UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
(TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA)

VANESSA MORO KUKUL

Crise e irresolução:
a poesia de Dante Milano

[versão corrigida]

São Paulo
2014

VANESSA MORO KUKUL

Crise e irresolução: a poesia de Dante Milano

[versão corrigida]

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

Área de concentração: Teoria Literária e Literatura Comparada.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Iumna Maria Simon

De acordo: 14/10/2014

Assinatura da orientadora:

São Paulo
2014

VANESSA MORO KUKUL

Crise e irresolução: a poesia de Dante Milano

[versão corrigida]

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

Área de concentração: Teoria Literária e Literatura Comparada.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Iumna Maria Simon

De acordo: ____/____/____

Assinatura da orientadora: _____

São Paulo
2014

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

K96c Kukul, Vanessa Moro
 Crise e irresolução: a poesia de Dante Milano /
 Vanessa Moro Kukul ; orientador Iumna Maria Simon. -
 São Paulo, 2014.
 229 f.

 Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras
 e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
 Departamento de Teoria Literária e Literatura
 Comparada. Área de concentração: Teoria Literária e
 Literatura Comparada.

 1. Dante Milano. 2. Poesias. 3. Poesia moderna
 brasileira. 4. Modernismo brasileiro. I. Simon,
 Iumna Maria, orient. II. Título.

KUKUL, Vanessa Moro. **Crise e irresolução**: a poesia de Dante Milano. Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Letras.

Aprovado em:

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Para Raphael, com todo o amor.

Agradecimentos

Devo a Iumna Maria Simon a oportunidade de conhecer e estudar a poesia de Dante Milano. A disposição para o diálogo, o interesse constante pelo trabalho e o necessário rigor, características marcantes de Iumna, além de estimulantes foram formadoras. Agradeço pela orientação segura e cuidadosa, pelo estímulo em cada momento e por tudo o que me ensinou nesses anos. Definitivamente a poesia não é mais a mesma depois de você.

Ao professor e amigo José Pedro Antunes, agradeço pelo incentivo e pela ajuda decisiva.

Aos professores Ana Paula Sá e Souza Pacheco, Fernando Paixão, Alexandre Simões Pilati, Murilo Marcondes de Moura e Virgílio Pereira da Silva Costa, agradeço pela colaboração e pelas arguições consistentes nas bancas de qualificação e de defesa.

Ao professor Joaquim Alves de Aguiar, agradeço por oferecer uma aproximação mais efetiva e mais afetiva com o pensamento de Antonio Candido.

Ao Vinicius Dantas, agradeço pela atenção e pelas indicações preciosas.

Ao Virgílio Costa, agradeço principalmente pelo compartilhamento de experiências comoventes.

Devo um agradecimento especial às instituições que foram imprescindíveis para que a pesquisa em arquivos pudesse ser realizada: o Acervo de Escritores Mineiros - FALE/UFGM; o Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP); a Biblioteca Mário de Andrade; e a Biblioteca Nacional, especialmente por conta do projeto Hemeroteca Digital Brasileira.

Aos funcionários da Secretaria do Programa de Pós-graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada, principalmente Luiz e Maria, que souberam me orientar de forma precisa e me tranquilizar quando necessário.

Aos familiares e aos amigos pelo amor e pelas alegrias compartilhadas. Ao Zé e à Sô por terem me recebido em São Paulo de maneira tão carinhosa. Aos meus dois irmãos pelo contínuo respeito e amor. À minha mãe pelo apoio constante, pelos anos de luta e de empenho e pelo amor sempre generoso.

Agradeço especialmente ao Raphael, amor da minha vida inteira, cujo amparo, amizade e cooperação permitiram não apenas o desenvolvimento desta tese, mas meu desenvolvimento humano.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), pela concessão da bolsa de doutorado sem a qual esta pesquisa não teria sido possível.

“[...]”
E deixar sobre a página da vida
Um verso – essa terrível garatuja
Que parece um bilhete de suicida.”

Dante Milano, “II”

“*Não sei de que cansaços me proveio*
O peso que carrego sobre os ombros.
Sou como quem, depois de um bombardeio,
Se levanta no meio dos escombros
E sente a dor das pedras rebentadas,
Mais alta do que o grito das criaturas,
A dor do chão, dos muros, das calçadas,
De onde o pranto não brota, dores duras.
[...].”

Dante Milano, “VI”

“[...]”
A poesia me leva a perdidos caminhos
De onde volto mais só, mais desesperançado.
[...].”

Dante Milano, “Passagem do poema”

KUKUL, Vanessa Moro. **Crise e irresolução**: a poesia de Dante Milano. 2014. 229 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

Dante Milano (1899-1991) é um poeta do Rio de Janeiro conhecido tanto pela qualidade da sua obra poética, um verdadeiro “mar enxuto”, quanto pelo seu retraimento. O ponto de vista “ressabiado” de Milano nada tem a ver com uma postura conservadora, favorável ao academicismo e à estagnação estética, coaduna-se à atitude de poetas formados a partir de um modernismo em curso, constantemente meditado e julgado. Sua capacidade de se identificar e de se desidentificar com o modernismo brasileiro é reveladora de sua independência pessoal como também da índole do movimento modernista no Rio de Janeiro, distinta em relação a São Paulo. Dante Milano publicou, em 1948, **Poesias**, cujos poemas foram produzidos a partir da década de 1920; depois da primeira publicação, a obra ganhou novas edições acrescidas de outros textos (poemas, textos em prosa, traduções e/ou textos críticos). Orientada pela crise e pela negatividade, a obra poética milaniana, tomada como objeto neste estudo, é sulcada por paradoxos, ironias e imagens de desagregação. O tratamento conferido à guerra e aos conflitos internos, à separação entre homem e natureza, à transformação da paisagem, à constituição de um sujeito lírico em queda e em constante autorreflexão expressa tanto a incorporação consciente da crise quanto a mimetização de uma consciência em crise. O poeta carioca explicita em sua poesia a perplexidade individual e coletiva diante do andamento conflituoso da sociedade, das diferentes formas de violência, do descompasso entre o acelerado avanço da modernização e a manutenção das condições de vida precárias. O questionamento a respeito de como agir e enfrentar o mundo desencantado converte-se numa perspectiva hesitante do sujeito lírico que flerta com a autodestruição.

Palavras-chave: Dante Milano; **Poesias**; poesia moderna brasileira; modernismo brasileiro.

KUKUL, Vanessa Moro. **Crisis and irresolution**: the Dante Milano's poetry. 2014. 229 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

Dante Milano (1899-1991) is a native of Rio de Janeiro poet known for the quality of his poetry and by its withdrawal. The “wary” view of Milano has nothing to do with a conservative approach, conducive to scholarship and aesthetic stagnation, is consistent with the attitude of poets formed in a Modernism in progress, constantly meditated and tried. His ability to identify and to misidentify himself with the Brazilian Modernism is revealing of personal independence as well as the nature of the modernist movement in Rio de Janeiro, distinct relative to São Paulo. Dante Milano published in 1948, **Poesias**, whose poems were produced from the 1920s; after the first publication, the book gained new editions containing other texts (poems, prose, translations and / or critical texts). Prompted by crisis and negativity, Milano's poetry, taken as an object in this study, is furrowed by paradoxes, ironies and pictures breakdown. The treatment given to war and internal conflicts, the separation between man and nature, the transformation of the landscape, the establishment of a lyrical subject falling and constant self-reflection expresses both conscious incorporation of the crisis as mimicking an awareness in crisis. The poet explains in his poetry the individual and collective puzzlement on the conflicting progress of society, different forms of violence, the mismatch between the rapid advancement of modernization and maintenance of poor living conditions. The question is: how to act and face the disenchanted world becomes a hesitant perspective of lyrical subject who flirts with self-destruction.

Keywords: Dante Milano; **Poesias**; Modern Brazilian poetry; Brazilian Modernism.

Sumário

Introdução.....	11
Capítulo 1. Dante Milano: vínculos com o modernismo e fortuna crítica.....	16
1.1. O poeta e o modernismo no Rio de Janeiro.....	20
1.2. O poeta e a cidade: breve digressão.....	30
1.3. A leitura do modernismo por Dante Milano.....	33
1.4. Um “Mar enxuto”: notas sobre a fortuna crítica.....	50
Capítulo 2. A poesia “em seu labor de guerra eterna”.....	73
2.1. “A terra em seu labor de guerra eterna.”.....	87
2.2. Perturbar o imperturbável: o poema “A ponte”.....	92
2.2.1. Um olhar mais detido.....	95
Capítulo 3. Homem e natureza: mundos irreconciliados.....	120
3.1. Das imagens e das paisagens.....	124
3.2. A reincidência das imagens.....	133
3.3. A transformação da paisagem e a dessacralização do mundo.....	141
3.4. O jardim como paisagem cultural.....	145
3.4.1. Um “jardim” de memórias.....	148
Capítulo 4. Um sujeito em queda ou “náufrago do sonho universal”.....	154
4.1. O sujeito em queda.....	163
4.1.1. Do rio ao mar: a imagem do náufrago.....	166
4.2. O mundo e seus paradoxos.....	179
Considerações finais.....	193
Referências.....	198
Apêndices.....	214
Apêndice A – Nota sobre a biografia.....	215
Apêndice B – Nota sobre as edições.....	217
Apêndice C – Versões de “A ponte”, seguidas de “A respeito das variações do poema (Breve comentário).....	220

Introdução

“Não são os homens em ação, mas as suas idéias em confusão que na verdade fazem a representação da vida. A vida para mim não é um romance. É uma multidão de pensamentos em torno de um espantalho.”

Dante Milano, “Vidas sem enredo”

Poesias, de Dante Milano, reúne peças excepcionais. Os versos depurados, precisos e graves adquirem, em certos momentos, a força de “adágios sentenciosos”, como disse Sérgio Buarque de Holanda (1996b, p. 508). Milano alimenta seus versos de algo que entende fundamental: o poder de penetração dos versos (como lâmina cortante que deixa cicatrizes). Dos versos meditados do poeta brota um mundo constituído pela beleza terrível do céu e das águas turvadas, do canto sufocado, da cidade em que se vive, das relações humanas convertidas em pedras, em escultura fria. Aquilo que machuca se converte em expressão e, no universo milaniano, tudo pode machucar.

Em seus ensaios, o poeta carioca procurou compreender o que movia certos poetas e como suportaram ou não a violência do pensamento. Lembrando Antero de Quental afirmou de modo resolutivo: “[...] aquele que possui caraminholas na cabeça deve cultivá-las amorosamente como quem coleciona orquídeas. Se não o resultado pode ser fatal.” (“Evocação de Antero de Quental”. Suplemento Literário Autores e Livros, *A Manhã*, 03/05/1942, ano II, v. II, n. 14, p. 217)

Dante Milano é, certamente, um “coleccionador de orquídeas” e o ponto inicial deste estudo foi o encontro com a obra, um orquidário variado, intrigante e exigente em seus cuidados. Escapar da obra e da sua beleza terrível foi impossível. As imagens apocalípticas,

o mundo em guerra, a natureza em fúria, o homem à deriva do mundo e de si mesmo e a “luz cegante” tornaram-se algumas das “caraminholas” guiadoras desta tese.

Obra de força, complexidade e profundidade incomuns, **Poesias** continua nestes tempos sendo livro de poucos leitores. Uma obra (incluindo os textos em prosa, artigos e ensaios) que “goza”, desse modo, de um lugar *sui generis*: declarada repetidamente como importante por grupos específicos, obteve pouca atenção da crítica especializada nessas quase sete décadas desde a sua publicação. Um dos muitos paradoxos que envolvem a produção milaniana. Basta lembrar, por exemplo, a quase inexistência de estudos acadêmicos integralmente voltados para a obra de Dante Milano.

A carência de debates a respeito dessa recepção, escassa e dispersa é bem verdade, e de pesquisas mais empenhadas colabora para a compreensão de que Dante Milano é um poeta para poucos. Faz sentido, neste momento, narrar uma pequena anedota. A procura pelas edições da obra conduziu a um livreiro interessante, residente no Rio de Janeiro. Por três vezes, a compra efetuada virtualmente não foi completada por falta de pagamento (erro terrível). Numa noite de sábado, o telefone tocou. O livreiro gritava: “– Não venderei o livro para qualquer um. O livro de Dante Milano não é para qualquer um. Vou tirar do site e impedir que compre o livro. Ele deve permanecer onde está.” Muitas conversas se seguiram até a edição ser adquirida. Questão resolvida? Não. O livreiro voltou a ligar ressaltando que Dante Milano não era para qualquer um, vendia pela insistência.

A pesquisa em periódicos mostrou a potencialidade da primeira crítica, um caminho fundamental para a elaboração da perspectiva de leitura apresentada neste estudo, mas também revelou um homem cujo desejo nunca foi o de ser autor de um livro para poucos. Dante Milano não foi indiferente ao leitor, ao público. É compreensível que o afastamento entre poesia e sociedade, crucial na história da lírica moderna, motive comportamentos e apropriações elitistas da obra, contudo cabe à crítica mediar aproximações.

A leitura atenta dos poemas e a pesquisa em materiais diversos resultou na construção de problemas a serem investigados. Compreendeu-se, aos poucos, que a obra se constituía como um questionamento intenso de um sujeito colapsado, em choque com as contradições, com as incertezas, com as catástrofes e com os paradoxos oriundos das ações motivadas pelo projeto racionalista da modernidade num país periférico.

No percurso de significação da obra foi necessário, então, examinar a história do livro (publicações e recepção) e a trajetória do autor (formação individual e o contexto em

relação ao qual a obra foi produzida e no qual ela circulou). A discussão dessas questões orientou o primeiro capítulo deste estudo, **Dante Milano: vínculos com o modernismo e fortuna crítica**. Trata-se de um capítulo dedicado à relação de Dante Milano com o modernismo brasileiro – com o intuito de perceber as diferenças entre o movimento no Rio de Janeiro e em São Paulo e avaliar de que maneira Milano se vinculou ao modernismo carioca –, ao exame de alguns dos seus artigos e textos em prosa publicados em jornais, revistas e em livro e, por último, às contribuições da primeira recepção crítica da obra. Problematicou-se, ademais, as relações do poeta com a cidade, fundamentais em sua obra, e suas preocupações estéticas e sociais motivadas pela incerteza do lugar ocupado e da função da arte na sociedade. Enfim, o material utilizado neste capítulo reúne textos periodísticos, textos críticos, ensaios e entrevistas de e sobre Dante Milano. Depois do primeiro capítulo, tal material articula-se à leitura dos poemas e das proposições.

