar inesperadamente implicado na experiência do exílio um enriquecimento da consciência, que ganha “dimensões simultâneas”. A observação de Said a respeito é extremamente sugestiva para a leitura da poesia de Dante Milano, sempre às voltas com a composição de contrários. O grifo é do Autor:

Embora talvez pareça estranho falar dos prazeres do exílio, há certas coisas positivas para se dizer sobre algumas de suas condições. Ver “o mundo inteiro como uma terra estrangeira” possibilita a originalidade da visão. A maioria das pessoas tem consciência de uma cultura, um cenário, um país; os exilados têm consciência de pelo menos dois desses aspectos, e essa pluralidade de visão dá origem a uma consciência de dimensões simultâneas, uma consciência que – para tomar emprestada uma palavra da música – é contrapontística.

*Para o exilado, os hábitos de vida, expressão ou atividade no novo ambiente ocorrem inevitavelmente contra o pano de fundo da memória dessas coisas em outro ambiente. Assim, ambos os ambientes são vívidos, reais, ocorrem juntos como no contraponto.*²¹⁸

²¹⁸ *Idem, ibidem.*

O segmento final do **Poema sujo**, de Ferreira Gullar, é rico em imagens exemplares daquilo que Said denomina a consciência contrapontística do exilado. Transcrevo alguns de seus versos:

*O homem está na cidade
como uma coisa está em outra coisa
e a cidade está no homem*

A analogia com a técnica musical do contraponto praticamente se impôs à nossa leitura do poema “Tocata e fuga”, dada a menção direta da peça de Johann Sebastian Bach. Naquele poema, como vimos, a tensão entre o movimento ascensional do espírito e o retorno à contingência limitada do chão quase desaparece da superfície, na qual predomina o equilíbrio harmônico entre as ‘vozes’, sem contraste aparente. E a observação de Carpeaux sobre Bach parece reforçar, pelo menos do nosso ponto de vista, o paralelo entre o poeta e o compositor quanto ao esforço comum de harmonizar as aspirações do espírito e a limitação do mundo concreto: “Como nenhum outro filho espiritual de Lutero soube Bach “sincronizar” os dois mundos: este e o outro. A harmonia perfeita entre os dois afigurava-se-lhe garantida pelas regras do contraponto, que são as mesmas na terra e no céu”.

A convivência não conflitante de opostos foi identificada como um traço notável da poesia de Dante Milano por leitores de linhas de interpretação muito diversas, como os autores das duas teses universitárias citadas aqui, Vanessa Moro Kukul e Luiz Camilo Lafalce²¹⁹. Acredito que a recorrência tão nitidamente verificável desse procedimento singular autorize uma generalização da analogia com o contraponto musical no âmbito da poesia de Dante, à luz das considerações de Said sobre o exílio –

que está em outra cidade

*mas variados são os modos
como uma coisa
está em outra coisa:
o homem, por exemplo, não está na cidade
como uma árvore está
em qualquer outra*

*[...]
a cidade está no homem
quase como a árvore voa
no pássaro que a deixa
[...]*

Em GULLAR, Ferreira. **Toda poesia (1950-1999)**. 9 ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 2000. p. 290.

²¹⁹ Na tese de Kukul, as observações mais específicas a respeito encontram-se no segmento “O mundo e seus paradoxos”, que integra o capítulo 4. A Autora afirma, por exemplo: “Os paradoxos (e mesmo as antíteses), com frequência, desestabilizam e tencionam as identidades do sujeito e dos objetos, mostrando o lado obscuro daquilo que é comumente percebido como claro e o lado luminoso daquilo que é normalmente entendido como escuro. Em KUKUL, pp. 179-192.

No trabalho de Lafalce, lemos o seguinte no capítulo 2.1. “Sob o peso do mundo”: “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 polos que catalisam valores ambíguos”. Em LAFALCE, p. 83

e isto, não como uma anotação curiosa e incidental, mas como passo importante desta interpretação.

A consciência do sujeito poético exilado de Dante é de fato contrapontística. Não é difícil encontrar exemplos da composição de opostos, que apoiem a afirmação. Começando com o poema simétrico de “Tocata e fuga” que é “Lição de música”, sublinho as seguintes expressões: “*Luz azul sombria. / A janela clareia a sala escura*”. O *topos* que opõe a luz e a escuridão talvez seja o mais frequente na poesia de Dante Milano. Em geral, parece estar vinculado de modo mais ou menos evidente à opacidade do mundo e ao desejo da sua superação pela subjetividade absorta. A “luz do mundo” (“Música surda”, da seção *Sonetos e fragmentos*) não costuma vir desacompanhada de treva ou sombra e, quando em excesso, ofusca e “cega” a vista. O poema “Memória” (também de *Sonetos e fragmentos*) fala dessa cegueira de espécie particular, provocada pelo excesso de uma luz interior. Grifo o sintagma que condensa a oposição:

Tamanha a claridade de um vestido

Surgindo da lembrança nebulosa

E deixando-me o olhar meio esquecido

Na absorvente cegueira luminosa.

Em outros poemas constata-se que a própria luz, amiga das visões exteriores e interiores, é cega: dá a ver, mas ela mesma não vê. Além do poema intitulado justamente “Luz cega” (*Momentos*), essa ideia é explicitada também em “Testemunha” (*Últimos poemas*): “Por mais que resplandeça a *luz é cega*”. Não existe em Dante Milano a luz plena que, no *Paraíso* de Dante Alighieri, é a imagem de Deus. Na claridade vacilante da manhã de “Um dia” (*Sonetos pensativos*), fala-se de uma “*luz manchada*”: “O princípio da luz, a luz manchada, / Mostrava de que *treva surge o dia*.”

O reverso dessa percepção faz ver o dia surgindo (ainda que precariamente) da treva e, no poema “A ponte”, a luz brilhando nas coisas mais baixas e sujas: “O óleo coagula, em *nódoas luminosas*, reflexos lacrimejantes”. A consciência contrapontística do poeta permite, ao que me parece, que ele perceba simultaneamente a treva e a luz, mesmo quando o cenário sugere apenas uma delas.

Isto qualifica também o erotismo de poemas como “Cântico” (*Reflexos*), em que o “mistério da carne” é sintetizado nas imagens “gelo que arde” e “*treva branca*”. Escura e clara, a matéria pode ser opaca e translúcida; o corpo feminino pode ser tangível e intangível, “Um seio vivo / E seu mistério, / Um braço mudo / E seu mistério, / O ventre cego / E seu mistério”. A realidade concreta não é desconsiderada, mas a imaginação do sujeito poético a apreende e transfigura numa “visão” do seu desejo, preservando embora a sua natureza palpável, a sua opacidade.

A fluência das canções também abriga a convivência harmônica de opostos ou de realidades distintas. Em “A partida” (*Algumas canções*), as rimas parecem dar destaque a essa coexistência. Grifos meus:

*Chego à amurada do cais,
Tomo um trago de tristeza.
Vem uma aura de beleza
Entontecer-me ainda mais.*

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

Já vimos em “Princípio da noite” (*Distâncias*) como a formulação “*tristeza dos felizes*” pode exprimir uma noção diferenciada da realidade subjetiva. A estrela da tarde é inatingível e a sua altura contamina tudo o mais: “O resto era imenso”. Mas para o poeta o exílio significa instalar-se dentro dessa ambiguidade indecível em que não faz sentido separar a escuridão da rua e o brilho dos astros. A verdade subjetiva do poema de Dante está na experiência simultânea da felicidade e da tristeza.

A leitura da “Elegia a Lígia” (*Paisagens submersas*) ilustra um aspecto temporal da consciência contrapontística de Dante Milano ao sugerir a simultaneidade do antigo e do novo na forma como o olhar do sujeito poético percebe o corpo da amada: “Lígia, teu nome de elegia / Te dá ao corpo *moço* um ar *antigo*”; “Corpo de mulher, / Forma *antiga e novíssima*”. Estão *presentes* na memória do eu lírico (é natural presumir e o

poema o sugere) os modelos muito antigos da estatuária, da pintura e da cerâmica grega e romana – todo um ideal de arte e de beleza que se presentifica, exaltado e ao mesmo tempo profanado, na atualidade viva e carnal de um amor que, entretanto, apenas na realidade do próprio poema pode se consumir. Na esfera da subjetividade, o antigo e o novo, a lembrança e o agora, estão imbricados numa mesma região íntima iluminada pela consciência.

O verso final do poema “Momento” (*Momentos*) sintetiza de forma talvez ainda mais sumária essa unificação interior dos tempos: “Lembro-me *antigamente* do *futuro...*”

Esta é uma das várias percepções representadas, vale lembrar, na suma poética que é a “Elegia de Orfeu”, na qual já lemos os versos: “O meu passado é todo o meu presente / E todo o meu futuro é já passado”, com o mesmo sentido de uma memória que se sobrepõe a qualquer ideia de porvir. Nesse mesmo poema há outras expressões fortes de opostos em contraponto, em certo sentido definidoras da poesia de Dante, como o “*mar enxuto*” que Sérgio Buarque de Holanda tomou emprestado para nomear seu ensaio pioneiro sobre o poeta; e “o ar *vazio, repleto* de poesia!”.