O segundo capítulo, **A poesia “em seu labor de guerra eterna”**, concentra-se em questões sugeridas pela seção “Terra de ninguém”, quinto conjunto de **Poesias**. A leitura dos poemas permitiu compreender que a impregnação do social e do histórico mistura guerras mundiais e conflitos internos. Esses acontecimentos e processos pressupõem um paradoxal emprego da razão, envolvendo, por um lado, uma racionalização extrema do trabalho humano e dos recursos tecnológicos e, por outro, expondo o ser humano à iminência da catástrofe total e à violência extrema. Para o sujeito lírico, a terra está tomada por violência, morte, pobreza e repressão. Os conflitos sedimentados nos poemas não se reduzem às guerras em campos de batalha, envolvem também lutas de classe e crises sociais e econômicas. Nota-se, pois, um ponto de vista enfaticamente contrário à guerra e à exploração do homem pelo homem. Além das trincheiras, os confrontos se dão nas cidades em transformação que violentam os homens e Dante Milano se mostra um adversário da modernização a qualquer custo.

A convivência entre os signos da modernização e a miserabilidade dos habitantes da cidade, assinalada no segundo capítulo, interliga-se à peculiaridade do Rio de Janeiro: uma natureza tão exuberante quanto hostil, para a qual o desenvolvimento da cidade implicou, não raramente, em processos de violência e destruição. A cisão entre homem e natureza, instaurada pela racionalidade moderna, é particularizada em terras cariocas tanto pelas especificidades da natureza do Rio de Janeiro quanto pelas características históricas, sociais, econômicas e culturais nas quais a urbanização se deu. Na obra de Dante Milano, a

realidade desse mundo aparece reordenada, não posta de lado. A natureza e as paisagens culturais, recriadas imagetivamente, informam de um país tragicamente desigual. Homem e natureza, como se afirma no terceiro capítulo, tomam parte no mesmo quadro e têm seu futuro ameaçado. Essas e outras questões orientam o terceiro capítulo deste estudo intitulado **Homem e natureza: mundos irreconciliados**.

Por fim, em **Um sujeito em queda ou “náufrago do sonho universal”**, quarto e último capítulo, procura-se precisar melhor, com base na leitura dos poemas, a expressão da crise na constituição do sujeito lírico, um sujeito em queda e em constante autorreflexão. O flerte com a autodestruição, com o suicídio, expondo a inutilidade de existir, é permanente, mesmo sem se resolver na desistência absoluta. A fragmentação e a incompletude do sujeito, evidentes, por exemplo, no questionamento motivado pelo incômodo espelhamento diante das águas, são problematizadas e servem ao propósito de interrogação sobre o mundo e suas catástrofes, muitas delas motivadas pelo homem. O questionamento a respeito de si e das consequências das ações da humanidade sobre o mundo garante, em toda a obra, a manutenção constante das tensões, conservadas sem solução.

Capítulo 1

Dante Milano: vínculos com o modernismo e fortuna crítica

“Seria um observador superficial quem visse nessa agitação um simples fenômeno literário. Impossível que esse estado de espírito não refletisse as convulsões e flutuações por que passam as gerações atuais e não tivesse ligação com o sentimento da necessidade de uma renovação social, cujo ideal, mesmo desfigurado, é latente na consciência do homem de hoje.”

Dante Milano, Prefácio à **Antologia de poetas modernos**

A “estréia” do poeta Dante Milano¹ em livro pouco se compara à “tradição do livrinho de versos inaugural”, para usar a expressão de Mário de Andrade, ou à experiência de poetas que publicam aos poucos e diversos livros. Um crítico de primeira hora, a propósito, considerou a publicação de **Poesias**, em 1948, mais significativa do que a aparição de um livro de poemas: “uma obra de conjunto que, longe de ter o sentido de reunião de obras completas, [...] é um quociente de estados e de injunções.” (VIEIRA, 1949, p. 13)

A despeito de Dante Milano ter publicado alguns de seus poemas nos jornais do Rio de Janeiro, **Poesias** demorou a aparecer². Augusto Frederico Schmidt lembrou, em tom de depoimento, que diante do silêncio de Milano muitos foram os que o julgaram como “promessa insubsistente”.

¹ Para acesso aos dados biográficos, consultar Apêndice A.

² “– Eu jamais quis publicar livros. Mas um amigo meu, Queirós Lima, que era diretor da Secretaria do Palácio do Catete no tempo de Vargas, foi um dia à minha casa e me disse: ‘Dante, estou com saudades dos seus versos. Me empresta para eu ler.’ Eu peguei um monte de poemas e lhe dei. Dois ou três meses depois recebo da Imprensa Nacional os originais do meu livro impresso luxuosamente. E com uma infinidade de erros tipográficos, o que só foi possível corrigir depois, quando a Santa Rosa providenciou uma nova edição pela José Olympio. Mas insisto em que não queria publicar nada, pois acho que isso não é da conta dos poetas. Os poetas devem ser como Dante Alighieri, que morreu deixando tudo inédito. Os outros é que se encarregam depois de publicar.” (MILANO, 1987, p. 9)

O tempo foi rolando e de adolescentes que éramos em mil novecentos e vinte e tantos nos fomos tornando homens feitos, adultos e sem que o sentíssemos acabamos mesmo amadurecendo. Cada um de nós se apressara em publicar, em dar o seu recado; Dante Milano, só ele, resistira à sedução do livro e dos jornais, à terrível ansiedade de entregar ao mundo e ao tempo os seus segredos, o que ia nascendo do seu mundo de poeta. Muitos nomes obscuros foram tomando expressão nas modernas letras brasileiras mas Dante Milano firme continuava o que sempre fora, uma esperança e por fim uma velha esperança, uma esperança já, para muitos, longínqua e esmaecida, uma esperança sem asas. (SCHMIDT, 1948, p. 2)

A ausência de publicação por parte do poeta carioca rendeu-lhe ainda o rótulo de poeta bissexto, atribuição que Manuel Bandeira no artigo “Poetas bissextos”, de 02 de maio de 1943, tratou de desmentir e esclarecer:

[...] divirjo apenas quanto à inclusão de Dante Milano. Milano escreve muito. Só que não publica os seus poemas, porque é ‘durinho’, como o chama o Ovalle. Mas eu nego que a circunstância de não publicar os poemas em livro ou em revistas e jornais seja característica essencial do bissexto. O essencial é a produção rara. (BANDEIRA, 1943, p. 221)

As circunstâncias do lançamento de **Poesias** e das escolhas de Milano também acarretaram-lhe alguns outros epítetos recorrentes na recepção de sua obra: voz pura e solitária, “uma das mais graves de poetas nascidos no Brasil” (SCHMIDT, 1948, p. 2), “o mais retraído dos nossos grandes poetas” (BANDEIRA, 1964), “Mallarmé brasileiro” (Êles são notícia. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 12/06/1966, ano LXV, n. 22449, p. 3), “bicho-de-concha da poesia brasileira” (Razões do voto. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 13 e 14/09/1970, ano LXX, n. 23747, p. 2), “poeta menor” (LINS apud NEJAR, 2007, p. 234), “um dos poetas mais desconhecidos do Brasil” (CAMPOS, 1972), poeta de poetas (CAMPOS, 1972).

As páginas de **Poesias**, segundo Mário da Silva Brito em 1949: “São o resultado de uma elaboração cuidada e de uma espera utilíssima. Êsse veterano, que sòmente agora estréia em livro, conquista, com o mais legítimo dos direitos, o seu lugar entre os melhores poetas da língua.”³ (BRITO, 1949, p. 71) Otto Maria Carpeaux afirmou, contudo, logo do

³ Grafia mantida conforme o original.

surgimento do livro, tratar-se de um acontecimento e não de uma estréia: “Todo mundo sabe que ‘primeiro livro’ não quer dizer, neste caso, ‘estréia’. Espera-se há anos êsse volume, obra de um daqueles raros cuja existência poética se concentra no menor número possível de palavras.”⁴ (CARPEAUX, 1948, p. 7)

Não por acaso, **Poesias** reúne poemas escritos ao longo de três décadas (1920, 1930 e 1940⁵). Ocorreu ao crítico José Geraldo Vieira que “se publicada periodicamente, [a obra] teria dado vários livros de poemas.” (VIEIRA, 1949, p. 13) Semelhante à avaliação de Carpeaux foi a de Sérgio Buarque de Holanda em 1949: a publicação de **Poesias** “constitui provavelmente um dos acontecimentos mais importantes de nossa vida literária dos últimos tempos.” (HOLANDA, 1996b, p. 96)

Lendo os jornais cariocas da época, nota-se que a obra foi esperada e comemorada ao menos por alguns de seus pares; bastaria para tanto mencionar as inúmeras ocorrências nas quais **Poesias** aparece entre os melhores livros de 1948 ou se menciona a espera de uma segunda edição:

Poucos livros na lírica brasileira, (talvez nenhum deles) nos ofereceram homogeneidade em alto timbre, como **Poesias**, de Dante Milano, volume que representa (com toda a evidência) um trabalho de anos e anos, uma “probidade” artística que vale como exemplo, uma “exigência” tenaz diante das palavras.

Dessa coletânea (infelizmente esgotada, e perguntamos – até quando?) são os dois epigramas adiante transcritos [...].” (FONSECA, 1957, p. 11)

Em janeiro de 1958, na coluna “Escritores e Livros”, do jornal *Correio da Manhã*, José Condé, apresentando os projetos de cada escritor para o ano nascente, divulga a publicação da segunda edição das poesias de Milano. A notícia, embora sumária, valoriza tanto os projetos editoriais quanto a reedição da obra de Milano. A atenção dada à difusão desses produtos culturais, incluídos jornais e editoras, demonstra a particularidade da relação entre jornal e mercado editorial naquela circunstância histórica.

Se naquele momento o nome de Milano aparecia estampado, de quando em quando, em alguns jornais cariocas, o fato é que ficou conhecido como um poeta pelos seus pares e

⁴ Grafia mantida conforme o original.

⁵ As reedições revistas e ampliadas apresentam também poemas escritos nas décadas de 1940 e 1950. Em caso de dúvida, consulte-se o Apêndice B.

desconhecido do grande público: essa constatação converge, *grosso modo*, para a história de uma lírica em crise, a lírica moderna. Crise que modificou as relações entre poeta e sociedade, complexificando o lugar do poeta e da poesia na sociedade. No último capítulo deste estudo, o leitor encontrará uma discussão mais elaborada acerca da assimilação da crise nas sociedades ocidentais à poesia de Dante Milano. Antes, contudo, é preciso ter em mente que essa crise interessa por alterar a constituição da lírica:

[...] a mudança das circunstâncias históricas altera não só a concepção da crise, como sua estrutura interna que, incorporando a consciência da crise, passa a ser uma estrutura que se auto-referencia, que se faz dizendo-se a si mesma, que se indaga constantemente sobre a sua própria natureza e função. (SIMON, 1978, p. 51)

Não faltou, em síntese, quem afirmasse a originalidade da obra e a ausência de “ranço modernista de qualquer espécie” (JUREMA, 1950, p. 1), quem sustentasse veementemente que Dante Milano como Joaquim Cardozo não “tomou parte na experiência modernista encabeçada pelos Andrades.” (JUREMA, 1950, p. 1) Não falta quem continue se referindo ao poeta como intemporal.

Ante tais indagações e juízos, uma discussão da relação do poeta com o tempo e, mais especificamente, com o modernismo brasileiro é fundamental porque oferece instrumentos de compreensão para o intérprete e para o leitor da poesia milaniana, colocando o poeta na dinâmica do sistema literário. Da mesma forma, o balanço da fortuna crítica da obra, especialmente, da primeira recepção, cumpre uma dupla função: por um lado, indica concordâncias e discordâncias, continuidades e rupturas no modo de receber a obra milaniana; por outro, para aqueles leitores possíveis da obra, pode ser uma oportunidade rara para descobrir poemas que ao serem publicados provocaram comoção.

1.1. O poeta e o modernismo no Rio de Janeiro

Em “Mar enxuto”, artigo de 1949, Sérgio Buarque de Holanda apresentou Dante Milano como um poeta “à margem de inovações literárias” e, em se tratando da publicação de **Poesias**, afirmou a autenticidade da poesia milaniana: “Nada, nos seus versos, se

assemelha profundamente ao que foi escrito entre nós nestes vinte ou trinta anos.” (HOLANDA, 1996b, p. 96) Manuel Bandeira, por seu turno, leu o retardamento da publicação como benefício: Dante Milano contou com “a vantagem de surgir em plena maturidade, sem os cacoetes caducos dos primeiros anos do modernismo.” (BANDEIRA, 2009a, p. 168) Situar a obra de Milano implica necessariamente pensar de que ordem é essa semelhança pouco profunda dita por Holanda e o que significa estar “à margem de inovações” ou, em outra leitura, livre dos “cacoetes caducos dos primeiros anos do modernismo”.

A presença discreta de Dante Milano no modernismo brasileiro foi tomada pela crítica, ao longo dos anos, ora como indício da desvinculação do poeta em relação ao movimento, ora como vinculação tardia do poeta ao movimento, ora foi simplesmente desconsiderada. Exemplos de avaliações discutíveis podem ser encontrados em **Poesia Moderna**, de Péricles Eugênio da Silva Ramos, e em “Dante Milano: o pensamento emocionado”, de Ivan Junqueira.

Em 1948, depois do surgimento da “Geração de 45”, o ambiente era favorável à aceitação da poesia comedida, intemporal, ontológica de Dante Milano, e por isso mesmo o livro encontrou repercussão crítica e acolhimento entre todas as gerações modernistas, das mais velhas às mais novas. Não demonstrando influências em seus versos, a não ser eventual comunidade de pensamento ou situação com Manuel Bandeira; revelando por vezes senso plástico, como escultor que é; autor de poesia tecnicamente bem acabada e como que apta a resistir às investidas do tempo; sensual, de um sensualismo cinza e até meio cubista, às vezes; pessimista ou desencantado, Dante Milano, apesar da estréia tardia, é um dos poetas representativos de sua geração. (RAMOS, 1967b, p. 374)

Péricles Eugênio da Silva Ramos reivindica legitimidade para o grupo ao qual se vinculava, o dos poetas da Geração de 45, e estabelece sub-repticiamente como condição para a aceitação da poesia de Milano, em 1948, o aparecimento das propostas daqueles poetas. Teriam sido os responsáveis pela constituição de um cenário propício à adequada avaliação de uma poesia, segundo ele, “comedida, intemporal, ontológica”, em última instância, a-histórica.

Na antologia **Poesia Moderna**, de 1967, Ramos propõe a seguinte divisão para o modernismo: 1) fase heróica ou de formação (1917-1924); 2) fase primitiva (1924-1929); 3) fase de autodeterminação (segundo o autor, chamada também de pós-modernista, 1929-

1945); 4) fase construtivista (fase da Geração de 45 e, de acordo com Ramos, dos grupos que a seguiram: o concretista e o da poesia práxis, 1945-). Dante Milano se situaria na fase de autodeterminação, ao lado de Murilo Mendes, Cecília Meireles, Henriqueta Lisboa, Augusto Frederico Schmidt, Mario Quintana, Dantas Motta e Vinicius de Moraes.

Segundo a compreensão do antologista, embora ligado aos modernistas cariocas, como Manuel Bandeira e Aníbal Machado, com a publicação de **Poesias**, o poeta “mostrou-se despojado dos tiques da fase inicial, como a enumeração, a côr local, a tendência à piada. [...] tendo estreado tarde, pôde deixar de fora da coleção os poemas em que os tiques modernistas se traíam, como ‘Cordão’, escrito em 1926.” (RAMOS, 1967b, p. 374) Ramos admite a ligação de Dante Milano aos modernistas do Rio de Janeiro, sobretudo a Manuel Bandeira. Considera, porém, a relação apenas “uma eventual comunidade de pensamento ou situação”, superada com a publicação do livro de 1948, no qual Milano teria suplantando poemas produzidos a partir dos “tiques” dos modernistas da fase heróica. A simplificação das propostas de 1922, reduzidas a tiques, é evidente nos comentários de Ramos. Sua compreensão de que a obra milaniana é intemporal⁶, um exame paradoxal na medida em que seu comentário se estrutura de um ponto de vista da História da Literatura, também é simplificadora.

O crítico, que integrava o grupo de poetas de 45, qualifica a obra de Milano conforme sua posição histórica e inserção numa determinada tradição. De acordo com Iumna Simon, embora “estivesse distante de ser uma vanguarda e tivesse recaído em soluções retóricas e estetizantes”, a geração de 45:

[...] era contudo moderna, inspirada em fontes de vária procedência: do simbolismo à poesia de Rilke, Pessoa, Valéry, Eliot, Neruda, Jorge Guillén, não faltando o gosto especial por atmosferas e cadeias imagéticas de inspiração surrealista. **Se os recursos e procedimentos modernos foram traduzidos como convenção, como um padrão genérico de modernidade poética, ao mesmo tempo eles serviam, juntamente com a restauração das formas tradicionais, ao esforço de especialização literária que, na época, traduzia a necessidade de constituir um território próprio e autônomo para a expressão poética.** (SIMON, 1995, p. 343, grifo nosso)

⁶ Em 05 de agosto de 1999, *O Globo* ao divulgar um debate que aconteceria no dia 10 de agosto daquele ano, na Casa de Rui Barbosa, evento comemorativo do centésimo aniversário do poeta, com a participação de Ivan Junqueira, Fernando Py e Alexei Bueno, destacou como manchete da notícia: “Homenagem a um poeta carioca e atemporal”. (*O Globo*, 05/08/1999, p. 32)

Em suma, a avaliação de Ramos, que compreende sem dúvida uma historicidade, é exemplo de um discurso que transpôs para a dimensão crítica “os recursos e procedimentos modernos traduzidos como convenção”, conforme dizer de Iumna Simon. Nos termos do crítico, elogiou a poesia de Milano. Um elogio, entretanto, autocentrado e legitimador dos próprios recursos e procedimentos.

Em outro registro⁷, não menos discutível, Ivan Junqueira, no afã de combinar elementos bastante díspares, provenientes de entrevistas e das afirmações de poetas como Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto a respeito das vinculações do autor de **Poesias** ao modernismo, assevera teleologicamente que Milano teria sido anterior ao movimento, apresentando-o poeta pronto “à época da agitação modernista”.

Embora egresso do Modernismo de 1922, Dante Milano é, na verdade, anterior ao movimento modernista, do qual participou à distância e ao qual, efetivamente, jamais se filiou nem durante nem depois da festiva e turbulenta década de 1920. Não há dúvida de que apoiou o movimento, pois nele via, como todos os artistas da época, um caminho de libertação estética. A rigor, entretanto, o Modernismo pouco ou nada teria a oferecer-lhe em termos de subsídio literário ou de plataforma estética. E mais: à época da agitação modernista, o poeta Dante Milano já estava pronto, infenso, portanto, a quaisquer aquisições mais profundas e radicais do ponto de vista formal, ainda que aberto e sensível às conquistas expressionais do movimento. (JUNQUEIRA, 2004, p. XXI)

Ou seja, de acordo com Junqueira, desde quando Milano publica seu primeiro poema em 1920, aos 21 anos, até 1948, data de aparecimento de sua obra, não teria se operado no poeta e em seus poemas nenhuma alteração de qualquer espécie: “o Modernismo pouco ou nada teria a oferecer-lhe”. Essa formulação provém, em alguma medida, de apropriação da passagem: “Em 1922 seria poeta formado e, se não me engano, já autor de alguma das peças que compõem o presente volume”, do artigo “Mar enxuto”, de

⁷ O fragmento transcrito foi retirado do ensaio “Dante Milano: o pensamento emocionado”, publicado na edição organizada por Sérgio Martagão Gesteira, de 2004. Junqueira, porém, já havia publicado esse texto, mas a versão anterior chamava-se “Dante Milano: Poeta de Pensamento”, publicada na quinta edição de **Poesias**, de 1994. As duas versões são praticamente iguais. O texto de Junqueira aparece na edição de 1994 datado de 1980.

Sérgio Buarque de Holanda⁸. Junqueira, ademais, não leva em conta a década de 1910 como um período de gestação das propostas do modernismo brasileiro e, ao contrário de Péricles Eugênio da Silva Ramos, não designa Dante Milano como poeta pertencente ao decênio de 1930.

Há uma flagrante hesitação nas considerações de Junqueira, não obstante o uso da expressão “na verdade” no início do fragmento. O crítico sustenta uma postura contrária de Milano ao movimento modernista: seria o poeta “infenso [...] a quaisquer aquisições mais profundas e radicais do ponto de vista formal”, conquanto também sustente uma abertura para o movimento e uma participação à distância.⁹

Tanto Péricles Eugênio da Silva Ramos quanto Ivan Junqueira, nos fragmentos analisados, valem-se das variações do pronome “todo” para homogeneizar as diferentes posições do modernismo brasileiro diante da obra de Milano ou para generalizar propostas artísticas diferenciadas. Sabe-se, ao contrário, como formulou o historiador Perry Anderson, em “Modernidade e revolução” (publicado originalmente em 1984), da necessidade de compreender os sentidos conferidos às noções de *moderno*, *modernização*, *modernidade* e *modernismo* em relação às temporalidades e espacialidades históricas específicas.

Os consensos e as generalizações quanto a esses conceitos são exemplarmente problematizados por Anderson na sua crítica ao livro de Marshall Berman, **All that is Solid Melts into Air**. Contrário às posições perenealistas de Berman, Perry Anderson propõe uma “explicação conjuntural para as práticas e doutrinas estéticas [...] agrupadas como ‘modernistas’.” O entendimento do modernismo ganharia, conclui o historiador britânico, se ele fosse lido “como um campo cultural de força *triangulado* por três coordenadas decisivas.”¹⁰ (ANDERSON, 2009, p. 375) A contribuição dessas coordenadas, explicadas em nota, para o que se define como modernismo estaria, resumidamente, em fornecer:

⁸ Junqueira leu o artigo de Sérgio Buarque de Holanda e repetiu-o retirando dele seu caráter inconclusivo e sua historicidade. Oferece, portanto, uma leitura reducionista do texto de Holanda.

⁹ Outro exemplo dessa oscilação pode ser encontrado no jornal carioca *O Globo* que veiculou, no dia 16 de abril de 1991, por conta da morte de Dante Milano, uma declaração de Junqueira na qual ele supostamente afirmou: “Dante Milano está no mesmo nível de Carlos Drummond de Andrade e Manuel Bandeira. A qualidade da poesia de Dante é uma opinião unânime. Seus versos têm uma força imensa. Milano foi o último modernista, o último sobrevivente dessa geração transformadora.” (Os elogios dos admiradores. *O Globo*, Segundo Caderno, 16/04/1991, p. 01)

¹⁰ [Primeira] “codificação de um academicismo altamente formalizado, [...] o qual, por sua vez, era institucionalizado nos regimes oficiais de Estados e sociedades ainda maciçamente impregnados, não raro dominados, pelas classes aristocráticas ou terratenentes: sem dúvida classes economicamente ‘ultrapassadas’

[...] um conjunto crítico de valores culturais *contra os quais* podiam medir-se as formas insurgentes de arte, mas também *em termos dos quais* elas podiam articular-se parcialmente a si mesmas. Sem o adversário comum do academicismo oficial, o grande arco das novas práticas estéticas tem pouca ou nenhuma unidade: sua tensão com os cânones estabelecidos ou consagrados que encontram pela frente é constitutiva de sua definição enquanto tal. (ANDERSON, 2009, p. 377)

As noções postas em questão por Anderson, se meditadas a partir da experiência brasileira, em uma conjuntura distinta daquela tomada pelo historiador, carecem de revisão. No Brasil nem faltaram adversários culturais contra os quais se opor nem incipiências em termos sociais e econômicos. Mário de Andrade, na conferência de 1942, ressaltou que o modernismo brasileiro mais do que apenas um movimento artístico desenvolveu-se como uma força motriz de modificação social e política, penetrando e contestando profundamente as reflexões propugnadas pela “inteligência nacional”, em sua busca de um novo “estado de espírito nacional” assentado sobre premissas diferenciadas. Um movimento cultural que, segundo Antonio Candido, cooperou para o “nascimento do Brasil contemporâneo” (CANDIDO, 1971, p. XIII) e para a construção de uma literatura moderna: “[...] o século literário começa para nós com o Modernismo.” (CANDIDO, 2000, p. 112)

Imbuídos pelo anseio de atualização da inteligência artística brasileira¹¹, um dos três princípios fundamentais que teriam caracterizado a nova realidade imposta pelo movimento, os artistas conscientes das “necessidades da hora”¹² tomaram parte na tradição

em certo sentido, mas que ainda, em outros planos, davam o tom político e cultural nos países da Europa antes da Primeira Guerra Mundial. [...] [Segunda] a emergência ainda incipiente, e portanto essencialmente nova no interior dessas sociedades, das tecnologias ou invenções-chaves da segunda Revolução Industrial – telefone, rádio, automóvel, avião etc. [...] [Terceira] a proximidade imaginativa da revolução social.” (ANDERSON, 2009, p. 376-377)

¹¹ “O que caracteriza esta realidade que o movimento modernista impôs, (*sic*) é, a meu ver, a fusão de três princípios fundamentais: o direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência criadora nacional. Nada disto representa exatamente uma inovação e de tudo encontramos exemplos na história artística do país. A novidade fundamental, imposta pelo movimento, foi a conjugação dessas normas num todo orgânico da consciência *coletiva*. E si, dantes, nós distinguimos a estabilização assombrosa de uma consciência nacional num Gregório de Matos, [...] num Castro Alves [...], eram episódicos como realidade do espírito. Em qualquer caso, sempre um *individualismo*”. (ANDRADE, 2002, p. 266)

¹² Em “A elegia de abril”, de 1940, Mário de Andrade, sobre a especificidade e os esforços da geração que tomou parte, confessava o pragmatismo: “Nós, os modernistas da minha geração, sacrificávamos conscientemente, pelo menos alguns, a possível beleza das nossas artes, em proveito de interesses utilitários. A arte se empobrecia de realidades estéticas, dissolvida em pesquisas.” Na expressão do autor da **Paulicéia Desvairada**: “Eram as necessidades da hora [...]” (ANDRADE, 2002, p. 214)

de uma literatura “eminentemente interessada”, conforme formulação de Antonio Candido. (CANDIDO, 2007, p. 20)

Em São Paulo, cujo ritmo era de atualização e transformação, o movimento modernista encontrou condições para o seu desenvolvimento. Pelo menos na origem, o modernismo foi tipicamente paulista, com repercussão no Rio de Janeiro (as duas cidades, como se sabe, à época, as mais importantes no Brasil)¹³. Raymond Williams, no ensaio “Percepções metropolitanas e a emergência do modernismo”, esclarece os vínculos entre o ideário e as práticas modernistas e “as condições e relações humanas específicas da metrópole” (WILLIAMS, 2011, p. 9) do século XX:

Por uma variedade de razões sociais e históricas, a metrópole da segunda metade do século XIX e da primeira metade do século XX moveu-se rumo a uma dimensão cultural bastante nova. Ela era agora muito mais do que uma cidade imensa, ou mesmo, muito mais do que capital de uma nação importante. A metrópole era o lugar no qual novas relações sociais, econômicas e culturais começavam a ser formadas, relações que iam além tanto da cidade como da nação em seus sentidos herdados: uma nova fase histórica que seria, de fato, estendida, na segunda metade do século XX, a todo mundo, ao menos potencialmente. (WILLIAMS, 2011, p. 20)

O desenvolvimento desigual, mostrou Williams ao referir-se à Europa e suas especificidades, constituiu realidades distintas, “tanto dentro das muitas capitais quanto, e especialmente, dentro das grandes metrópoles, houve simultaneamente uma complexidade e uma sofisticação das relações sociais, acrescidas [...] de liberdades excepcionais de expressão.” Nas províncias e nos países menos desenvolvidos, infere o historiador da cultura, “esse ambiente complexo e aberto contrastava nitidamente com a persistência de formas tradicionais sociais, culturais e intelectuais [...]” (WILLIAMS, 2011, p. 21)

No caso brasileiro, o modernismo de fato “arrebentou na província” e Mário de Andrade assinalou que o movimento “só podia mesmo ser importado por São Paulo”. (ANDRADE, 2002, p. 258) Sem dúvida, o Rio de Janeiro estava menos afeito ao modernismo, era não apenas a capital do país como havia sido também a capital literária no século XIX, reduto consequentemente (mas não sem tensões) de toda uma herança cultural

¹³ Lê-se no *Correio Paulistano*, São Paulo, 14 de fevereiro de 1922, p. 2: “Pela primeira vez tivemos ontem em São Paulo um festival propositadamente revelador de um fenômeno estético do momento. A Semana de Arte Moderna ontem iniciada – sejam quais forem as opiniões a seu respeito – é a primeira expressão de um movimento artístico tomado como centro irradiador a terra paulista, embora nele colaborando ilustres intelectuais do Rio.” (BOAVENTURA, 2008, p. 433)

derivada do oitocentos¹⁴. Evidenciava-se, além do mais, na cidade uma tensão: cidade internacional de malícia vibrátil e cidade rural com “um caráter tradicional muito maiores que São Paulo.” (ANDRADE, 2002, p. 259)

A avaliação crítica de Mário de Andrade, cujo caráter documental é constantemente indicado pelos especialistas, revela elementos próximos daqueles destacados por Antonio Candido ao caracterizar as duas cidades:

[A cidade de São Paulo] em processo de desenvolvimento vertiginoso e em vias de transformar-se na mais importante do país pela população e potência econômica, baseada na agricultura e comercialização do café, na indústria e na hegemonia política.