Esta última formulação me parece servir como ponte para outra ampliação possível, que julgo proveitoso articular aos conceitos do exílio e do contraponto mobilizados aqui a partir de Edward Said. O emblemático final da “Elegia de Orfeu”, de que faz parte a exclamação acima, como vimos apresenta-se num tom discretamente triunfante, apesar da perda que no mito original é trágica; apesar do desencantamento do cenário; apesar do ar *vazio*. A subjetividade exilada que triunfa enxerga nesse *vazio* uma fonte imensa de poesia, e a limpidez do registro nos versos de Dante Milano, a impressão de calma que se preserva sempre – justificando a sua associação com a fórmula de Wordsworth *emotion recollected in tranquility*, feita nos ensaios de Sérgio Buarque e de Ivan Junqueira²²⁰ –, a meu ver se relaciona, como já afirmei antes, com a certeza íntima na profundidade desse olhar e na potência da imaginação que harmoniza o mundo da matéria e o infinito.

²²⁰ Em MILANO, Dante. *op. cit.*, p. xxiv

No ensaio *Calma mesmo na catástrofe*²²¹, W. H. Auden faz uma reflexão instigante sobre a obra de Vincent Van Gogh e sobre as famosas cartas do pintor para o irmão, Théo. As observações do poeta inglês ajudam a pensar também sobre a arte de Dante Milano, especificamente quanto ao fato fundamental e desconcertante de que a forma dos poemas denota tranquilidade equilibrada, em aparente (mas atenuado) desacordo com a condição existencial do sujeito, “náufrago do sonho universal”²²².

Auden – a exemplo de Dante Milano, um autor moderno fortemente ligado às heranças da tradição clássica – vê nas cartas de Van Gogh a Théo, por sua “nota íntima” e “moderna”, a negação do mito do artista herói, afeita à imagem trágica ou romântica que com frequência se cola ao nome do pintor. Essa imagem, diz Auden, não é verdadeira, pois a impressão final que podemos conservar das cartas e das telas de Vincent é *de triunfo*, de “satisfação agradecida”.

Ao pintar suas imagens de miséria Van Gogh tem, segundo Auden, o “pensamento em Deus”. Para o poeta, o pintor holandês foi o primeiro a tentar, conscientemente, realizar uma *pintura religiosa sem nenhuma iconografia tradicional*. Vejo aqui a possibilidade de paralelo com a poesia de Dante, mais evidente se lembrarmos o já mencionado artigo “Evocação de Antero de Quental”²²³, ou a leitura do poema “Lição de música”, em cujos comentários a filosofia de Espinosa chegou a ser aludida por meio indireto – a pintura de Vermeer, que o poeta brasileiro homenageia. A ausência de símbolos religiosos nos versos de Dante Milano não elimina a possibilidade de contato com a esfera do ‘divino’, mesmo que ela não seja nomeada como tal. As figuras dos poemas são as do mundo concreto, mas para o poeta brasileiro “não pensar em Deus é não pensar em nada”. Não é o caso de classificar de religiosa a poesia de Dante, trata-se apenas da constatação de que as coisas tangíveis podem se transfigurar artisticamente em algo mais do que aparentemente são, quando apreendidas por uma *subjetividade* que as ultrapassa profundamente.

A certeza íntima talvez produza um saldo considerável para a arte do poeta brasileiro e para a do pintor holandês, justamente certa calma que, em meio às piores turbulências (do mundo ou da própria subjetividade), permite organizar com clareza os

²²¹ Sugestão feita pelo Prof. Murilo Marcondes de Moura durante o meu exame de qualificação.
AUDEN, W. H. **Calma mesmo na catástrofe** [trad. Rosaura Eichenberg] Florianópolis, Noa Noa, 1986.

²²² Do poema “O rio”, seção *Paisagens submersas*.

²²³ MILANO, Dante. *op. cit.*, pp. 429-431.

elementos expressivos, garantir que estes cheguem ao outro (o leitor, o espectador) em quem se perfaz a realização da obra, não como grito, mas como forma portadora de *significações*, para usar o termo de Franklin de Oliveira em seu artigo sobre Dante²²⁴.

Um trecho da última carta de Vincent Van Gogh a Théo parece ter impressionado Auden de modo especial, inspirando-o na escolha do título de seu ensaio. Diz Vincent, no trecho transcrito pelo poeta:

*Digo-lhe novamente que sempre o terei na conta de algo mais do que um simples vendedor de Corots, que, por meu intermédio, você tem a sua participação na produção real de algumas telas que guardarão sua calma mesmo na catástrofe.*²²⁵

É necessário apresentar também o comentário final de Auden, feito logo após a transcrição do trecho da carta:

*O que queremos dizer, quando empregamos o adjetivo “grande” para uma obra de arte, nunca foi, certamente, melhor definido do que por essa oração relativa final.*²²⁶

Calma mesmo na catástrofe: a formulação certa de Van Gogh parece de fato descrever também o ânimo do sujeito poético de Dante Milano, a despeito de todas as diferenças que possa haver entre as artes e entre os temperamentos de um e de outro. O substrato comum, de que a formulação apreciada por Auden talvez seja uma síntese perfeita, é uma concepção da arte, de um modo pelo qual a obra artística pode se relacionar com as provocações do mundo e com a interioridade do sujeito, conservando na forma a serenidade que resguarda a sua força expressiva.

Será importante ter em mente essas reflexões no próximo passo deste trabalho, que será a leitura do Soneto VI, de *Sonetos e fragmentos*.

²²⁴ OLIVEIRA, Franklin de. “A claridade estelar”, em MILANO, pp. 347-349.

²²⁵ AUDEN, W. H. *op. cit.*, p. 19

²²⁶ *Idem, ibidem.*

Capítulo 5 - Exílio, catástrofe e calma:

Soneto VI

No ensaio mencionado sobre Van Gogh, W. H. Auden se refere ao pintor holandês como um *realista religioso*. *Realista*, diz o poeta, porque Van Gogh sempre atribuiu enorme importância ao estudo incessante da natureza, nunca tendo pintado seus quadros a partir “de sua cabeça”; e *religioso* porque os elementos da natureza são para o pintor signos de uma graça espiritual, que ele considera sua tarefa revelar aos outros homens. Auden cita um trecho de uma carta de Van Gogh ao irmão, Théo, que segundo o poeta “soa como Dostoiévski”. Nele Vincent se diz impressionado com o fato de que imagens de desolação e da pobreza mais extrema sempre lhe trazem à mente a ideia de Deus.²²⁷

Sugeri no segmento anterior do trabalho que essa ponte entre o visível e o invisível, que Auden observa e destaca na pintura de Van Gogh, talvez permita um paralelo com a poesia de Dante Milano, especialmente quando consideramos a concepção de arte implícita na formulação que inspira o título do ensaio de Auden – *calma mesmo na catástrofe*. Tanto na frase de Van Gogh quanto na poesia de Dante a desolação e a miséria não suprimem a *calma* do horizonte expressivo do artista.

Na obra do poeta brasileiro, isto talvez fique mais nítido com a leitura de poemas como o Soneto VI (de *Sonetos e fragmentos*), nos quais encontram lugar as frequentes imagens da ‘queda’ do sujeito poético. Em Dante, como temos visto, em geral a miséria, a alienação e a impotência não se impõem como limites definitivos: resta sempre ao

²²⁷ Parece-me muito significativo, neste sentido, o fato de Martin Heidegger ter escolhido uma obra de Van Gogh – os “Sapatos” (1886, Museu Van Gogh, Amsterdam) – como exemplo a partir do qual expor a ideia de que por meio da obra de arte acontece, desvela-se a verdade do ser das coisas. Vale a pena reproduzir as palavras do filósofo:

(...) *A partir da pintura de Van Gogh não podemos sequer estabelecer onde se encontram estes sapatos. Em torno deste par de sapatos de camponês, não há nada em que se integrem, a que possam pertencer, só um espaço indefinido. Nem sequer a eles estão presos torrões de terra ou do caminho do campo, algo que pudesse denunciar a sua utilização. Um par de sapatos de camponês e nada mais. E todavia...*

Na escura abertura do interior gasto dos sapatos, fita-nos a dificuldade e o cansaço dos passos do trabalhador. Na gravidade rude e sólida dos sapatos está retida a tenacidade do lento caminhar pelos sulcos que se estendem até longe, sempre iguais, pelo campo, sobre o qual sopra um vento agreste. No couro, está a humidade e a fertilidade do solo. Sob as solas, insinua-se a solidão do caminho do campo, pela noite que cai. No apetrecho para calçar impera o apelo calado da terra, a sua muda oferta do trigo que amadurece e a sua inexplicável recusa na desolada improdutividade do campo no Inverno. Por este apetrecho passa o calado temor pela segurança do pão, a silenciosa alegria de vencer uma vez mais a miséria, a angústia do nascimento iminente e o tremor diante da ameaça de morte. Este apetrecho pertence à terra e está abrigado no mundo da camponesa. É a partir desta abrigada pertença que o próprio produto surge para o seu repousar-em-si-mesmo.

HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**. op. cit., pp. 25-26.

sujeito a possibilidade de olhar além dos contornos restritos da realidade, não para superar a sua instância material, mas para expandi-la.