Típico da nova era, São Paulo se caracterizava pela massa de imigrantes recebidos desde os anos de 1880 e por um setor culto da oligarquia, que patrocinou as manifestações da vanguarda artística e literária, de que foi um dos centros dominantes. O outro centro foi o Rio de Janeiro, onde a maior tradição urbana havia gerado manifestações culturais mais resistentes, resultando formas menos agressivas de modernização. (CANDIDO, 2004a, p. 88-89)

Outro aspecto a ressaltar no que se refere às particularidades de São Paulo e do Rio de Janeiro e, mais do que isso, do Brasil nas primeiras décadas do século XX é que apesar do não envolvimento direto do país na Primeira Guerra Mundial e da sua participação discreta na Segunda Guerra Mundial, esses dois processos históricos têm um impacto decisivo nas transformações vivenciadas em terras brasileiras. De acordo com Elias Thomé Saliba, em “Cultura / As apostas na república”:

Apesar da forte integração mundial ocorrida nas décadas iniciais do século XX, a primeira grande conflagração global escancarava a realidade de um país que continuava ainda bastante subalterno, isolado, dependente – preso a uma retórica nacionalista e defensiva, que apenas acentuou-se durante o período bélico. [...] As gerações de artistas e intelectuais que

¹⁴ Elias Thomé Saliba acentua a importância da capital do país como “autêntico epicentro catalisador de toda a cultura da *belle époque* brasileira.” (SALIBA, 2012, p. 242) Cultura forçosamente simulada: “De uma hora para a outra, a antiga cidade do Rio de Janeiro desapareceu e outra surgiu como se fosse obtida por uma mutação de teatro. Havia mesmo na coisa muito de cenografia’, registrou o sensível Lima Barreto, em 1908, lembrando o real significado das reformas urbanas, pautadas por um cosmopolitismo de fachada e pela imitação do figurino europeu [...]. Tudo o que lembrava o modo de vida tradicional tinha de ser suprimido, pelo menos da parte mais visível da cidade – a área central: os cortiços, os quiosques, os cafês-cantantes, o Carnaval dos blocos, dos batuques e pastorinhas – tudo o que tinha de ser tirado da vista pública, escondido por baixo do tapete da vida mundana. Em 1909, a polícia carioca proibiu o uso de fantasia de índio no Carnaval, alegando que os adereços escondiam armas e recomendando apenas ‘cursos elegantes com pierrôs e colombinas’.” (SALIBA, 2012, p. 272)

apostaram nas transformações do país viam-se frustradas com tantas apostas perdidas; e, agora, olhavam para si mesmas como se estivessem erradas, tomando consciência da necessidade de trocar os filtros através dos quais enxergavam a realidade. Acentuando a percepção do crônico atraso e da permanência dos contrastes sociais e políticos do país, a guerra [Primeira Guerra Mundial] representou um divisor de águas na cultura brasileira do período de 1889 a 1930. O impacto do conflito bélico foi mais forte em São Paulo, núcleo metropolitano da economia cafeeira que então já se mostrava capaz de rivalizar com a hegemonia cultural do Rio de Janeiro. (SALIBA, 2012, p. 273)

Nos termos de Saliba, a Primeira Grande Guerra alterou “as consciências dos intelectuais e artistas”. A percepção do atraso brasileiro os impeliu a modificar “os filtros através dos quais enxergavam a realidade” e realizar “uma mudança de rumos na cultura brasileira do período” (SALIBA, 2012, p. 274), mudança iniciada oficialmente com a Semana de Arte Moderna, em 1922. O Rio de Janeiro representava, portanto, uma cultura mais resistente às transformações quando comparada à situação de São Paulo.

Com efeito, em terras cariocas, o movimento modernista foi diverso: “Muitos escritores do Rio de Janeiro, ou os que viveram lá, são mais conservadores que os de São Paulo, e isso é visível, por exemplo, no grupo da revista *Festa* (1928) [...]” (CANDIDO, 2004a, p. 96) A revista *Estética* (1924-25), dirigida por Sérgio Buarque de Holanda e Prudente de Moraes Neto, manifestou, de outro lado, as “posições avançadas do Modernismo”. Nas primeiras décadas do século XX, no Rio de Janeiro, configurou-se um cenário propício à produção e disseminação de idéias, todavia em termos diferenciados.

No Rio de Janeiro diversos grupos havia: o de Graça Aranha, Ronald de Carvalho e Renato Almeida, mais comedido em tudo que o paulista, não praticando de todo as licenças de linguagem inauguradas pelos paulistas, guardando ainda certo decoro do parnasianismo em que se havia formado; com tal ou qual fidelidade à estética simbolista preservavam os fundadores da revista *Festa*, outro grupo carioca bem caracterizado, com Tasso da Silveira, o seu teórico, Adelino Magalhães, Cecília Meireles, Andrade Muricy, Murilo Araújo; o grupo de Murilo Mendes e Ismael Nery; o grupo solidário com os fundadores da revista *Estética*, Prudente de Moraes, Neto, que mais tarde adotou o pseudônimo Pedro Dantas, e Sérgio Buarque de Holanda, especializado com o tempo, e com grande excelência, na historiografia e na crítica. Simpatizantes deste último grupo e do paulista Mário de Andrade eram, **com certa autonomia pessoal**, Américo Facó, Manuel Bandeira, Ribeiro Couto, Dante Milano etc. (BANDEIRA, 1969, p. 336-337, grifos nossos)

Por ocasião da morte de Celso Antônio, em maio de 1984, Carlos Drummond de Andrade escreve o artigo “O Esquecido Celso Antônio” concordando com a passagem retirada de **Noções de história das literaturas**, transcrita acima, no que diz respeito a uma impregnação insubmissa dos intelectuais do Rio de Janeiro ao modernismo:

Não era uma roda, mas estes [Aníbal Machado, Jayme Ovalle, Manuel Bandeira, Murilo Mendes, Álvaro Moreyra, Dante Milano, Álvaro Ribeiro da Costa, nos anos 30 do Rio de Janeiro] e outros participavam de um estado de espírito não acadêmico, ousado e de faro alerta para os sinais de renovação estética. Impregnavam-se de modernismo sem serem escravos submissos aos seus mandamentos. Seriam uma vanguarda sem pretensões a vanguarda, no sentido terrorista e infantil que esse conceito viria a tomar mais tarde entre nós. (*Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 31/05/1984, ano XCIV, n. 53, p. 8)

A capacidade de Dante Milano de se identificar e de se desidentificar com o modernismo brasileiro, como se verá, é reveladora tanto de sua independência pessoal como também da mencionada índole¹⁵ do movimento modernista no Rio de Janeiro, distinta em relação a São Paulo. De Dante Milano se pode dizer, como apontou Sérgio Buarque de Holanda a propósito de Manuel Bandeira, que “ele não obedecia a nenhum programa definido e não se prendia a compromissos.” (HOLANDA, 1996a, p. 277)

* * *

A relação de Dante Milano com a cidade, a exemplo de outros escritores, era visceral. Milano adorava o Rio de Janeiro e se sensibilizava com as suas transformações. Sheila Kaplan, na década de 1980, perguntou ao poeta se o Rio não havia perdido a alegria dos tempos antigos, ao que respondeu: “– Não vamos falar mal do Rio. A época é do

¹⁵ Em “Manuel Bandeira e a vida”, texto de homenagem, Dante Milano assegura: “Quando, ha cerca de dez anos, conheci Manuel Bandeira, êle era um dos chefes do movimento modernista no Rio. Mais camarada que chefe, á maneira bem brasileira, sem hierarquias e sem atitudes.” (**Homenagem a Manuel Bandeira**. Rio de Janeiro: scp, 1936, p. 83, grafia mantida conforme original.) O texto sugere, de maneira não sistematizada, a índole do movimento no Rio. Questão retomada por Bandeira no seu **Itinerário de Pasárgada**.

cimento então não se pode mais fazer um palácio rococó. O Rio foi extraordinário e é.” (Entrevista “A felicidade de ser um pequeno grande poeta”, concedida a Sheila Kaplan. *O Globo*, 26/04/1984, p. 29) Noutra entrevista dos anos 1980, depois de alguns anos, em uma circunstância pessoal diferente (de acentuada debilidade física), o poeta declarou: “– Adoro o Rio, mas essa mudança que a cidade vem sofrendo me repugna. Não reconheço o carioca assassino, ladrão.” (Entrevista “O maior dos poetas”, concedida a Gustavo Vieira. *O Globo*, Segundo Caderno, 02/05/1989, p. 01) No trecho a seguir, uma breve digressão, procura-se, com base nas fontes disponíveis, demonstrar como Dante Milano e seus amigos debatiam e se manifestavam em relação aos problemas da cidade.

1.2. O poeta e a cidade: breve digressão

Em meio à efervescência de idéias e à pluralidade de grupos e propostas, indivíduos como Milano e seus amigos problematizavam os sentidos atribuídos às noções de moderno, de modernização, de modernidade e, também, de modernismo a partir da singularidade de uma experiência: viver em uma cidade, mobilizar memórias¹⁶ e atribuir-lhe sentidos. Seguem alguns exemplos.

O jornal carioca *O Imparcial* (31/08/1937, ano III, n. 696, p. 13) veiculou uma nota a respeito de um telegrama enviado por Carlos Drummond de Andrade, Dante Milano, Manuel Bandeira, Sérgio Buarque de Holanda, entre outros, no qual felicitavam o prefeito pela iniciativa de mandar demolir o Cassino Beira-Mar, “desafogando o Passeio Público”. Patrimônio tombado, o Passeio Público do Rio de Janeiro foi construído de 1779 a 1783 e inaugurado em 1785 e, segundo Anna Maria Fausto Monteiro de Carvalho, instalou-se o programa iluminista na capital com “a construção do Passeio Público – primeiro local de lazer do carioca – e de seu contraponto, o chafariz das Marrecas”.

À corte monárquica interessava seduzir e controlar aquela inquieta burguesia colonial (à sombra da qual se gerara), que estava se tornando perigosamente representativa na sociedade carioca não só pelos vínculos financeiros que começara a estabelecer com a aristocracia rural, como pelo desprestígio sofrido pelo clero confessional a partir da administração pombalina. Fez-se necessário evidenciar-lhe um espaço. O modelo escolhido foi um dos mais representativos do ideal de civilidade instituído

¹⁶ A relação entre lírica, cidade e memória, a partir da experiência estética moderna, é leitura costumeira, mas nem por isso dispensável. Sugere-se, para tanto, o livro de Walter Benjamin, **Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo**.

nas modernas cidades européias da época: um monumental jardim público, como sinônimo de bom gosto, luxo e entretenimento – uma expressão da natureza dominada pela razão do homem –, ao qual se opunha um imponente chafariz para utilização popular. (MONTEIRO DE CARVALHO, 1999, p. 15)

Em que pesem as intenções da construção do espaço, o Passeio Público foi projetado e executado por Valentim da Fonseca e Silva, o Mulato Mestre Valentim, dono de uma das “mais significativas produções artísticas do Rio de Janeiro do século XVIII [...]” (MONTEIRO DE CARVALHO, 1999, p. 7) Malgrado a brevidade da notícia, é fato que o posicionamento diante da revitalização do Passeio Público demonstra o envolvimento desses intelectuais e artistas com as transformações em curso e, ao correr do tempo, com certa distância, percebe-se que tais injunções impregnaram determinadas obras. A tópica do jardim, por exemplo, recorrente em poemas modernistas, comparece na obra de Dante Milano como o leitor constatará nas páginas deste estudo dedicadas ao poema “Jardim Público”.

O segundo exemplo diz respeito ao texto intitulado “Declaração de princípios”, publicação do jornal *Correio da Manhã* que se caracteriza como um manifesto contra o fascismo. Assinado por vários intelectuais e artistas como Carlos Drummond de Andrade, Dante Milano, Pedro Nava, Rachel de Queiroz, Sérgio Buarque de Holanda, entre outros, no documento se lê:

Diante da atual confusão de idéias e doutrinas e em face de uma possível hesitação dos espíritos em contraste com a posição já definida do Brasil no conflito internacional, aqueles que defendem as conquistas da inteligência e a dignidade do espírito julgam oportuno reafirmar certos princípios que vêm sustentando, afim de evitar uma desorientação de consciências e uma dispersão de esforços que seriam funestas ao destino da cultura mais do que nunca ameaçada hoje pela brutalidade dos acontecimentos.

A guerra atual nada mais é que o choque histórico decisivo entre as forças progressistas, que visam a ampliar e consolidar as liberdades democráticas, e as forças retrógradas empenhadas em manter e alargar no mundo inteiro os regimes de escravidão e opressão. [...]

A Nação Brasileira assumiu em face da guerra a posição reclamada pela quasi totalidade de seus filhos. Desmascarado como vem sendo o plano de assalto contra a nossa soberania, plano há longo tempo e meticulosamente preparado pelos países do Eixo, evidenciou-se de modo concreto o perigo iminente que nos ameaça. A serviço desta sinistra empreitada colocaram-se, para vergonha nossa, alguns máus brasileiros que nos pretendiam entregar ao jugo totalitário, procurando arrastar à criminosa aventura

certos homens de boa fé. É preciso prevenirmo-nos contra todos os que, persistindo ainda em seus desígnios monstruosos, continuam agindo como traidores da Pátria, em conivência com os que a querem ocupar e destruir, valendo-se para isso das manobras mais insidiosas, entre as quais cumpre destacar a de interpretar como tentativa de submissão aos Estados Unidos, qualquer atividade em que os nossos esforços apareçam conjugados aos da grande Democracia Americana na repulsa continental aos invasores e aos seus regimes de opressão.

Tal é o quadro de ameaças e incertezas que defrontamos. Diante dele não cabem nem a inércia nem a dispersão. É o próprio caráter total da guerra que exige a mobilização de todas as inteligências e a coordenação de todas as energias sinceramente empenhadas no combate ao fascismo. [...] ¹⁷ (*Correio da Manhã*, 11/06/1942, ano XLI, n. 14602, p. 2)

Considerando os exemplos arrolados é acertado deduzir que esses sujeitos não somente pensavam nos impactos sobre a cidade e seus habitantes dos projetos inspirados pelas transformações urbanas e culturais em nome dos ideais de progresso e modernização, como também posicionavam-se publicamente diante de uma modernidade incompleta e periférica, projeto de elites republicanas condutoras de uma modernização “a qualquer custo”, autoritária e profundamente excludente, como indicou com precisão o historiador Nicolau Sevcenko:

No afã do esforço modernizador, as novas elites se empenhavam em reduzir a complexa realidade social brasileira, singularizada pelas mazelas herdadas do colonialismo e da escravidão, ao ajustamento em conformidade com padrões abstratos de gestão social hauridos de modelos europeus ou norte-americanos. Fossem esses os modelos da missão civilizadora das culturas da Europa do Norte, do urbanismo científico, da opinião pública esclarecida e participativa ou da crença resignada na infalibilidade do progresso. [...]

A elite dominante, com raízes no Velho Mundo, procurou impor seus padrões e seus fins a uma natureza e a populações que tratava como meros instrumentos de seus projetos maiores. Seu recurso para efetivar esses fins eram códigos rígidos e sistemas de racionalidade, aplicados com vistas a modelar os comportamentos e as práticas, desde o âmbito geral até os recônditos da intimidade e da consciência de cada habitante do país. (SEVCENKO, 1998, p. 27 e 39-40)

O Esclarecimento, que em suas origens européias prometia uma racionalização da vida, da economia, da política e da cultura, particulariza-se no Brasil, tomando formas ainda mais excludentes, violentas e dominadoras. Segundo Antonio Candido, em

¹⁷ Grafia mantida conforme o original.

“Literatura e Subdesenvolvimento”, das últimas décadas do século XIX e início do século XX até, aproximadamente, os anos de 1940, predominou no Brasil (e na América Latina) uma “consciência amena de atraso” especificada pela “ideologia de país novo”. Nesse momento, houve um expressivo avanço no inventário das debilidades diversas vivenciadas pelos países na América Latina, inclusive as culturais.

Nos anos 1920, 1930 e 1940, no Brasil e com destaque no Rio de Janeiro, capital da República, as contradições do projeto gestado pelas elites desde 1889 começaram a ser questionadas, principalmente em fins da década de 1920, com o impacto da crise mundial de 1929. A resposta política autoritária a partir de 1930, conduzida por Getúlio Vargas, instaura aos poucos um novo projeto de nação do qual fazia parte o estímulo à produção intelectual e cultural. Novamente, a capital se destacará como polo irradiador de idéias e projetos, inclusive artísticos, e na cidade reverberarão as crises internas e externas, como o processo que conduziu o mundo à Segunda Guerra Mundial.

1.3. A leitura do modernismo por Dante Milano

Na conjuntura do aparecimento e do desenvolvimento do modernismo brasileiro, singularizada pelas questões sociais, políticas e econômicas sumariamente referidas, e pela pluralidade e heterogeneidade de projetos culturais, inclusive no interior do movimento, a inserção histórica da obra poética de Dante Milano, dessa maneira, pode ser compreendida apenas entendendo dialeticamente que sua posição “à margem de inovações literárias” não significa recusa do modernismo, antes indica uma posição entre as diversas tendências forjadas a partir de especificações próprias da literatura brasileira. Nesse sentido, uma leitura dos textos em prosa de Milano (textos esparsos, cartas e entrevistas) é significativa.

Em 28 de junho de 1924, em carta a Celso Antônio¹⁸, Dante Milano confessava suas “ânsias libertárias e futuristas”, exigindo, contudo, a particularização das mesmas e a

¹⁸ No texto “O Esquecido Celso Antônio”, Carlos Drummond de Andrade explica: “O ‘mundo’ de Celso Antônio foi talvez, caracteristicamente, o dos anos 30 no Rio de Janeiro, quando a ‘intelligentsia’ se chamava Aníbal Machado, Jayme Ovalle, Manuel Bandeira, Murilo Mendes, Álvaro Moreyra, Dante Milano, Álvaro Moreyra da Costa. [...] Celso viera de Caxias, no Maranhão, estudar escultura com Rodolfo Bernardelli. O louvor do seu coestaduano Coelho Neto contribuiu para que ele ganhasse bolsa de estudos em Paris. Voltou de lá com a aura de ter sido discípulo de Bourdelle; e mais do que discípulo, colaborador do mestre, que lhe dedicava especial consideração. Já no final dos anos 20, a ‘intelligentsia’ adotou-o [...]” Drummond relembra

superação da imitação francesa; atento, em sentido semelhante à formulação de Antonio Candido (2000, p. 110), a um certo desequilíbrio entre “a substância da expressão” e a “forma da expressão”.

Aí está, Celso, o resultado de, em tudo, por tudo, imitarmos a França nos seus mínimos gestos literários, e como atrasados que somos, depois de há muito ter passado o futurismo aí, aqui nos declararmos futurista (*sic*) sem sabermos o que é futurismo, coisa que nem os próprios verdadeiros futuristas sabem o que é! Venceu, enfim, o futurismo no Brasil. Mas, onde estão os futuristas? “Chamo, ninguém me responde. Olho, não vejo ninguém!” **(Muito embora eu mesmo tenha as minhas ânsias libertárias e futuristas. Mas brasileiras, não imitação francesa.)** (MILANO, 2004, p. 497, grifos nossos)

A crítica de Milano dirige-se ao discurso de Graça Aranha pronunciado em uma sessão da Academia Brasileira de Letras em 19 de junho de 1924¹⁹. O sentido atribuído pelo autor de **Poesias** à exposição de Aranha é perpassado por uma consciência do atraso diante do entusiasmo vanguardista, considerado um arrebatamento pouco refletido e tardio em relação à França. A suspeita de Milano também diz respeito ao futurismo: “coisa que nem os próprios verdadeiros futuristas sabem o que é!” Mário da Silva Brito lembra, aliás, que:

[...] os modernos não se declaram dentro da escola de Marinetti, e há, mesmo, os que a combatem, mas são todos considerados futuristas pelos inimigos das novas tendências. Os modernos são encaixados à força – e até contra a vontade – dentro do futurismo. Nem sempre são oponentes sistemáticos de renovação os que assim agem ou procedem. São antes representantes das idéias aceitas que põem sob denominador comum –

alguns episódios da vida e da obra do escultor que havia morrido no dia 26 de maio de 1984: “Falecido no último sábado, Celso Antônio merece ser redescoberto e analisado criticamente como uma das expressões mais fortes da escultura brasileira”. (*Jornal do Brasil*, 31/05/1984, ano XCIV, n. 53, p. 8, grafia mantida conforme original.)

¹⁹ Graça Aranha, na data mencionada, “falou a seus pares da Academia Brasileira de Letras, reptando-os a escolher entre evoluir ou morrer (‘O Espírito Moderno’, conferência, em 19-6-1924). Esse último gesto [a favor do movimento modernista, o primeiro, sabemos foi o pronunciamento, na Semana de Arte Moderna, da conferência ‘Função Estética da Arte Moderna’] não veio sem consequências: vendo recusado um projeto seu de reforma da Academia, desligou-se da instituição (18-10-1924) [...]” (BOSI, 1999, p. 330) Graça Aranha “sócio fundador” da Academia, “dela se afastava ocasionando um verdadeiro escândalo de repercussão nacional.” (CASTELLO, 1999, p. 77) Num texto de 1942, Milano afirma: “Esse o admirável artista que a todos distribuía a mãos largas a sua simpatia; porem, eu, como grande parte dos revoltados de então, caminhava em sentido contrário à sua refulgente diretriz.” (“A estética de Graça Aranha”, Suplemento Literário Autores e Livros, *A Manhã*, 29/03/1942, ano II, v. II, n. 10, p. 154, citado conforme original.)

futurismo – tudo quanto lhes pareça diferente, inusitado. Basta que o crítico – ou simplesmente o observador – depare com uma novidade, com algo um nada fora do fato estranho, colocando, assim, o artista à margem da corrente geral. E então é aplicada a etiqueta – futurista – que tem sentido pejorativo e significa, no mínimo, falta de equilíbrio; está ligada à idéia de loucura, de patológico. Tudo é futurismo e todos são futuristas. É necessário somente que o artista se afaste um milímetro dos padrões convencionais vigentes. (BRITO, 1997, p. 157-158)

O ponto de vista “ressabiado” de Dante Milano nada tem a ver com uma postura conservadora, favorável ao academicismo e à estagnação estética, coaduna-se à atitude de poetas formados a partir de um modernismo em curso constantemente meditado e julgado²⁰. Em agosto de 1987, explicou a contenda nos seguintes termos:

Eu era um jovem de formação clássica, e o movimento modernista me pareceu desde o início muito influenciado pelo futurismo italiano, no qual pontificava Marinetti, a quem eu considerava um péssimo poeta. Apoiei o movimento modernista porque ele sacudiu o marasmo em que se encontrava a literatura brasileira, mas o fiz com um pé atrás contra qualquer influência futurista, [...]. (Entrevista “Um gênio esquecido”, concedida a Ivan Junqueira. *Jornal do Brasil*, 29/08/1987, p. 9)

Nos fragmentos transcritos a seguir, retirados do texto “Horror ao ideal e outros comentários”, Milano associa o academicismo ao cerceamento da liberdade e se revela avesso ao artifício:

Criou-se na vida um aspecto “ideal” inteiramente falso, e de século a século se transmite esse gosto produzido artificialmente por uma cultura que altera a visão original do homem. Este “academicismo” demora no fundo de toda educação, de toda a escola, de todos os freios impostos à noção de liberdade – estado feliz que só se possui no período pre-escolar em que os homens ainda não nos impuseram a sua sabedoria e o que sabemos foi aprendido diretamente na vida, sem nenhuma noção viciosa de beleza ou de moral. Só naquela época sentimos o verdadeiro sabor da existência. Daí em diante só podemos imaginar de longe o que a nossa vida poderia ter sido...

[...]

Um vocabulário riquíssimo, colorido, precioso, o que é esplendor em outros idiomas, no nosso é artifício ridículo. A índole de nossa língua é a

²⁰ Sugere-se a leitura da entrevista dada por Mário de Andrade, em 1925, intitulada “Assim falou o papa do futurismo”, na qual o entrevistado reclama do rótulo literatura futurista e solicita “Fale Modernismo”. Explica, além do mais, sua discordância em relação a Graça Aranha e o século XIX. (ANDRADE, Mário de. **Entrevistas e depoimentos**. Edição organizada por Telê Ancona Lopez. São Paulo: T. A. Queiroz, 1983.)

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. [...] Língua [portuguesa] sublimemente popular, que não se adapta à fraseologia culta e artificial. A nossa língua tem raízes no chão e nos chama à realidade. [...] Entre nós, as palavras que não andam na língua do povo não têm vida, são meros bombons literários. (*A Manhã*, 04/04/1943, ano II, n. 507, p. 4)²¹

A reflexão concernente à língua e aos seus usos, verificada na segunda parte do excerto, condiz com o repúdio ao academicismo e com a reflexão empreendida sobretudo nos primeiros tempos do modernismo brasileiro a respeito da necessidade de se meditar sobre a especificidade do dado local. Para “atualizar” o pensamento nacional eram requeridas experiências de pesquisa sobre a realidade brasileira e um dos componentes desse investimento era a “língua brasileira”. Ao se colocar contra uma língua postiça, Milano integra-se, ao menos parcialmente, aos projetos de um grupo aplicado em revisar os vínculos entre língua, linguagem e relação social, uma vez que “a linguagem – e em especial a linguagem artística – é ela mesma uma relação social [...]” (SCHWARZ, 1999, p. 232)

Dante Milano, no prefácio à **Antologia de poetas modernos** (1935), por ele organizada, a “primeira antologia de poetas modernos” (BRITO, 1968, p. 217) feita no Brasil, realçou “o sentido social” da literatura modernista:

Seria um observador superficial quem visse nessa agitação um simples fenômeno literário. Impossível que esse estado de espírito não refletisse as convulsões e flutuações por que passam as gerações atuais e não tivesse ligação com o sentimento da necessidade de uma renovação social, cujo ideal, mesmo desfigurado, é latente na consciência do homem de hoje. (MILANO, 1935, p. 8)

Para o autor de **Poesias**, a função social da arte não é privilégio da arte modernista. Em “Poesia e burguesia”, texto de 1942, afirma o caráter social da arte em geral: “A arte tem mesmo uma função social, embora nem sempre o artista tenha consciência disso. A arte não pode ser uma atividade desinteressada, uma coisa à parte.” (Suplemento Literário

²¹ O mesmo texto foi publicado posteriormente no Suplemento Autores e Livros, *A Manhã*, 19/09/1943, ano III, v. V, n. 10, p. 155. Grafia mantida conforme o original.