Transcrevo, portanto, o soneto:

VI

- 1 *Não sei de que cansaços me proveio*
- 2 *O peso que carrego sobre os ombros.*
- 3 *Sou como quem, depois de um bombardeio,*
- 4 *Se levanta no meio dos escombros*
- 5 *E sente a dor das pedras rebentadas,*
- 6 *Mais alta do que o grito das criaturas,*
- 7 *A dor do chão, dos muros, das calçadas,*
- 8 *De onde o pranto não brota, dores duras.*
- 9 *O único alívio é olhar o céu sem fundo,*
- 10 *O véu de sonho que recobre o mundo*
- 11 *E absorve, esbate, anula a realidade*
- 12 *Sob a expansão do azul intenso e forte.*
- 13 *Cor sem fim, olhar calmo além da morte,*
- 14 *Não desespero, sim perplexidade!*²²⁸

²²⁸ MILANO, Dante. *op. cit.*, p. 8

A separação entre os dois núcleos semânticos do soneto é bastante evidente e coincide com um dado estrutural do poema. Os dois quartetos compreendem o núcleo das *pedras*, da *dor*, da *desolação*; e os dois tercetos, em contraste e oposição que se tornam muito nítidos principalmente pela presença do termo *alívio*, no primeiro verso dos tercetos, o núcleo do *céu*, do *sonho*, da *expansão*.

Ao eixo horizontal – “A dor do chão, dos muros, das calçadas” – opõe-se claramente um eixo vertical cujo ponto de fuga eleva-se ao “céu sem fundo” que “absorve, esbate, anula” a realidade vivida dolorosamente. (Já propus no capítulo 1, a propósito de “Tocata e fuga”, uma oposição praticamente nos mesmos termos, e com sentido idêntico. Ademais, também as referências buscadas a partir do paralelo com a música aludem às relações entre dois eixos estruturais ao descrever o desenvolvimento melódico como horizontalidade e a dimensão da harmonia como verticalidade.) Entre os eixos, ligando-os e pondo-os em *tensão*, figura um sujeito comparado a alguém que “Se levanta no meio dos escombros”, ou seja, preso à realidade da devastação, da restrição e do desamparo, mas erguendo-se em reação a esse estado num movimento que sugere resistência e antecipa de certa forma o olhar para o alto, dos tercetos.

Da perspectiva aberta pelo ensaio de Auden sobre Van Gogh, naturalmente os termos usados no período final, que compreende os dois últimos versos do soneto, pedem atenção imediata:

13 *Cor sem fim, olhar calmo além da morte,*

14 *Não desespero, sim perplexidade!*

Contra o “véu de sonho” que a cobre e a absorve, a realidade aparentemente se torna menos opaca e menos insuportável para o sujeito – o que permite o olhar *calmo* –, conquanto não haja propriamente apaziguamento ou resolução dos conflitos. O sentimento do sujeito que olha para o “céu sem fundo” não é de desespero, mas também não é de consolação ou de júbilo: é de *perplexidade*²²⁹. Poder olhar *além da morte*

²²⁹ A atitude do sujeito poético aqui talvez lembre a de Cecília Meireles, para quem “a poesia já é grito, mas transfigurado”. A expressão final do poema “Epitáfio da navegadora”, de **Vaga música** (1942), sintetiza num aparente paradoxo o sentido da transfiguração: “mas seu nome, de barca e estrela, / foi: SERENA DESESPERADA”.

Devemos nos lembrar, com Alfredo Bosi, de “que “desesperada” traz aqui a conotação de desesperança – aquela que não mais espera; de onde a atitude de serenidade, que o desengano inspira

realmente não implica para Dante Milano a sua superação ou o seu esquecimento. De qualquer forma, a disposição das imagens no soneto configura explicitamente uma oposição forte, na qual o azul do céu se apresenta como fonte de *alívio*.

Se, entretanto, o céu azul parece ser imprescindível para tornar a vida mais suportável, ele só adquire esse valor, enquanto uma das ‘vozes’ em contraponto, devido à existência de uma realidade dolorosa para o sujeito, cujo sofrimento não encontra expressão imediata. Do chão, das pedras rebentadas, das calçadas e dos muros “o pranto não brota” – correlato objetivo de uma dor individual represada, surda e inultrapassável. É sempre a partir desse lugar restritivo que o sujeito, acuado, dirige o olhar ao céu para ver “além da morte”. A poesia de Dante, já sabemos, não aborda o absoluto diretamente, sem alguma transição. Vale, a propósito disso, lembrar uma frase do poeta que já citamos no estudo do poema “Princípio da noite”: “A terra é a nossa prisão”²³⁰.

Um outro fragmento em prosa de Dante Milano, também incluído em “Algumas considerações”, reforça a constatação de uma crença do poeta num enraizamento no concreto, que será tanto mais ‘realista’ e profundo quanto mais se aproximar dos aspectos dolorosos da vida, sem se deixar iludir pelos artifícios do conforto e da beleza fácil:

*A miséria é a única realidade, fim de todas as coisas. A riqueza é ideal, não acreditamos muito na sua posse, tememos sempre perdê-la, não a justificamos em nós mesmos. Bailes, recepções, cumprimentos, luxos – tudo artificial, pura idealidade. A miséria, não. Ela é real em todo ser. Entra em qualquer palácio, sob a forma da dor, da doença, da morte. É humana, corporal e a sua santidade é digna de um cântico franciscano.*²³¹

Talvez não seja abusivo observar aqui algo aproximável ao *realismo religioso* que Auden atribui a Van Gogh. No horizonte material inescapável da miséria e da dor, o pintor e o poeta fazem vislumbrar, cada um à sua maneira, um outro horizonte possível, que pode ser tanto a graça espiritual no sentido propriamente religioso quanto uma espécie de enlevo de contornos menos definidos, sendo as duas possibilidades igualmente transcendentais para a vida subjetiva – do artista e do espectador.

àquela *que sofreu de beleza e nunca desejou mais nada*”. v. BOSI, Alfredo. “Em torno da poesia de Cecília Meireles”. *op. cit.*, p. 130.

²³⁰ MILANO, Dante. *op. cit.*, “Algumas considerações”, p. 364.

²³¹ *idem*

Esse vínculo íntimo entre a miséria e a elevação faz pensar nas considerações de Erich Auerbach sobre Baudelaire, em “As flores do mal e o sublime”²³². No ensaio, o crítico toma como ponto de partida o extraordinário “Spleen”, o último entre os 4 poemas com esse título em **As flores do mal** (“*Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle*”). Dante Milano traduziu o terceiro dos “Spleen” (“*Je suis comme le roi d’un pays pluvieux*”), além de outros 37 poemas daquele livro, tendo publicado as traduções em 1988 no volume **Poemas traduzidos de Baudelaire e Mallarmé**²³³. Auerbach faz uso da expressão *miséria cinzenta* para designar o sentimento de “ansiedade paralisante, o pânico diante do emaranhado sem esperança de nossas vidas”. As imagens dos dois quartetos do Soneto VI expressam, como vimos, um sentimento da mesma natureza. E, para além da congruência de *páthos* e de sentido, um argumento central do ensaio de Auerbach a meu ver estreita a distância entre os horizontes do texto crítico e da poesia de Dante Milano (quanto a certos aspectos dela de que o soneto em estudo é bastante emblemático): paradoxalmente, segundo Auerbach, a *miséria cinzenta* é para Baudelaire condição e fonte de sua atividade poética. Leiamos o trecho que formula essa ideia, tendo sempre em mente também o jogo de oposições configurado no soneto de Dante:

[...] *Mas Baudelaire não pertencia a nenhum ambiente nem tinha uma ocupação que demandasse atividade regular. Em vez disso, ele exigiu de si mesmo algo bem mais difícil, algo quase impossível – e conseguiu: transformar sua triste misère em poesia, saltar diretamente de sua miséria para o sublime – d’en faire le travail de ses mains e também l’amour des ses yeux. Sua paixão por expressar a si mesmo conduziu-o a uma luta sem tréguas com sua “miséria cinzenta”, luta em que ele foi várias vezes vitorioso; não sempre, nem o bastante para expulsá-la completamente; pois, de modo inaudito, a “miséria cinzenta” não era apenas o inimigo, mas também a condição e o objeto de sua atividade. Seria difícil pensar em algo mais paradoxal. A miséria que o paralisava e o desagradava era a fonte de uma atividade poética que parece dotada da mais alta dignidade, ao mesmo tempo que lhe conferia não só o tom sublime produzido pelo fato de trabalhar sob condições assim tão desesperadas, como também as rupturas de estilo que provêm diretamente do tema.*²³⁴

²³² AUERBACH, Erich. **Ensaio de literatura ocidental**. [org. Davi Arrigucci Jr e Samuel Titan Jr., trad. Samuel Titan Jr. e Marcos Mariani de Macedo] São Paulo, Editora 34, 2007. pp. 303-332. (Indicação do Prof. Murilo Marcondes de Moura.)

²³³ MILANO, Dante. **Poemas traduzidos de Baudelaire e Mallarmé**. Rio de Janeiro, Boca da Noite, 1988.