Autores e Livros, *A Manhã*, 06/12/1942, ano II, v. III, n. 17, p. 262) O rompimento entre a arte e a sociedade e a incomunicabilidade entre os artistas e os setores com menos acesso aos bens culturais são postos por Milano como pobreza do rico mundo burguês²². Crítico contumaz desse distanciamento entre o artista e o público, o poeta carioca avalia negativamente a arte oriunda da indiferença, da revolta e da incompreensão; critica, sobretudo, a arte pela arte:

[...] com que orgulho, com que ar de superioridade, com que desprezo pelo público. Assim elevou-se [...] à esfera da “poesia em si”, da arte pura, num mundo abstrato. Nunca antes do pobre rico mundo burguês a arte decaíra tanto da sua grande função social para atolar-se nesse egoísta individualismo que deu lugar a todas as degenerescências, a todos os vícios onanísticos do culto do eu²³. (Suplemento Literário Autores e Livros, *A Manhã*, 06/12/1942, ano II, v. III, n. 17, p. 262)

Pouco antes, em agosto de 1942, ainda no Suplemento Literário de *A Manhã*, publicava “Mallarmé e sua influência” e, como o título sugere, no artigo o poeta carioca medita acerca da seguinte questão: “Até que ponto deverá ser seguido o exemplo de Mallarmé [...].” (Suplemento Literário Autores e Livros, *A Manhã*, 16/08/1942, ano II, v. III, n. 5, p. 78) O que parece preocupar Milano, no texto, é a imitação do poeta francês levada ao excesso, “uma exageração do modelo, na *recherche stérile*”: “Que fazer agora, quando essa técnica de certo modo se vulgarizou, a tal ponto que Cocteau, alguns anos atrás, constatava já a influência de Mallarmé no estilo dos jornais parisienses.” (Suplemento Literário Autores e Livros, *A Manhã*, 16/08/1942, ano II, v. III, n. 5, p. 78) A busca pela essencialidade, “a arte pura”, redundou, segundo ele, no “excesso de arte” e “no florescimento artificial” de inúmeros movimentos. A distinção entre Mallarmé e as escolas criadas sob sua influência residiria para Milano no seguinte paradoxo:

E dizer-se que aquela arte consciente, trabalhada, voluntária, resultou por fim no “automatismo” supra-realista. Por que caminhos? Os extremos se tocam. Mas no supra-realismo é a escola que refuta o público, foge dele, ainda que o público facilmente lhe perceba as intenções: já em Mallarmé

²² Em carta para Candido Portinari, de junho de 1948, diz: “Aqui em nossa terra o nível cultural anda tão baixo, e se dá tão pouca importância às artes, que às vezes até sinto pudor daquilo de que deveria me orgulhar: ser poeta. Mas não adianta chorar.” (MILANO, 2007, p. 39)

²³ Grafia mantida conforme o original, no caso de todas as citações desse texto.

o público é que o refutava até bem pouco e raros dificilmente o alcançavam.

[...]

O que me parece mais admirável na arte difícil de Mallarmé e seus discípulos diretos é a exemplar honestidade profissional, a certeza de sua orientação, o “saberem perfeitamente o que querem”, a nenhuma hesitação ante o caminho a percorrer, nenhuma concessão ao público. Não há neles a originalidade exibicionista, a preocupação do escândalo de certas modalidades artísticas recentes, pervertidas e desorientadas pela ausência daqueles dons de auto-sacrifício.

Considerando ainda que todo artista se sente hoje na obrigação de “ser do seu tempo”, – uma vez que o nosso tempo é de confusão e nenhuma escola “sintetiza” a nossa época, [...], – tal exigência não tem grande significação poética e tem mais um ar de adesão partidária. Mas a procura, a insatisfação, as tentativas continuam e estão longe de esgotar-se. Mallarmé foi o iniciador dessa tendência moderna a levar a seus fins extremos uma Arte inacessível. (Suplemento Literário Autores e Livros, *A Manhã*, 16/08/1942, ano II, v. III, n. 5, p. 78)

Reitera-se, no fragmento, a posição de contrariedade do poeta ao postigo, ao artificial, às adesões irrefletidas e ao uso da arte como prática de autopromoção²⁴. Reflete, ademais, sobre os projetos poéticos derivados de Mallarmé que procuram levar a arte “aos seus fins extremos”, a uma arte inacessível, hermética enfim. Cômico da ligação entre arte e tempo histórico (“nosso tempo é de confusão e nenhuma escola ‘sintetiza’ a nossa época”), Dante Milano compreende a heterogeneidade da arte como característica de sua circunstância histórica e, apesar de seus comentários não serem teorizações sistematizadas e aprofundadas, demonstra ter consciência das implicações dos movimentos históricos de vanguarda no que se refere ao estilo de época. Para Peter Bürger (2008, p. 50-51):

Um sinal característico dos movimentos históricos de vanguarda consiste exatamente no fato de eles não terem desenvolvido estilo algum; não existe um estilo dadaísta ou surrealista. Antes, ao erigir em princípio a disponibilidade sobre os meios artísticos de épocas passadas, esses movimentos liquidaram a possibilidade de um estilo de época. Somente a disponibilidade universal faz da categoria do meio artístico uma categoria geral.

²⁴ Veja-se outro exemplo de texto publicado por Milano no Suplemento Literário de *A Manhã*: “Nossa época tem a mania da originalidade, – exagero de que as épocas anteriores se defendiam, evitando toda a dispersão inútil da atividade do espírito por meio de regras certas e infalíveis, uma disciplina exemplar que impedia as liberdades de mau gosto e exigia uma atenção continuada sobre o verdadeiro objeto da Arte.

A originalidade é um mau gosto. Tome-se essa palavra na atual concepção de ineditismo. Recurso de provincianos, de rastacueras, de arrivistas que querem fazer sucesso, causar sensação, chamar a atenção sobre si”. (“O conceito de originalidade e outros.” Suplemento Literário Autores e Livros, *A Manhã*, 26/04/1942, ano II, v. II, n. 13, p. 207)

Diante das tensões próprias do seu tempo, o autor de **Poesias** persegue as respostas a partir de leituras comparativas, como se nota no artigo em que trata da poesia de Castro Alves:

A poesia deixou de ser eloqüente, audaz, fraterna, social, guerreira, para se tornar vício solitário, orgulhosamente intelectual, desmedidamente individualista. Perdeu em força, em majestade, em grandeza, mas ganhou em pureza, em depuração, em finura. [...] O poeta moderno despiu-se voluntariamente desses sublimes atributos [crença “na ‘inspiração’, no ‘estro’, no ‘dom’, qualquer coisa de patético e sublime que fazia do poeta, (*sic*) antigo um ‘ser à parte’, um ‘predestinado’”], arrancou a auréola, criticou a si mesmo, [...] à maneira de um cientista amalucado que se isola em seu laboratório e por meio das mais estranhas experiências procura descobrir o verbo essencial, a poesia sintética. (“Castro Alves”, Suplemento Literário Autores e Livros, *A Manhã*, 13/09/1942, ano II, v. III, n. 8, p. 119)

A depuração, a essencialidade, no sentido de eliminação de tudo que se considere como acessório, e a ruptura com a tradição são, segundo Dante Milano, algumas das diretrizes da poesia moderna no século XX; em contrapartida, na obra de Castro Alves, o poeta carioca observa o empenho participativo de uma poesia que cantou o país, a América e o século XIX: “era uma Lira a serviço de uma Idéia, de uma Raça que se formava, de uma Nação que surgia.” (“Castro Alves”, Suplemento Literário Autores e Livros, *A Manhã*, 13/09/1942, ano II, v. III, n. 8, p. 119) O poeta-escultor²⁵, principalmente nesse último artigo, não se perde em julgamentos anacrônicos. Em sentido amplo, compreende a significação da poesia de Castro Alves ressaltando a força do gesto e do verbo e a consciência social, humana e nacional de que se imiscui tal poesia e é com discernimento que acusa a perda de auréola da poesia de seu tempo.

As interpretações milanianas resultam de uma resposta do autor aos rumos da arte na sociedade burguesa; da sua perspectiva, não apenas a arte não pode prescindir de sua atribuição social, o artista também deve conhecer e experimentar um modo de viver livre de supérfluos: a pobreza e a privação são fundamentais para a constituição do artista. Tanto

²⁵ Em carta (de 4/8/1950) enviada para Manuel Bandeira, João Cabral de Melo Neto referiu-se a Dante Milano como “poeta-escultor.” (MELO NETO, 2001, p. 125)

assim que em “Retrato de Portinari”, um depoimento pessoal sobre o artista plástico brasileiro, assegura:

Portinari conheceu a provação, com o seu grande e humilde ensinamento; e eu considero isso um mal necessário à formação do verdadeiro artista, que deve ser alguém que já passou por tudo, que conhece tudo, e está portanto apto, como todo homem de vida interior, a sentir-se rico no meio da maior pobreza ou pobre no meio da maior riqueza. (MILANO, 2007, p. 37)

Relembra, assim, os tempos em que moraram juntos numa ruela da Lapa (Dante e Portinari), na qual hospedaram o artista japonês Tsuguharu Foujita que morou no Rio de Janeiro durante “o ano de 1931 e o início de 1932, período breve, mas durante o qual entrou em contato com artistas e poetas modernistas do período [...]” (AMARAL, 2006, p. 63) Aracy A. Amaral no primeiro volume de **Textos do Trópico de Capricórnio**, dedicado ao movimento modernista, demonstra, ao comentar a visita do artista japonês, o estilo de vida daqueles sujeitos:

[...] vivia-se, então, no *day after*, depois do abalo financeiro por que passava o país desde 1929 e do golpe getulista que levou Vargas ao poder em 1930. Ou seja, Foujita chega em um momento de grandes mudanças sociais, políticas e artísticas, embora nos anos 30 pouco interesse haveria para revoluções formais, sendo a preocupação prioritariamente social. Sabe-se que os artistas, mesmo os mais conhecidos, viviam modestamente. Assim Foujita e Madeleine são hospedados por Maria e Candido Portinari, os quais conheceram em Paris e que já dividiam seu apartamento com o poeta Dante Milano, na Lapa, na rua Teotônio Regadas, 34. Foujita faria também o retrato de Dante Milano durante sua estada entre nós. (AMARAL, 2006, p. 66)

A passagem revela que a concepção de Milano em relação ao modo como o artista deve ser formado fundamenta-se nas vivências, nas trocas e nos intercâmbios experimentados por uma geração de artistas brasileiros, num momento (década de 1930) de “surpreendente tomada de consciência ideológica de intelectuais e artistas, numa radicalização que antes era quase inexistente.” (CANDIDO, 2006, p. 220) Afinal Milano também participou do movimento modernista no âmbito das relações pessoais. A proximidade do poeta carioca com as rodas de amigos, como Bandeira, Ribeiro Couto, Portinari, Aníbal Machado e Jaime Ovalle, rodas modernistas do Rio de Janeiro que

agregavam poetas, músicos e artistas plásticos, resultou em compartilhamento de amizades e discussão de questões estéticas: “Era então o ‘Dantinho’ das rodas modernistas ou o ‘Durinho’ de Ovalle e dos carnavais de outrora, quando terá se formado sua experiência de poeta nos contatos com o mundo e as tendências da arte moderna.”²⁶ (ARRIGUCCI JR., 1991, p. 6) Destaque-se, ainda, a importância atribuída por Manuel Bandeira no seu **Itinerário de Pasárgada**, publicado pela primeira vez em 1954, ao convívio com os amigos, fundamental para a elaboração de alguns dos seus poemas que integram **Libertinagem**, obra de 1930:

Libertinagem contém os poemas que escrevi de 1924 a 1930 – os anos de maior força e calor do movimento modernista. Não admira, pois, que seja entre os meus livros o que está mais dentro da técnica e da estética do modernismo. Isso todo mundo pode ver. O que no entanto poucos verão é que muita coisa que ali parece modernismo, não era senão o espírito do grupo alegre de meus companheiros diários naquele tempo: Jaime Ovalle, Dante Milano, Osvaldo Costa, Geraldo Barrozo do Amaral. Se não tivesse convivido com eles, de certo não teria escrito, apesar de todo modernismo, versos como os de “Mangue”²⁷, “Na boca”, “Macumba de Pai Zusé”, “Noturno da Lapa” etc. [...]. (BANDEIRA, 1984, p. 91)

Outro exemplo dessa associação de idéias pode ser encontrado em uma publicação de 1929: a *Revista de Antropophagia* de São Paulo noticiava “a fundação de um Club Antropophagico no Rio”:

Comemorando a passagem do aniversario da deglutição do bispo sardinha (fins de junho), os antropofagos da taba carioca, vão editar o primeiro sub-numero da revista de antropofagia do rio de janeiro, a circular no dia 11 de outubro (dia da America não descoberta). São seus diretores: Alvaro Moreyra, Clovis de Gusmão, Annibal Machado, Jurandyr Manfredini, Cicero Dias, Felipe de Oliveira, Dante Milano e Osvaldo Goeldi. (“Notas literárias”, *A Manhã*, 04/07/1929, ano IV, n. 1099, p. 5)

²⁶ José Condé na coluna “Escritores e Livros”, de setembro de 1964, assevera: “Para Luís Martins, foi uma geração de boêmios de talento – Raul de Leoni, Ribeiro Couto, Jaime Ovalle, Caio de Mello Franco, Di Cavalcanti, Sérgio Buarque de Holanda, Dante Milano e pouco mais, que, nos anos vinte, ‘descobriu’ a Lapa e criou sua legenda romântica de ‘versão montmartriana dos trópicos’.” (*Correio da Manhã*, 29/09/1964, ano LXIV, n. 21929, p. 2) A esse respeito, consultar os livros **Noturno da Lapa**, de Luís Martins, e **Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira**, de Davi Arrigucci Jr.