²³⁴ AUERBACH, Erich. op. cit., p. 312

No soneto VI, é a “miséria cinzenta” de Dante Milano que dá ao céu azul o significado simbólico e a conotação que tem no poema, de *alívio* ao sofrimento. Em poemas como esse, cujo ponto de partida não é uma idealização transfiguradora – como é o caso, entre outros, de “Praia deserta” e Gruta” –, a fonte do poeta é necessariamente a realidade dura do *horizonte bloqueado* (outra expressão de Auerbach), dos muros, das calçadas em cujos escombros o sujeito tenta se levantar. Enquanto Baudelaire exigiu de si mesmo a alquimia difícil de extrair o sublime diretamente da miséria, Dante procurou sempre uma fresta por onde pudesse vislumbrar a expansão do horizonte visível, em direção, por exemplo, a uma realidade de sonho além da morte.

Talvez seja proveitoso tentar especificar um pouco o procedimento no soneto transcrito, com auxílio de alguns comentários sobre outras traduções de poemas de Baudelaire por Dante Milano. O pressuposto é o de que as escolhas do tradutor possam revelar certas constantes por meio das quais seja razoável inferir *de que maneira e em que aspectos principais o poeta brasileiro absorveu a presumível influência do autor de As flores do mal*.²³⁵

O que está em questão, agora, é mais do que identificar as manifestações da influência. É esboçar uma hipótese sobre como a poesia de Dante Milano responde à realidade inelutável da *miséria cinzenta*; o que, no fundo, implica pensar sobre o objeto da busca de um e outro autor, pois é essa procura o que ‘justifica’ o olhar direto, sem subterfúgios, para a miséria. Limitando-nos por enquanto aos termos utilizados até aqui, trata-se da procura imediata do *sublime*, em Baudelaire; da abertura para a *expansão* e a *absorção*, em Dante. Veremos que os dois poetas parecem ter em mente realidades diversas ao imaginar o reverso da medalha das contingências concretas.

Os dois versos iniciais do Soneto VI abordam sucintamente a indeterminação do mal-estar de que fala o poema. No verso 1, lemos o único verbo do soneto conjugado no

²³⁵ Luiz Camilo Lafalce e Vanessa Moro Kukul, nas respectivas teses, já mencionadas, observam bem a destacada presença de figuras marginalizadas socialmente na poesia de Dante Milano. Lafalce identifica explicitamente as “presenças baudelaireanas” na poesia do Autor brasileiro nas figurativizações de *alter-egos* “marcados pelo estigma da marginalidade”: o suicida, o bêbado, o mendigo, o condenado. v. LAFALCE, Luiz Camilo. op. cit., p. 107.

Sugiro aqui a hipótese de que, além dessas presenças, também haja, na poesia de Dante, marcas da leitura de Baudelaire na própria atitude do sujeito poético diante da *miséria cinzenta* que é a matéria de ambos, artistas modernos entre o desejo de plenitude e os limites de uma terra esvaziada de transcendência.

passado, e já ligado sintaticamente a uma oração relativa com o verbo no presente, no verso seguinte.

1 *Não sei de que cansaços me **proveio***

2 *O peso que carrego sobre os ombros.*

Na opacidade da *miséria cinzenta* cabe apenas o presente (aparentemente) invariável, marca de um horizonte sufocante cuja única ruptura, depois do verso inicial, vem a ser o infinitivo do verso 9 – não por acaso, o primeiro da segunda parte do poema, na qual tem lugar o alívio exclusivo para a dor referida na primeira parte:

9 *O único alívio é **olhar** o céu sem fundo,*

10 *O véu de sonho que recobre o mundo*

A malha verbal do poema é, portanto, bastante uniforme quanto às referências temporais: o passado do primeiro verso se esfuma, marcado pela indefinição; depois do corte pelo infinitivo do verso 9, início da segunda parte, volta a reinar o presente como na primeira. É como se uma superfície refletisse a outra, o que de fato é sugerido no plano semântico por meio da imagem do céu que absorve a realidade dolorosa, sendo o infinitivo uma espécie de linha de dobra (a linha do horizonte) a separar os dois planos do presente. Mas é importante salientar que, absorvido pelo azul do céu, o presente cinzento não será mais o mesmo, a repetir invariavelmente as expressões da dor e do peso de viver; um horizonte de fato se abre para a consciência do sujeito, cujo olhar assim se expande calmo, além da morte. Não se trata aqui, portanto, apenas de um presente opaco e restritivamente nivelador da perspectiva do tempo.

Na primeira parte do poema, entretanto, o domínio do presente corresponde à realidade cinzenta da dor. Na abordagem dessa realidade, o poeta se vale do *símile* – recurso que confere nitidez, enquanto imagem, ao mal-estar que, por natureza e desde a origem, é difuso e difícil de definir (“*Não sei de que cansaços me proveio*”). O terceiro dos “Spleen” das **Flores do mal**, que Dante Milano escolheu traduzir, provavelmente não por coincidência recorre à mesma figura de estilo. Eis a tradução feita pelo poeta brasileiro:

*Sou como o rei de algum país nublado,
 Rico, mas incapaz, jovem, mas alquebrado,
 Que, dos seus aios desprezando a cortesia,
 Só, entre cães e outros bichos, se entedia.
 Nada o pode alegrar, nem caça, nem falcão,
 Nem o povo morrendo em frente ao balcão.
 Do jogral favorito a trova irreverente
 Não desenruga a fronte desse cruel doente.
 Todo em flores, seu leito é um túmulo suntuoso.
 E as aias, que acham todo príncipe formoso,
 Não encontram o modo impudico e faceto
 De forçar a sorrir esse alvar esqueleto.
 O sábio que o ouro lhe fabrica, e tenta em vão
 Extirpar-lhe do ser o elemento malsão,
 Nem com os banhos de sangue, ao modo dos Romanos,
 Que infundiam vigor aos velhos soberanos,
 Lhe anima o corpo em cujas veias, em filetes
 Escorre em vez de sangue a água verde do Letes.*²³⁶

No poema de Baudelaire, é verdade, existe a diferença de que o símile abre caminho para um desenvolvimento propriamente alegórico do tema, algo que não ocorre no soneto de Dante. Mesmo assim, creio que no essencial haja em comum entre os procedimentos a estratégia da comparação que dá aspecto concreto a um estado de espírito, a uma realidade moral difícil de identificar e descrever de outro modo. Esse processo é mais desenvolvido no poema de Baudelaire, desdobrando-se de fato como

²³⁶ MILANO, Dante. op. cit., p. 251

Transcrevo a seguir o original: “Je suis comme le rois d’un pays pluvieux, / Riche, mais impuissant, jeune et pourtant très vieux, / Qui, des ses précepteurs méprisant les courbettes, / S’ennuie avec ses chiens comme avec d’autres bêtes. / Rien ne peut l’égayer, ni gibier, ni faucon, / Ni son peuple mourant en face du balcon. / Du bouffon favori la grotesque ballade / Ne distrait plus le front de ce cruel malade; / Son lit fleurdélié se transforme en tombeau, / Et les dames d’atour, pour qui tout prince est beau, / Ne savent plus trouver l’impudique toilette / Pour tirer un souris de ce jeune squelette. / Le savant qui lui fait de l’or n’a jamais pu / De son être extirper l’élément corrompu, / Et dans ces bains de sang qui des romains nous viennent, / Et dont sur leurs vieux jours les puissant se souviennent, / Il n’a su réchauffer ce cadavre hébété / Où coule au lieu de sang l’eau verte du Lethé”. Idem, p. 250

uma alegoria; já no Soneto VI, de Dante, pode-se dizer que o desenvolvimento da comparação se interrompe para se apresentar o reverso da imagem do homem se levantando no meio dos escombros, ou seja, o olhar em direção ao céu.

Retomando o início do procedimento comparativo, a partir do verso 3: o eu poético se compara a *alguém que sente a dor das pedras rebentadas*. A comparação pressupõe, portanto, uma antropomorfização das pedras, dos muros, do chão, das calçadas. A figura de linguagem, examinada de perto em sua ‘armação lógica’, engloba um duplo movimento pelo qual, por um lado, as coisas se humanizam de modo que um homem possa sentir a sua dor incomunicável; e, por outro, o sujeito poético se compara a esse homem hipotético, aproximando-se então *indiretamente* daquelas coisas humanizadas.

Considero plausível a interpretação dessa estrutura relativamente complexa da comparação como um modo de vincular intrinsecamente a esfera subjetiva e o mundo físico, porém não no sentido de uma integração do eu na natureza, e sim no sentido de uma *identificação pela dor*, que cria correspondências surdas entre as coisas e os sujeitos²³⁷. A indeterminação do segundo elemento da comparação – “Sou como *quem*, depois de um bombardeio” – indica que a identificação pela dor *entre os homens* é também surda, podendo ser apenas *presumida*.

²³⁷ O soneto faz lembrar neste sentido o “Relógio do Rosário”, último poema de **Claro enigma**, de Drummond: “Era tão claro o dia, mas a treva, / do som baixando, em seu baixar me leva // pelo âmagô de tudo, e no mais fundo / decifro o choro pânico do mundo, // que se entrelaça no meu próprio choro, / e compomos os dois um vasto coro. // Oh dor individual, afrodisíaco / selo gravado em plano dionisíaco, // a desdobrar-se, tal um fogo incerto, / em qualquer um mostrando o ser deserto, // dor primeira e geral, esparramada, / nutrindo-se do sal do próprio nada, // convertendo-se, turva e minuciosa, / em mil pequena dor, qual mais raivosa, // prelibando o momento bom de doer, / a invocá-lo, se custa a aparecer, // dor de tudo e de todos, dor sem nome, / ativa mesmo se a memória some, // dor do rei e da roca, dor da cousa / indistinta e universal, onde repousa // tão habitual e rica de pungência / como um fruto maduro, uma vivência, // dor dos bichos, oclusa nos focinhos, / nas caudas titilantes, nos arminhos, // dor do espaço e do caos e das esferas, / do tempo que há de vir, das velhas eras! // Não é pois todo amor alvo divino, / e mais aguda seta que o destino? // Não é motor de tudo e nossa única / fonte de luz, na luz de sua túnica? // O amor elide a face... Ele murmura / algo que foge, e é brisa e fala impura. // O amor não nos explica. E nada basta, / nada é de natureza assim tão casta // que não macule ou perca sua essência / ao contato furioso da existência. // Nem existir é mais do que um exercício / de pesquisar de vida um vago indício, // a provar a nós mesmos que, vivendo, / estamos para doer, estamos doendo. // Mas, na dourada praça do Rosário, / foi-se, no som, a sombra. O columbário // já cinza, se concentra, pó de tumbas, / já se permite azul, risco de pombas.” ANDRADE, Carlos Drummond de. *op. cit.* pp. 304-305. (Devo a lembrança deste poema a Alcides Villaça.)

Nas imagens finais do poema de Drummond, há inclusive o contraste entre o *cinza* e o *azul* do columbário, numa concentração de sentidos que une o tempo da morte e o da natureza viva. Falaremos adiante sobre uma oposição similar no poema de Dante Milano, entre o cinzento (não nomeado) das pedras rebentadas e o azul do céu infinito.

A dor individual se transmite às coisas inanimadas, correlatos objetivos do sujeito que sofre. Mas o compartilhamento solidário dessa dor por outros homens é apenas presumido, de modo que a verdade da solidão em que se vive o sofrimento se preserva nesta zona de silêncio, “De onde o pranto não brota”. E o sofrimento silencioso, aliás, é tema conhecido de quem venha acompanhando as hipóteses deste estudo sobre a poesia de Dante Milano – está implícito, por exemplo, no sorriso de Orfeu na hora da morte, justificando-se como vimos pela certeza íntima na perenidade do mundo interior que se expressa no canto discreto e equilibrado; está também nas asseverações peremptórias de “Glória morta” (“Só o silêncio é musical. / Só o silêncio, / A grave solidão individual”²³⁸); ou ainda, em chave mais irônica, na aversão aos ruídos do mundo em “Rumores”²³⁹. O Soneto VI, como tantos outros poemas, confirma neste sentido a coerência e a organicidade da poesia de Dante. Em oposição ao *cinzento* (embora esta cor não seja nomeada no poema) das pedras, do chão e das calçadas, a expansão e a absorção do *azul* intenso, “sem fim”, que permite olhar com calma “além da morte”.

Quanto a tal *topos*, que associa o céu azul à pureza, à imensidão, à ausência de limites, é mais uma vez pertinente o paralelo com a poesia de Baudelaire, no qual podemos ser guiados pelas escolhas do próprio Dante tradutor. Em um número significativo dos 38 poemas das **Flores do mal** traduzidos por ele a imagem aparece, sugerindo sentidos equivalentes ao da expansão que se opõe às restrições da *miséria cinzenta*. Vejamos alguns exemplos:

Em “Uma viagem a Citera”²⁴⁰ (“Un voyage à Cythère”), a imagem insistente do céu azul sem nuvens não é fonte de alívio, mas de contraste que acentua o suplício do amante castigado, o “filho de Citera” com quem o eu lírico se identifica.

*Ó filho de Citera, ante o céu de luz pura,
Tu, em silêncio, suportavas tais insultos
Como sendo a expiação dos teus infames cultos
E pecados, sem ter direito à sepultura.*

²³⁸ MILANO, Dante. p. 45

²³⁹ *Idem*, p. 59

²⁴⁰ *Idem*, pp. 269-273

É semelhante o sentido do contraste em “À que está sempre alegre”²⁴¹ (“À celle qui est trop gaie”). A beleza do rosto da mulher, comparada ao “puro céu”, atinge o eu lírico como uma ironia que o humilha e à qual ele só pode responder com a violência de seu veneno.

*Teu rosto, teu gesto, teu ar
São belos qual uma bela paisagem;
Como num puro céu a aragem,
Teu lábio um riso vem roçar.*

Dante Milano optou por traduzir o *ciel clair* do poema original por “puro céu”, possivelmente (também) por razões de eufonia, já que do ponto de vista métrico não haveria empecilhos à tradução semanticamente mais fiel – *céu claro, claro céu*. De qualquer maneira, à parte as necessidades técnicas e formais, a escolha do tradutor não deixa de ser reveladora sobre o sentido da sua interpretação do poema e, consequentemente, sobre como ele absorveu a influência do poeta francês.

A associação da imagem do céu a uma ideia de pureza ou ascese aparece também nos poemas “O vinho do solitário”²⁴² (“Le vin du solitaire”) e “A morte dos amantes”²⁴³ (“La mort des amants”). No primeiro, o poeta louva as propriedades balsâmicas do vinho (a realidade da miséria cinzenta a que o bálsamo se contrapõe está implícita), que elevam o pensamento para uma esfera de fato transcendente à qual corresponde a imagem dos céus puros:

*Isso tudo não vale, ó garrafa profunda,
O bálsamo que vem do teu ventre e fecunda
O coração do poeta e o faz pensar em céus.*

Em “A morte dos amantes” a natureza transcendente da imagem é mais nítida e explícita. O céu é na verdade uma instância da imaginação, que vislumbra no amor físico e na morte a possibilidade de elevação espiritual. O predomínio dos verbos no futuro (diferentemente do presente quase inalterável que, no “Soneto VI”, marca a

²⁴¹ Idem, 243-245

²⁴² Idem, p.273

²⁴³ Idem, p. 275

coexistência do cinzento e do azul) sinaliza essa projeção para além da realidade imediata.

*Vamos ter leitos de suaves odores
E divãs como túmulos escuros.
Sobre uma mesa as mais estranhas flores
Brotando para nós em céus mais puros.
[...]*

*Na tarde de azul místico dos céus,
Trocaremos um só lampejo ardente
Como o soluço de um último adeus;
[...]*

O céu azul é, assim, expressão de um desejo inalcançável do absoluto. No entanto, esse absoluto tendente ao sublime não se separa necessariamente das realidades mais rebaixadas, o que fica bastante patente em “Adorar-te é adorar a cúpula noturna”²⁴⁴ (“Je t’adore à l’égal de la voûte nocturne”).

*Adorar-te é adorar a cúpula noturna,
Ó vaso de tristeza, ó grande taciturna,
E mais te quero quanto mais foges, linda,
Ornamento das minhas noites! Mais ainda,
Quando ironicamente as léguas interpões
Que me separam das azuis imensidões.²⁴⁵*

O olhar do *tradutor* Dante Milano, como dizíamos, faz um recorte entre as imagens de **As flores do mal** cujo resultado talvez exponha traços da obra do *poeta* Dante Milano, possivelmente formados sob a influência de Baudelaire – de certo

²⁴⁴ Idem, p. 227

²⁴⁵ A tensão entre as esferas do desejo físico e das *azuis imensidões* faz lembrar, mais uma vez, o “Poema de sete faces” de Drummond: “A tarde talvez fosse azul, / não houvesse tantos desejos”.

Baudelaire, lido segundo as preferências do autor brasileiro, que acabam por eleger certos núcleos de imagens entre outros.

Se isto for verdade, é interessante pensar em Baudelaire como mais uma entre as principais referências da formação literária de Dante Milano. Já nos detivemos em Dante Alighieri e em Leopardi, autores sobre os quais o nosso poeta declarou mais enfática e justificadamente o seu apreço, nos ensaios já mencionados. A possível influência de Baudelaire talvez seja mais uma baliza com que o leitor da poesia de Dante Milano possa se orientar para refletir sobre o seu exílio poético, especificamente quanto a aspectos que indicam um traço da sua modernidade, a inadaptação do sujeito à realidade da miséria cinzenta.

As imagens do céu e da imensidão azul, que enumeramos entre as traduções de poemas de Baudelaire feitas por Dante, são recorrentes também na poesia do brasileiro, em geral com sentido equivalente – de alívio, expansão ou transcendência –, como vimos no Soneto VI.

Há exceções, poemas em que até mesmo a imagem do céu tem a conotação do peso, da obstrução do olhar. São os casos de “Hora do céu”²⁴⁶ (*Distâncias*) – “Sinto faltar-me a respiração / Sob o peso do céu” – e de “Passeio de mãos dadas”²⁴⁷ (*Paisagens submersas*) – “O céu que me tapa a vista, / O rio que me quer estrangular à traição”.

Mas na maioria das vezes o céu azul parece mesmo sugerir uma realidade que transcende a dor surda das pedras rebentadas, a restrição das contingências:

Vazio

Esse céu que me leva ao fim de tudo,

Eternidade vista num momento,

Olhar imenso de consolo mudo,

²⁴⁶ Idem, p. 44

²⁴⁷ Idem, p. 69

*Aparência que lembra o esquecimento.*²⁴⁸

.....