²⁷ Virgílio Costa, em **O Mangue: imagem de libertinagem e pobreza no Rio de Janeiro modernista (1920-1930) ou os horizontes do modernismo**, publicado pela Fundação Casa de Rui Barbosa em 1999, afirma: “Na carta em que o enviou [o poema inédito de Dante Milano intitulado “Farra”], por meu intermédio, a Odilo Costa, filho, também inédita, ele [Dante Milano] o diz ‘poema que precedeu o de Manuel, sobre o Mangue, para onde levei o Manuel, o Ovalle, que levou o Villa, o Le Corbusier, etc.’” (COSTA, 1999, p. 16)

A *Revista de Antropophagia*, de acordo com José Aderaldo Castello, “é o último grande pronunciamento modernista desta fase dita heróica. Opõe-se à corrente de *Festa* como também ao ‘espiritualismo’ e ao ‘catolicismo’, do qual Tristão de Ataíde se faria grande líder.” (CASTELLO, 1999, p. 83)

Os últimos artigos comentados (escritos por Milano) foram publicados, todos eles, em 1942. À parte isso, a atenção dedicada à função social da arte inserida num tempo histórico especificado também é recorrente. Essas questões não estão excluídas daquelas que pautavam o diálogo de poetas como Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto, conforme se percebe em carta enviada por Drummond para João Cabral em 17 de janeiro de 1942:

Como v. vê, eu acho que se deve publicar tudo, [...]. Se lhe desagradar a opinião dos jornais e revistas, não publique para eles; publique para o povo. Mas o povo não lê poesia... Quem disse? Não dão ao povo poesia. Ele, por sua vez, ignora os poetas. É certo que sua poesia tem muito de hermetismo para o leitor comum, mas se v. a faz assim hermética porque não pode fazê-la de outro jeito, se você é hermético, que se ofereça assim mesmo ao povo. Ele tem um instinto vigoroso, quase virgem, e ficará perturbado com as suas associações de coisas e estados de espírito, que excedem a lógica rotineira. Já meditou na fascinante experiência que seria fazer livros de custo ínfimo, com páginas sugestivas, levando a poesia moderna aos operários, aos pequenos funcionários públicos, a toda essa gente atualmente condenada a absorver uma literatura de quarta classe porque se convencionou reservar certos gêneros e tendências para o pessoal dos salões e universidades? (MELO NETO, 2001, p. 174-175)

Em conformidade com os escritos de Milano, que se insurgia contra uma arte e um comportamento marcados pelo “desprezo pelo público”, há na carta uma preocupação com o sentido social da lírica. Drummond observa com entusiasmo a possibilidade de se oferecer poesia moderna ao povo. Não por acaso, com sua obra de 1945, **A Rosa do Povo**, que reúne poemas escritos entre 1943 e 1945, “atinge o clímax da prática participante [...] ao mesmo tempo que atinge a consciência mais profunda da ‘crise da poesia’”. (SIMON, 1978, p. 52) No ano de 1943, no prefácio ao seu livro **Confissões de Minas**, clama aos jovens que não tomem por falsa a experiência histórica do presente e reformem o “conceito de literatura” e “a própria capacidade de admirar e de imitar, inventem olhos novos ou novas maneiras de olhar, [...]”. (ANDRADE, 2011, p. 13)

A consciência relativa à função da arte e à marginalização do artista está presente também nas reflexões críticas de Sérgio Milliet que escreve, no ano de 1942, no seu **Diário crítico** o seguinte comentário:

*30 de Novembro de 1942 – Uma apuração dia a dia mais requintada da sensibilidade vem restringindo, desde fins do século XIX, a função social da arte. E isso não somente no que diz respeito à pintura e à escultura, mas também às próprias letras. Arte que não seja instrumento de comunicação, arte que não possa transmitir e criar estados de alma coletivos, ou pelo menos, compartilhados por número suficiente de pessoas, não tem razão de existência.*²⁸ (MILLIET, 1981, p. 84, vol. I)

Nas declarações de Dante Milano, de Carlos Drummond de Andrade e de Sérgio Milliet nota-se, portanto, que nos anos 1940 há exemplos de oposição aos projetos estético e político das décadas de 1920 e 1930. O decênio de 1940 constitui-se, assim, como período novo e de novos encaminhamentos literários. Alguns dos poetas novos à época, aparecidos a partir de 1942, seriam mais tarde conhecidos como poetas da “geração de 45”. Se naquela circunstância, início da década mencionada, os novos rumos da poesia estavam apenas no seu começo, não é demais dizer que Dante Milano já em 1942 pressentiu e soube ler o projeto estético daqueles poetas a partir do que o incomodava: o hermetismo, a pureza da linguagem poética e o alheamento social.

Ressalte-se que a conferência de Mário de Andrade, “O Movimento Modernista”, pronunciada igualmente em 1942, no Salão de Conferências da Biblioteca do Ministério de Relações Exteriores do Brasil, no Rio de Janeiro, por ocasião do vigésimo aniversário da Semana de Arte Moderna, por seu caráter de balanço histórico e autocrítico, possível naquele momento em razão de um certo distanciamento temporal, indicava não um esgotamento do modernismo, mas um redirecionamento na arte brasileira, não sem continuidades evidentemente.

Os textos escritos por Dante Milano em prosa são marcados, dessa forma, por uma preocupação em compreender/problematizar as formas nascentes de criação poética relacionando-as ao repertório da poesia moderna. Nessas incursões críticas, percebe-se não raramente um tom pessimista e melindroso em relação ao momento histórico e suas injunções, tom que evidencia a historicidade do seu pensamento. Essa inflexão é observada,

²⁸ Grafia mantida conforme o original.

de maneira semelhante, em alguns poemas como “A sala em festa”, pertencente à seção “Distâncias” de **Poesias**, nele o sujeito lírico alude a uma sensação de desamparo e de deslocamento: “Não sei por que estou nesta festa, / Sou um estranho.” (MILANO, 1979, p. 89)

No artigo “Separação ou decadência do poeta”, de 1944, Milano identifica a fixação de uma “garra mecânica”, responsável pela arte separada dos homens: arte de um “homem-máquina”, “escravo da técnica”:

O poeta de hoje vive à procura de uma técnica vocabular e mental diferente, transformada sua arte em problema técnico e tornando-se assim, não senhor mas escravo da técnica. Até na realização artística o século ferra a sua garra mecânica. [...]

O resultado tristíssimo é a formação de uma “élite” de incompreendidos, a que jamais um poeta deveria pertencer. Os poetas nunca deveriam formar uma “casta”. As elites podem ser a nata, mas por isso mesmo pairam à superfície, não chegam às profundezas da nação. O público não quer saber dos poetas, nem os poetas querem saber do público. Não ruiu de todo a “tôrre de marfim”. Por que esse alheamento poético?²⁹ (Suplemento Literário Autores e Livros, *A Manhã*, 16/01/1944, ano IV, v. VI, n. 3, p. 52)

Nesse trecho, o poeta-escultor reclama contra as demasias da técnica e a formação de uma suposta elite que paira “na superfície”. As queixas do poeta fundamentadas numa concepção de arte coletiva, contudo, não requerem uma extinção da arte burguesa ou um projeto estético voltado para os “valores nacionais” e para a “cor local”. Nos termos do poeta, a arte como transformadora da vida³⁰ deve ser facultada a todos e baseada em critérios opostos à mecanização e à banalização da arte. Ao comentar a obra de Dante Alighieri afirma: “[D. Alighieri] ensina a ver a Poesia, não como passatempo delicioso, mas como algo grande e terrível” (“O verso dantesco”; MILANO, 1979, p. 307). A passagem demonstra a sua conduta e concepção de poesia: “Poesia é uma compreensão sem disfarce da vida, uma piedade santa, que dá uma tristeza incurável, mas agradável de sentir.” (“Horror ao ideal e outros comentários”, *A Manhã*, 04/04/1943, ano II, n. 507, p. 4)

²⁹ Grafia mantida conforme o original.

³⁰ “Na verdade, difícil coisa é contentar um poeta. A vida com que todos se conformam tem de ser por eles transformada.” (“O hábito da gaiola”, Suplemento Literário Autores e Livros, *A Manhã*, 17/10/1943, ano III, v. IV, n. 13, p. 207)

De modo sutil, Milano sugere, a partir do exame da obra e da vida de outros poetas, seu próprio projeto estético. Observe-se o fragmento abaixo no qual volta-se para Baudelaire:

[...] uma justeza de pensamento e de forma insuperáveis; [...] uma severidade crítica, um gosto e segurança em suas opiniões de crítico de arte; uma linha de conduta poética impecável. [...] Nunca vi tão nua sinceridade e tal desprezo pelos fáceis efeitos para o público. [...] nada vejo no satanismo deste poeta que não seja a atitude quase demente de uma revolta justa contra um mundo que ele considerava injustificável. (“Sobre Baudelaire”, Suplemento Literário Autores e Livros, *A Manhã*, 14/12/1941, ano I, n. 18, p. 399)

Essas intervenções de Milano merecem destaque porque dão uma amostra do pensamento do poeta carioca quanto à arte, à poesia e à sociedade, de que forma suas concepções eram compartilhadas com/por outros poetas e intelectuais. Esclarecem, por sua vez, que não se pode confundir aversão aos holofotes e à popularidade com aversão e desprezo ao público. Conforme expressão de Sérgio Milliet, Dante Milano “não desdenha ser compreensível.” (MILLIET, 1952, p. 78) Como afirmou Antonio Candido (2002, p. 155), “[...] [o hermetismo] é uma condição e não um fim. Em toda verdadeira poesia há sempre um caráter fechado, uma zona que transcende a simples aparência lógica do verso, quando não a dissolve.”

Como era comum na década de 1940, os escritos de Milano foram veiculados em sua maioria em jornais, sobretudo o Suplemento Literário Autores e Livros do jornal *A Manhã*. Colaboraram nesse periódico, em momentos diversos e com participações mais contundentes ou mais amenas, Carlos Drummond de Andrade, Vinicius de Moraes, Ribeiro Couto, Cecília Meireles, Murilo Mendes, Henriqueta Lisboa, entre outros. Dirigido por Múcio Leão, Autores e Livros:

[...] deveria constituir uma autêntica galeria dos vultos mais eminentes de nossa história intelectual, aí compreendidos poetas, romancistas, artistas plásticos, teatrólogos, ensaístas e cientistas. Tal galeria dispunha-se a divulgar entre um grande público leitor, as características da vida e da obra desses autênticos construtores da nacionalidade brasileira. (GOMES, 1996, p. 17)

A intenção desses textos, portanto, segue pelo menos nesse sentido a orientação do jornal. Apesar do esforço de cooptação dos escritores e intelectuais, tendo em vista que *A*

Manhã era um jornal governista e Autores e Livros estaria subordinado ao projeto político e ideológico do Estado Novo (a literatura deveria ser encarada como “espelho da nacionalidade” e “o movimento modernista da década de 1920 evidentemente era criticado por ter-se afastado dessa concepção documental”³¹), é possível verificar em inúmeros textos acentuada vinculação com a tradição modernista teoricamente refutada. Várias dessas intervenções apresentam os poetas brasileiros anteriores como fundamentais para o curso da Literatura Brasileira e sua possível difusão: “O verdadeiro papel desses desbravadores foi o de preparar as gerações futuras para as grandes migrações. Deram-nos melhores asas. Digo migrações porque a tendência do poeta é universalizar, ultrapassar as fronteiras, romper distâncias.” (Dante Milano, “O grande cantor da natureza. Suplemento Literário Autores e Livros, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 08/03/1942, ano II, v. II, n. 8, p. 117) É certo que sobejam, nesse mesmo texto, críticas em relação à “falsa exigência artística de caráter puramente formal” ou considerações acerca dos traços românticos do Parnasianismo.

Dante Milano, em suma, debate os caminhos da arte e da sociedade porque desconfia do projeto racionalista que os conduz. E, conquanto se perceba nos seus textos em prosa uma abordagem segura em relação às suas concepções, nota-se da mesma maneira que o poeta está seguro de que nesses tempos suas concepções estão em crise. Dado ao exercício da reflexão, em sua obra em prosa, Milano demonstra o quão hesitante é sua consciência em luta constante consigo mesmo:

Pensar é um ato que põe em dúvida a estrutura de tudo.

* * *

O pensamento é um instrumento de tortura que o homem aplica à própria cabeça. Ele dará gritos terríveis, grandes gargalhadas sarcásticas, cortará as próprias carnes com risos irônicos, chorará sobre si mesmo, atormentado em vão por essa loucura inútil.

* * *

31

Disponível

em:

<<http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/anos3745/EducacaoCulturaPropaganda/AManha>>. Acesso em: 26 jan. 2013.

[...] Todos acreditam numa coisa que ninguém sabe o que é.

* * *

[...] Nada está certo. Quem não é louco, suicide-se. Não encontrará razão na vida.

* * *

[...] Há em nós um lugar escuro onde se perde a consciência de tudo.