Se não houvesse céu, não haveria

Sonho, nem sono sem a terra fria.

De “Céu e sono”²⁴⁹ (*Sonetos pensativos*)

.....

Ao longe, o fundo da existência. Sempre

O céu presente, do alto presidindo.

De “Sombra no ar”²⁵⁰ (*Variantes de temas antigos*)

.....

O azul que ao infinito nos transporta.

O céu angelical é uma pintura.

De “O templo”²⁵¹ (*Sonetos pensativos*)

O que nos interessa aqui, como possível sinal de influência baudelairiana, evidentemente não é o *topos* em si, dada a sua generalidade e difusão, que o tornam mesmo um lugar comum; é antes, como está claro, a sua relação com o tema e com as imagens da miséria cinzenta, dos quais é uma contrapartida. Tanto em Baudelaire

²⁴⁸ De *Sonetos e fragmentos*, idem, p. 17

²⁴⁹ Idem, p.92

²⁵⁰ Idem, p. 75

²⁵¹ Idem, p. 91

quanto em Dante Milano, as imagens do céu são signos de uma *busca* cujo impulso parece ser exatamente a visão do horizonte bloqueado, a sensação de tédio ou de paralisia, a dor individual que se comunica a tudo. Segundo Auerbach, em Baudelaire o objeto da busca é indefinido:

*O que o poeta de As flores do mal procura não é a graça nem a beatitude eterna, mas antes o nada, le Néant, ou uma espécie de satisfação sensorial, a visão de uma artificialidade estéril porém sensual (volupté calme; ordre et beauté; luxe, calme et volupté; cf. também a versão contida em “Rêve parisien”). Sua espiritualização da memória e seu simbolismo sinestésico são também sensoriais, e por trás deles não há qualquer esperança de uma redenção pela graça de Deus, apenas o nada, o absoluto au-delà.*²⁵²

Nas palavras de outro crítico importante, Hugo Friedrich, o que está no horizonte de Baudelaire é realmente uma *transcendência vazia*, uma *idealidade vazia*.²⁵³

Já vimos no primeiro capítulo deste estudo – e retomamos o argumento neste último – que no caso de Dante Milano, embora ele não tenha produzido uma poesia a rigor religiosa, a transcendência que se pressente não é exatamente vazia: mesmo quando não nomeada, há sempre o pressuposto de uma difusa “ideia de Deus”²⁵⁴, para Dante a única razão de ser do pensamento que não se limite ao vazio das aparências. O paralelo com Baudelaire mostra que, a despeito dessa diferença, há certas afinidades iluminadoras, advindas por exemplo de identificações quanto à posição problemática do sujeito e ao contrastante gosto pelas formas clássicas.

Do trecho de Auerbach transcrito acima, podemos recolher a expressão *volupté calme*²⁵⁵, de Baudelaire, e aproximá-la do “*olhar calmo* além da morte”, de Dante, para sintetizar o que nos parece ser uma convergência entre as respostas ao cinzento da vida. As formulações dos dois poetas, pode-se dizer, concentram de certa forma as suas

²⁵² AUERBACH, op. cit., pp. 322-323

²⁵³ FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**. [trad. Marise Curioni] São Paulo, Duas Cidades, 1978. pp. 47-49.

²⁵⁴ v. a nota 52, a respeito do artigo “Evocação de Antero de Quental.

²⁵⁵ Ou então a “branca treva” (*pâles ténèbres*), de “Brumas e chuvas”, outro poema traduzido por Dante. v. MILANO, op. cit., p. 253

respectivas concepções sobre a arte. Estas confluem também, de maneira explícita, na imagem final da tradução de Dante Milano para “La musique”²⁵⁶, de Baudelaire:

*[...] Ou então, **mar calmo**, espelho austero*

Do meu desespero!

²⁵⁶ Idem, p. 259

Considerações finais

A despeito de sua profunda coerência e organicidade, a poesia de Dante Milano não deixa de apresentar variações significativas no modo de figurar a condição problemática do sujeito exilado. Nos dois últimos capítulos deste trabalho, abordei essa condição por um prisma que de certo modo relativiza a sua negatividade de base, sendo as perdas consideradas, nos poemas que analisamos, de um ponto de vista subjetivo em que parecem predominar a *calma* e a *autoconsciência*. A relativização, entretanto, não significa para o exílio poético de Dante a possibilidade de uma pacificação que mascare a natureza eminentemente dolorosa dessa situação do sujeito.

Outros trabalhos críticos, talvez mais do que este, atribuíram bastante ênfase aos aspectos soturnos e sombrios da imagística de Dante Milano: a crise, a queda do sujeito, a humilhação, o naufrágio. Embora a ideia de um *exílio íntimo* (que norteia os meus argumentos) compreenda, pelos caminhos da interiorização e da transfiguração, uma abertura efetiva para a fala poética de Dante em meio à miséria cinzenta do mundo, ela não implica desconsiderar a crueza do isolamento do sujeito – que vários poemas expressam tão amarga e cristalinamente.

Em peças como por exemplo “O centro da noite”, que analisei brevemente, o que a natureza reflete para o eu desenganado é somente o “frio da vida”. Olhando para as coisas ou para dentro de si mesmo, em certos poemas o sujeito se depara apenas com um sentimento perigoso do vazio. É o que se vê em “Reflexo” (de *Variantes de temas antigos*): “Cai a tinta da treva sobre o mundo. / Também dentro de mim tudo se apaga”; e, com ainda maior explicitação da gravidade daquilo que se diz, em “O rio” (de *Paisagens submersas*): “Aqui a água trêmula me fita com um olhar de mágoa / E o meu outro eu me sorri do fundo da água, // 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 ideia do suicídio”.

Assim como pudemos refutar a hipótese de se tratar de uma poesia religiosa, devemos fazer o mesmo quanto à ideia de uma poesia da imanência do sagrado. Em Dante Milano a natureza é às vezes pura indiferença impermeável, não sendo possível nesses casos entrever nela o mito ou transfigurá-la ao contato da memória e do desejo. Um poema emblemático dessa tendência é o curtíssimo “Pedra” (de *Sonetos e fragmentos*), que transcrevo integralmente:

*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.*²⁵⁷

Luiz Camilo Lafalce comenta muito pertinentemente os motivos simbólicos ligados ao chão, à terra, ao peso – e, obviamente, à pedra, que é um dos polos antitéticos representados no certo título de sua tese, **Pedra e sonho**, alusivo a um verso do poema “Sombra no ar” (*Variantes de temas antigos*). Discordo, porém, do argumento de que as imagens do polo oposto ao da pedra, o do sonho e do “olhar desejante”, tendam à inconsistência (os grifos são do original): “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* (...) 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...”²⁵⁸

O pressuposto parece ser o da *idealidade vazia* no horizonte último dessa busca pela plenitude. Penso, ao contrário, que a absorção em si mesmo, a instância do sonho e certo imaginário do amor e da morte devam ser compreendidos como as *respostas possíveis* do sujeito acuado à realidade do exílio – reações, portanto, ao *vazio* entre o sujeito e os outros homens, entre ele e a natureza, entre ele e o mundo. O *vazio*, assim, na minha opinião não se encontra no fim do caminho, mas na sua origem.

A interiorização, a absorção e o recurso ao mito em poemas como “Fuga do centauro” (*Momentos*), “Céu e sono” (*Sonetos pensativos*) e “Eco” (*Reflexos*) não põem no lugar da transcendência vazia algum valor absoluto, mas de qualquer maneira os âmbitos da memória e do desejo são muito menos restritivos do que a dureza estéril da “existência deserta”, da “rua escura”, signos de um presente sem lugar para o sujeito. Não se trata, como já está claro, de um apaziguamento do exílio de Dante, mas de abertura em profundidade e amplidão, expressa em linguagem discreta, altiva, que denota confiança íntima na perenidade do canto e, talvez por isso, tranquilidade mesmo

²⁵⁷ MILANO, Dante. *op. cit.*, p. 17

²⁵⁸ LAFALCE, Luiz Camilo. *op. cit.*, pp. 204-205

diante das realidades mais graves. Essa linguagem, diria Sérgio Buarque de Holanda, é o pensamento de Dante Milano, por cujo filtro passam todas as imagens dessa poesia – o que torna questionável qualquer dicotomia, seja ela mais ou menos rígida, que procure separar os poemas da concretude, de um lado, e os poemas da evanescência, de outro. Lafalce observa que a própria imporosidade da *pedra* é também alvo do olhar desejante do eu poético, que a ela se abraça “em vão”. Convém ponderar que, em poemas como “Céu e sono”, por sua vez, o evanescente também não está desacompanhado do concreto: “Se não houvesse o céu, não haveria / Sonho, nem sono sem a terra fria”.

A analogia com a *simultaneidade* do contraponto musical aplica-se a muitos poemas, acenando com uma possibilidade de interpretação dos abundantes pares de opostos harmonizados na poesia de Dante. Não é necessário repeti-la agora, mas quero ressaltar que a simultaneidade formaliza, por assim dizer, um aspecto fundamental da atitude do sujeito poético diante do mundo – sendo marca constitutiva, portanto, dessa poesia. A expressão *mar enxuto*, por exemplo, implica ao mesmo tempo a memória do “mar” ecoando no pensamento e a consciência aguda da sua extinção; a absorção vertical na própria intimidade e a atenção às restrições do plano horizontal do presente.

Essa atitude do sujeito a meu ver singulariza o exílio do poeta porque se consoma na sua linguagem, no seu feitio de aparência clássica, na atenuação das oposições violentas, na voz baixa, na dicção limpa e sem exibição de virtuosismos. As dores do exílio são inultrapassáveis, mas, absorvidas numa esfera de intimidade profunda, emocionada e lúcida como é a da poesia de Dante Milano, pode assumir uma forma equilibrada, indicativa da calma que rege a composição.

Não pretendo sugerir que a ideia do *exílio íntimo* possa desvelar os segredos da poesia de Dante – a pedra permanece inabordável e as estrelas no centro da noite brilham inutilmente –, nem acredito que exista tal chave de leitura. Sobre um grande poeta sempre haverá muito por dizer – certas coisas que por enquanto apenas intuímos vagamente e muitas outras de que ainda não suspeitamos, para as quais talvez depois encontremos formulações muito claras em estudos de outros leitores – e, portanto, qualquer tentativa de síntese será forçosamente precária e provisória.

Dar a palavra ao próprio poeta talvez seja uma boa opção diante da necessidade de concluir, pois evidentemente denuncia e ilustra o recorte, o olhar daquele que seleciona entre tantos versos admiráveis os que considere mais adequados à tarefa

desmedida de representar com justeza *um* rosto do poeta, de oferecer de sua poesia uma impressão sumular final: a escolha corresponderá aos rumos da leitura, aos sentidos limitados que o leitor atribuiu ao conjunto dos poemas. No caso da interpretação da poesia de Dante Milano que propus neste trabalho, parece-me singularmente sugestiva a imagem de uma “música surda”, que equivaleria a uma partitura profundamente interior conformando ritmo e significação subjetiva especiais à passagem do tempo, à luz do mundo, à paisagem vaga que é correlato de uma percepção íntima da vida.

Acertada ou não a escolha, há sem dúvida na opção de dar a palavra final a Dante um ganho absoluto em beleza que naturalmente a justifica:

Música surda

Como num louco mar, tudo naufraga.

A luz do mundo é como a de um farol

Na névoa. E a vida assim é coisa vaga.

O tempo se desfaz em cinza fria,

E da ampulheta milenar do sol

Escorre em poeira a luz de mais um dia.

Cego, surdo, mortal encantamento.

A luz do mundo é como a de um farol...

*Oh, paisagem do imenso esquecimento.*²⁵⁹

²⁵⁹ MILANO, Dante. *op. cit.*, p. 15

Bibliografia

De Dante Milano:

MILANO, Dante. **Obra reunida**. [org. Sérgio Martagão Gesteira] Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras, 2004.

Poesia e prosa. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira / Editora da UERJ, 1979.

Os melhores poemas de Dante Milano. [org. Ivan Junqueira] São Paulo, Global, 1996.

Poemas traduzidos de Baudelaire e Mallarmé. Rio de Janeiro, Boca da Noite, 1988.

Sobre Dante Milano:

ARRIGUCCI JR, Davi. “Música extinta”, em **Outros achados e perdidos**. São Paulo, Companhia das Letras, 2003.

BANDEIRA, Manuel. “Grandes poetas do Brasil – Dante Milano”, em MILANO, Dante. **Poesia e Prosa**, *op. cit.* pp. 334-338.

CAMPOS, Paulo Mendes. “O antilirismo de um grande poeta brasileiro”, em MILANO, Dante. **Poesia e Prosa**, *op. cit.*, pp. 345-346.

COSTA, Virgílio. “Apresentação de Dante Milano”, em MILANO, Dante. **Poesia e Prosa**, *op. cit.*, pp. 11-22.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. “Mar enxuto”, em MILANO, Dante. **Poesia e Prosa**, *op. cit.*, pp. 339-344.

JUNQUEIRA, Ivan. “Dante Milano: o pensamento emocionado”, em MILANO, Dante. **Obra reunida**, *op. cit.*, pp. XIX- L.

“Biobibliografia”, *idem*, pp. 501-514.

KUKUL, Vanessa Moro. **Crise e irresolução: a poesia de Dante Milano**. Tese de Doutorado. São Paulo, FFLCH-USP, 2014.

LAFALCE, Luiz Camilo. **Pedra e sonho: a construção do sujeito lírico na poesia de Dante Milano**. Tese de Doutorado. São Paulo, FFLCH-USP, 2008.

MICHELETTI, Guaraciaba. “Traços discursivo-estilísticos em “Flecha”, de Dante Milano”. **Revista Tema**, n. 36. São Paulo, Faculdades Teresa Martin, 2000.

NEVES, Thomaz Guilherme Albornoz. **Um certo Dante**. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro, PUC, 1996.

OLIVEIRA, Franklin de. “A claridade estelar”, MILANO, Dante. **Poesia e Prosa**, *op. cit.*, pp. 347-349.

Referências gerais:

ADORNO, Theodor. “Palestra sobre lírica e sociedade”. **Notas de literatura I**. [trad. Jorge de Almeida] São Paulo, Editora 34 / Duas Cidades, 2003.

ALI, Manoel Said. **Versificação portuguesa**. 1 ed. São Paulo, EDUSP, 2006.

ALIGHIERI, Dante. **A divina comédia** [trad. Italo Eugenio Mauro] São Paulo, Editora 34, 1998.

Lírica [trad. Jorge Wanderley] Rio de Janeiro, Topbooks, 1996.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia Completa**. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 2002.

Passeios na ilha. São Paulo, Cosac Naify, 2011.

ANDRADE, Fábio de Souza. **O Engenheiro Noturno**. São Paulo, EDUSP, 1997.

AUDEN, W. H. **Calma mesmo na catástrofe** [trad. Rosaura Eichenberg] Florianópolis, Noa Noa, 1986.

AUERBACH, Erich. “Farinata e Cavalcante”, em **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. 4 ed. São Paulo, 2002.

“A descoberta de Dante no Romantismo”, em **Ensaios de literatura ocidental** [trad. Samuel Titan Jr. e José Carlos Mariani] São Paulo, Editora 34 / Duas Cidades, 2007. pp. 289-302

“*As flores do mal* e o sublime”, *idem*, pp. 303-323.

Dante, poeta do mundo secular [trad. Raul de Sá Barbosa] Rio de Janeiro, Topbooks, 1997.

BANDEIRA, Manuel. **Estrela da vida inteira**. 20 ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1993.

Apresentação da poesia brasileira. São Paulo, Cosac Naify, 2006.

Itinerário de Pasárgada. 3 ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira; Brasília, INL, 1984.

BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal** [trad. Ivan Junqueira] Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985.

Le Spleen de Paris (Petits Poèmes em Prose). Paris, Le Livre de Poche, 2003.

BECKETT, Wendy. **História da pintura** [trad. Mário Vilela] São Paulo, Ática, 1997.

BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo, Paulus, 2002.

BORHHEIM, Gerd. “Filosofia do Romantismo”, em **O Romantismo**. [org. Jacó Guinsburg] São Paulo, Perspectiva, 1978. pp. 75-11

BOSI, Alfredo. **Céu, inferno.** São Paulo, Duas Cidades; Editora 34, 2003.

Reflexões sobre a arte. São Paulo, Ática, 1985.

O ser e o tempo da poesia. São Paulo, Cultrix, 1990.

História Concisa da Literatura Brasileira. São Paulo, Cultrix, 1994.

BROCH, Herman. “L’héritage mythique de la littérature”, em **Création littéraire et connaissance** (trad. Albert Kohn). Paris, Gallimard, 1966. pp. 247-256

“Le style de l’âge mythique”, *idem*, pp. 259-274.

BRUNEL, Pierre. **Dicionário de mitos literários** [trad. Carlos Sussekind, Jorge Laclette, Maria Thereza Rezende Costa e Vera Whately] Rio de Janeiro, José Olympio, 1997.

CAMÕES, Luiz de. **Sonetos**. São Paulo, Ateliê Editorial, 2001.

CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite e outros ensaios**. 2 ed. São Paulo, Ática, 1989.

CARDOSO, Zélia de Almeida. **A Literatura Latina**. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1989.

CARPEAUX, Otto Maria. **Uma Nova História da Música**. Rio de Janeiro, Ediouro, 1999.

CURTIUS, Ernst Robert. **Literatura Europeia e Idade Média Latina** [trad. Teodoro Cabral e Paulo Rónai] São Paulo, Hucitec / EDUSP, 1996.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade** [trad. Pola Civelli] 6 ed. São Paulo, Perspectiva,

2006.

ELIOT, T. S. “Tradição e talento individual”, em **Ensaio**s [trad. Ivan Junqueira] São Paulo, Art Editora, 1989. pp. 37-48

De Poesia e Poetas. São Paulo, Brasiliense, 1985.

Selected poems. Londres, Faber and Faber, s. d.

FAUSTINO, Mario. **O homem e sua hora.** Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1966.

FLORES, Guilherme Gontijo. “Introdução” a **Elegias de Sexto Propércio.** Belo Horizonte, Autêntica, 2014.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna (da metade do século XIX a meados do século XX)** [trad. Marise M. Curioni] São Paulo, Duas Cidades, 1978.

GOMBRICH, E. H. **A história da arte** [trad. Álvaro Cabral] 4 ed. Rio de Janeiro, Zahar, 1985.

GROVE’S DICTIONARY OF MUSIC AND MUSICIANS. 3 ed. Nova York, The Macmillan Company, 1949. pp. 155-170; 737-742; 320-327.

GULLAR, Ferreira. **Toda poesia (1950-1999)**. 9 ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 2000.

HEGEL. G. W. **Estética – A Arte Clássica e a Arte Romântica IV**. [trad. Orlando Vitorino] 2 ed. Lisboa, Guimarães Editores. 1972.

HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**. [trad. Maria da Conceição Costa] Lisboa, Edições 70, 1992.

“Que é metafísica?”, em **Conferências e outros escritos filosóficos** [trad. Ernildo Stein] São Paulo, Nova Cultural, 1996. pp. 43-88

HÖRNAK, Sara. **Espinosa e Vermeer** [trad. Saulo Krieger] São Paulo, Paulus, 2010.

HULTEN, Pontus. **Vermeer et Spinoza** [trad. Lydie Rousseau] Paris, L’Echoppe, 2002.

LAFETÁ, João Luiz. **Figuração da intimidade: imagens na poesia de Mário de Andrade**. São Paulo, Martins Fontes, 1986.

1930: A crítica e o Modernismo. São Paulo, Duas Cidades / Editora 34, 2000.

LANTENOIS, Annick. “Analyse critique d’une formule: ‘retour à l’ordre’”. **Vingtième Siècle. Revue d’histoire n. 45**. Paris (Sciences Po UP) jan-mar 1995. pp. 40-53

LEOPARDI, Giacomo. **Opere tomo I**. Milão; Nápoles, Riccardo, Ricciardi Editore, s.d.

Cantos [trad. Maria José de Carvalho] São Paulo, Max

Limonad, 1986.

Opúsculos morais [trad. Vilma De Katinzky Barreto de Souza]

São Paulo, Hucitec / Istituto Italiano di Cultura / Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1992.

LIMA, Jorge de. **Invenção de Orfeu**. São Paulo, Círculo do Livro, s/d.

LISBOA, Henriqueta. **Flor da morte**. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2004.

Casa de Pedra – Poemas Escolhidos. São Paulo, Ática;

Brasília, INL, 1980.

MALLARMÉ, Stéphane. **A tarde de um fauno e Um lance de dados** [trad. Armando Silva Carvalho] Lisboa, Relógio d’Água, 2001.

MALRAUX, André. “Un artiste à jamais inconnu”, em **Vermeer de Delft**. La
Galerie de La Pléiade, Paris, Gallimard, 1952.

MEIRELES, Cecília. **Poesia Completa**. [org. Antonio Carlos Secchin] Rio de
Janeiro, Nova Fronteira, 2001, 2v.

MELO NETO, João Cabral de. **Obra Completa**. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1995.

MENDES, Murilo. **Poesia completa e prosa** [org. Luciana Stegagno Picchio] Rio de
Janeiro, Nova Aguilar, 1994.

MOURA, Emílio. **Itinerário Poético: Poemas Reunidos**. Belo Horizonte, Editora
UFMG, 2002.

MOURA, Murilo Marcondes de. **Murilo Mendes – A poesia como totalidade**. São
Paulo, EDUSP / Giordano, 1995.

MORAES, Marcos Antônio de. [org] **Correspondência: Mário de Andrade &
Manuel Bandeira**. São Paulo, EDUSP / IEB, 2001.

NUNES, Benedito. “Introdução”, em FAUSTINO, Mario. **O homem e sua hora**. Rio
de Janeiro, Civilização Brasileira, 1966.

“A visão romântica”, em **O Romantismo**. [org. Jacó Guinsburg]

São Paulo, Perspectiva, 1978. pp. 51-74

OSAKABE, Haquira. **Fernando Pessoa – resposta à decadência**. 1 ed. São Paulo, Iluminuras, 2013.

OVÍDIO. **Metamorfoses** [trad. Paulo Farmhouse Alberto] Lisboa, Livros Cotovia, 2007.

PAES, José Paulo. “Aquela sensação de eternidade”, em **Poemas – Giorgos Seféris**. São Paulo, Nova Alexandria, 1995.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. [trad. Ari Roitman e Paulina Wacht] São Paulo, Cosac Naify, 2012.

Signos em rotação [trad. Sebastião Uchoa Leite] 3 ed. São Paulo, Perspectiva, 2003.

PETRARCA, Francesco. **Il Canzoniere**. Milão, Rizzoli, Editore, 1954.

RILKE, Rainer Maria. **Poemas** [trad. José Paulo Paes e João Moura Jr.] São Paulo, Companhia das Letras, 1996.

Cartas sobre Cézanne [trad. Pedro Sússekind] 4 ed. Rio de Janeiro, 7 Letras, 2001.

RIMBAUD, Arthur. **Poésies Complètes**. Paris, Le Livre de Poche, 1998.

RIOS, Rita. **Poemas e Pedras: A Relação entre a Escultura e a Poesia Partindo de Rodin e Rilke**. São Paulo, EDUSP, 2011.

RIZEK, Ricardo. **A Teoria da Harmonia em Platão: um estudo sobre a identidade da música ocidental**. Dissertação de Mestrado. São Paulo, ECA-USP, 2003.

RONSARD, Pierre de. **Oeuvres complètes vol. II**. Paris, Gallimard Bibliothèque de la Pléiade, 1994.

ROSENFELD, Anatol. “Romantismo e Classicismo”, em **O Romantismo** [org. Jacó Guinsburg] São Paulo, Perspectiva, 1978. p. 272

SAID, Edward. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios** [trad. Pedro Maia Soares] São Paulo, Companhia das Letras, 2003.

Estilo tardio [trad. Samuel Titan Jr.] São Paulo, Companhia das Letras, 2009.

SCHNEIDER, Norbert. **Vermeer – Emoções veladas**. [trad. Carlos Sousa de Almeida] Colônia, Taschen, 1997.

SEFÉRIS, Giorgos. **Poemas** [trad. José Paulo Paes] São Paulo, Nova Fronteira, 1995.

SELIGMANN SILVA, Márcio. “Prefácio”, em LESSING, G. E. **Laocoonte** [trad. Márcio Seligmann Silva] São Paulo, Iluminuras, 2011. pp. 9-57

SEXTO PROPÉRCIO. **Elegias de Sexto Propércio** [trad. Guilherme Gontijo Flores] Belo Horizonte, Autêntica, 2014.

SILVA, Franklin Leopoldo e. “A dimensão ética da palavra”. **Tempo Social: Revista de Sociologia da USP**, vol. 8. São Paulo, FFLCH-USP, 1996. pp. 53-66.

SPITZER, Leo. **Três poemas sobre o êxtase** [trad. Samuel Titan Jr.] São Paulo, Cosac & Naify, 2003.

STERZI, Eduardo. **INCIPIT: A Vita Nova e a irrupção da lírica moderna**. Tese de Doutorado. Campinas, IEL-UNICAMP, 2006.

SUZUKI, Márcio. “Para uma poética do sonho”, em **Folha de São Paulo**. São Paulo, 31 de maio de 2015.

UNGARETTI, Giuseppe. “Invenzione della pittura d’oggi”, em **L’opera completa di Vermeer di Delft**. Rizzolli Editore, Milão, 1967.

Razões de uma poesia [org. Lucia Wataghin; trad. Liliana Laganá, Lucia Wataghin, Maria Bethânia Amoroso] São Paulo, EDUSP / Editora Imaginário, 1994.

Invenção da poesia moderna – Lições de literatura no Brasil (1937-1942) [trad. Antônio Lázaro de Almeida Prado] São Paulo, Ática, 1996.

Vita d’un uomo – 106 poesie (1914-1960). Milão, Mondadori, 1970.

VALÉRY, Paul. **Charmes**. Paris, Gallimard, 1952.

VEYNE, Paul. **A elegia erótica romana – o amor, a poesia e o Ocidente** [trad. Milton Meira do Nascimento e Graça Souza Nascimento] São Paulo, Brasiliense, 1985.

VILLAÇA, Alcides. **Passos de Drummond**. São Paulo, Cosac & Naify, 2006.

“Símbolo e acontecimento na poesia de Orides”. **Novos Estudos** 34,

São Paulo, CEBRAP, 1992.

VIRGÍLIO. **Geórgicas; Eneida** [trad. António Feliciano de Castilho et al.] Rio de Janeiro/ São Paulo / Porto Alegre, Jackson, s. d.

WATAGHIN, Lucia. “Apresentação” de **Razões de uma poesia**. São Paulo, EDUSP / Editora Imaginário, 1994.

WERNECK, Humberto. **O santo sujo: a vida de Jaime Ovalle**. São Paulo, Cosac Naify, 2008.

WILSON, Edmund. **O Castelo de Axel** [trad. José Paulo Paes]. São Paulo, Cultrix, 1993.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido: uma outra história das músicas**. São Paulo, Companhia das Letras, 2007.