(“O diabo pensativo”, Suplemento Literário Autores e Livros, *A Manhã*, 11/10/1942, ano II, v. III, n. 11, p. 175)

A linguagem nos torna artificiais? (“O conceito de originalidade e outros”, Suplemento Literário Autores e Livros, *A Manhã*, 26/04/1942, ano II, v. II, n. 13, p. 207)

Que seres infalíveis somos nós, para acreditarmos em nossos próprios pensamentos, sem desconfiarmos deles e de nós mesmos? (MILANO, 1979, p. 318)

Nos últimos anos de vida, Dante Milano em entrevista a Denira Rozário³² quando questionado em relação à sua participação no movimento modernista, responde de maneira inquietadora e também hesitante:

³² Note-se que a entrevista integrou as publicações e vídeos organizados em homenagem ao poeta. Leia-se a nota publicada pelo jornal *O Globo* (“As homenagens”, 1989, p. 3): “Dante Milano não costuma abrir brechas para ser homenageado. Mas a ânsia dos admiradores em reverenciá-lo é tão forte que ao menor cochilo ele é sugado para um livro, vídeo ou entrevista. Neste ano, quando o poeta bate a marca dos 90 anos, três homenagens já estão organizadas. No dia 10 de maio, às 21h, a Editora Boca da Noite lançará na Galeria Montessanti, em Ipanema, ‘Poemas traduzidos de Baudelaire e Mallarmé’, um trabalho desenvolvido pelo poeta e reunido em livro por Virgílio Costa, com desenhos de Antônio Carlos Rodrigues. No segundo semestre, Dante abrirá sua vida em ‘Palavra de poeta’, uma coletânea de entrevistas realizadas pela jornalista e artista plástica Denira Rozário com 20 poetas brasileiros, a ser publicada pela José Olympio. Dante também sairá em vídeo este ano. Serão 40 minutos produzidos pelo sociólogo e jornalista André Andries, que gravou

– *O movimento modernista pouco o influenciou, mas você foi considerado pelos intelectuais da época um dos melhores entre os cinco principais poetas do movimento. Fale um pouco sobre isso.*

– Na época em que surgiu o movimento, em 22, o Rio de Janeiro foi muito influenciado por Mário de Andrade através de Manuel Bandeira, meu grande amigo. Havia um outro grupo formado por Ronald de Carvalho, que era influenciado por Guilherme de Almeida. Eles faziam um modernismo todo individual. Nessa época, todos eram ligados mais à revista *Orfeu*³³, de Portugal, do que ao modernismo de Mário de Andrade, e se julgava que todos os poetas eram muito semelhantes, como se pertencessem a uma única onda. E o tempo mostrou que isso não era verdade, pois não há nada mais diferente do que a poesia de Mário de Andrade, Manuel Bandeira e Oswald de Andrade. Agora, eu, pessoalmente, como não queria ser poeta, não participei do movimento abertamente, só mesmo por intermédio de Manuel Bandeira, porque eu não era modernista, não sou modernista. Mas, como fazia parte de um movimento que ficou com esse nome, acho justo que me chamem de modernista, porque pertencia a esse movimento. Mas na verdade não havia nada de tão importante assim no modernismo, como se propalou. Ele acabou com o academicismo, que dominava o Brasil inteiro, e essa foi a vantagem. Foi por isso que aderi a ele. (ROZÁRIO, 1989, p. 42-43)

Destaque-se, em primeiro lugar, o que Denira Rozário apresentou como pergunta: uma afirmação amparada em certa visão crítica que estabelece Milano como poeta pronto antes do movimento modernista. Em seguida, restringe a declaração referindo-se às indicações feitas por intelectuais de que seria um dos principais poetas do movimento. É diante dessa avaliação que solicita ao poeta que “fale um pouco sobre isso”.

uma hora e meia de entrevista com o poeta. O material é complementado por gravações de poemas recitados por poetas influenciados por Dante, como Ivan Junqueira e Elizabeth Veiga.”

³³ Importante destacar a passagem da **História do Modernismo Brasileiro**: antecedentes da Semana de Arte Moderna, de Mário da Silva Brito, para elucidar a fala de Dante Milano: “[...] 1915, Luís de Montalvor [pseudônimo do diplomata e poeta português Luís da Silva Ramos] e Ronald de Carvalho, reunidos em Copacabana, idealizam o lançamento de uma revista luso-brasileira que “comunicasse aos leitores a nova mensagem européia”. [...] Trata-se da revista *Orfeu*, que, no seu segundo número – e só dois puderam ser editados –, não apresenta mais ligações com o Brasil, e é, então, dirigida por Fernando Pessoa e Mário de Sá Carneiro, “com mais larga invasão de futurismo”. Somente anos depois, a experiência futurista seria provada no Brasil e a palavra inventada por Marinetti faria, então, a sua entrada estrondosa no território brasileiro, caindo definitivamente em domínio público, pertencendo a toda a gente, coruscando de maneira escandalosa nos jornais e provocando toda a sorte de reações. O “futurismo” português e o brasileiro não se encontraram naqueles primeiros tempos. Como operários que escavassem o mesmo túnel subterrâneo, partindo de pontos extremos, chegaram, a dado instante, à mesma parede divisória – e não se puderam comunicar. O grupo que faria a Semana de Arte Moderna, de que Ronald de Carvalho foi integrante, à época de *Orfeu*, ainda não se congregara. Mas, daí a dois anos, a exposição de Anita Malfatti arregimentaria as forças nacionais antes isoladas e dispersas”. (BRITO, 1997, p. 34)

Na resposta é possível entrever que Mário de Andrade, o movimento de 22 e Manuel Bandeira são as lembranças mais presentes para Milano com 90 anos quando a pauta é o modernismo; a cidade de São Paulo possuía a ascendência sobre o Rio de Janeiro e exercia papel de centro irradiador do movimento. Por isso, o poeta faz questão de ressaltar a variedade e a heterogeneidade da moderna lírica brasileira, dando como exemplos de dicções diferenciadas Mário de Andrade, Manuel Bandeira e Oswald de Andrade. Em 29 de agosto de 1987, Milano concede uma entrevista a Ivan Junqueira na qual afirma:

Da Semana de Arte Moderna eu quase não tive conhecimento. Eu me aproximei do modernismo por intermédio de Mário de Andrade, que me convidou, assim como Manuel Bandeira, para ficar com ele apoiando aqui no Rio. Mas aqui, ao contrário de São Paulo, o movimento era muito restrito à roda dos bares, e os poetas se limitavam a Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Manuel Bandeira e eu. Outros grandes poetas, como Jorge de Lima e Murilo Mendes, não chegaram a participar do movimento. (MILANO, 1987, p. 9)

Ao voltar-se para sua experiência, dispara na entrevista a Rozário: “eu, pessoalmente, como não queria ser poeta, não participei do movimento abertamente, só mesmo por intermédio de Manuel Bandeira, porque eu não era modernista, não sou modernista”. Encadeia-se, então, o segundo disparo: “Mas na verdade não havia nada de tão importante assim no modernismo, como se propalou. Ele acabou com o academicismo, que dominava o Brasil inteiro, e essa foi a vantagem. Foi por isso que aderi a ele”. (ROZÁRIO, 1989, p. 42-43) As declarações de Milano a Rozário são evidentemente exemplos de uma releitura autobiográfica, mediada por algumas idéias: ser ou não ser poeta, participar ou não do modernismo, limitar ou não as conquistas estéticas do movimento, aceitar ou não a designação de modernista.

É premente colocar sob suspeita tais declarações, sobretudo quando confrontadas a outras declarações do poeta na década de 1980, como a acima transcrita na qual ele aceita a sua vinculação ao movimento modernista: de que *locus* Milano enuncia sua avaliação da própria vida e da obra? A negação a respeito de ser poeta, perceptível nesse momento da vida, parece ter se instalado diante da perda de espaço da poesia e da desconforto do poeta diante dos novos tempos e das implicações da maior idade. Dizia Milano em relação

ao início do século XX³⁴: “A poesia era muito valorizada porque havia jornais que tinham o hábito de publicar todo domingo uma página só de poemas e críticas literárias de muitos autores. O ambiente no qual comecei a escrever era, assim, uma mistura de parnasianismo e simbolismo.” (MILANO, 1987, p. 9). Em 1989, em entrevista a Gustavo Vieira, afirma: “ – Não suporto mais a vida por causa do meu estado de saúde. Se não tivesse problema continuaria bebendo meu vinho tranquilamente [...]” (MILANO, 1989, p. 3)

A par do texto de 1935, retirado da **Antologia de poetas modernos**, um texto de estatuto diferente em relação à entrevista dada a Rozário, percebe-se uma dissonância: em 1935, o poeta rejeitava qualificar o modernismo como um “simples fenômeno literário” compreendendo a amplitude dos debates e as suas vinculações sociais. Leia-se, abaixo, mais um fragmento do Prefácio redigido por Milano para a antologia organizada por ele:

Esse movimento, que se chamou de “moderno” numa ampliação de sentido que serviu para qualificar um estado de espírito latente em todas as manifestações da época, teve uma repercussão mundial e irradiou-se em múltiplas tendências e diretrizes. Nessa multiplicidade consiste, justamente, a riqueza da nova poesia, que mantém sempre um caráter de procura, de tentativa, de experiência, cada vez mais se enriquecendo, nunca se bastando, não atingindo jamais o formalismo da “perfeição”, no significado acadêmico da palavra. As conseqüências principais desse movimento – o alargamento do campo poético, a criação de novos ritmos, o desrespeito às formulas tradicionais, ao convencionalismo estético, aos cânones literários, etc., – são cousas tão sabidas que não vale a pena repetir. (MILANO, 1935, p. 7)

Cabe aqui um posicionamento interpretativo: não bastam declarações, mesmo as do poeta, para esclarecer as suas relações com o modernismo. Se o poeta faz questão de permanecer “à margem de inovações literárias” sem, todavia, abrir mão de suas “ânsias libertárias e futuristas”, ou, conforme sugestão de João Cabral de Melo Neto, talvez o poeta não exigisse da sua literatura uma renovação permanente (MELO NETO apud ROZÁRIO, 1989, p. 62), é preciso considerar de que maneira sua poesia se resolve em termos formais e como experiência histórica e análise da experiência histórica se diferenciam.

Dante Milano conhecia, enfim, profundamente a poesia de Dante Alighieri, Baudelaire, Camões, Leopardi, entre outros, mas sua leitura e assimilação dessas matrizes ocorreu segundo seu ponto de vista histórico-social específico, periférico e brasileiro. A par

³⁴ Lembre-se que em 1913 Milano já trabalhava como revisor na “Gazeta de Notícias”, no Rio de Janeiro.

de modelos de composição como o soneto, figuram na obra milaniana formas e ritmos mais livres. Lírica seca e meditativa que fornece elementos formais reveladores da organização e concepção do mundo pelo sujeito lírico. Em outras palavras, esses recursos denunciam a conquista de uma estética livre de recalques e de academicismos. Nesse aspecto, mantém semelhanças com a poesia brasileira de seu tempo.

As reflexões de Milano a respeito do movimento modernista, da função social da arte e da sua própria trajetória revelam a historicidade de seu pensamento e de sua poesia. Desses textos analisados e aproximados ao repertório de outros autores emerge um poeta vinculado ao modernismo brasileiro e absolutamente atento às questões das décadas de 1920, 1930 e 1940. Se o poeta carioca demonstrou mudanças na maneira de pensar essas questões no final de sua vida esse é apenas mais um indício da historicidade de seu pensamento e da intensificação de uma consciência hesitante.

De posse desse exame preliminar, procurar-se-á na análise da recepção crítica da obra um cotejo a fim de delinear possíveis tensões, dissonâncias, continuidades e rupturas na fortuna crítica da obra.

1.4. Um “Mar enxuto”: notas sobre a fortuna crítica

Decorridas quase sete décadas desde a sua publicação, **Poesias** continua a suscitar o que Manuel Bandeira, em 1937, em relação ao poema “Imagem”, sintetizou dizendo se tratar de uma “estranha poesia.” (BANDEIRA, 2009b, p. 166) Uma poesia capaz de causar tanto admiração quanto incômodo, tanto entusiasmo quanto silêncio. Essas reações pautaram não apenas mas principalmente a primeira recepção da obra, da qual é exemplo representativo o artigo “Mar enxuto”, de Sérgio Buarque de Holanda. Essa e outras recepções que se discutirá a seguir, ainda que sejam pouco aprofundadas, são as que fornecem mais elementos para a compreensão da obra milaniana. Apresentam, é evidente, traços condizentes com a situação da literatura, da crítica literária e da conjuntura histórica daquele momento no Brasil.

Nas contribuições da primeira recepção³⁵ observam-se marcas de uma “crítica ligada fundamentalmente à *não-especialização* da maior parte dos que se dedicam a ela [...]” (SUSSEKIND, 2002, p. 16) Naquele momento (anos 1940 e 1950), concorriam pelos espaços dos jornais nomes representativos da chamada “crítica de rodapé”, “os antigos ‘homens de letras’, [...] defensores do impressionismo, do autodidatismo”, e uma nova geração de críticos acadêmicos “interessados na especialização, na crítica ao personalismo, na pesquisa acadêmica.” (SUSSEKIND, 2002, p. 17)

Escritos, sobretudo, por ocasião da publicação de **Poesias**, os textos que integram a primeira recepção da obra de Dante Milano apareceram em jornais e revistas e são, em sua maioria, textos curtos redigidos em forma de resenha. Alguns associam-se ao que João Alexandre Barbosa chamou de “tradição ilustre dos poetas-críticos da modernidade, [...] [por trazerem] valiosas contribuições para uma reflexão mais ‘técnica’ da literatura, com observações de ordem formal [...]” (BARBOSA, 1990, p. 66)

Um dos primeiros comentários em relação a **Poesias** é de Tasso da Silveira, um dos fundadores da Revista *Festa* (1927) ao lado de Andrade Muricy. No pequeno texto “Fundo e forma”, Silveira avalia a obra positivamente, destacando os poemas curtos do conjunto e as opções do poeta que não se serviu de “nenhum falso hermetismo” e de “nenhuma pueril extravagância: sempre dentro do equilíbrio perfeito.” Distingue, além do mais, a capacidade de condensação de uma poesia que julga “personalíssima e humaníssima”: “[...] Dante Milano ‘decanta’. Mas decanta sem o mínimo artifício. Decanta [...] a própria vida, em busca de um substrato substancial que revele nele, não apenas um poeta, mas um grave contemplador do mistério.” (“Fundo e forma”, Suplemento Literário Letras e Artes, *A Manhã*, 24/10/1948, ano 3, n. 103, p. 10)

Apesar de breve, o comentário de Silveira sumariza questões postas pelo próprio Dante Milano em relação ao seu projeto estético. Basta, para tanto, citar dois fragmentos retirados dos ensaios “O verso dantesco” e “Leopardi”:

Em vez de descrever o cair da tarde de modo objetivo, pictural, ele [Dante Alighieri] nos comunica o “mistério” da tarde. Esta é a grande

³⁵ Entende-se como primeira recepção da obra de Dante Milano os textos produzidos entre os anos 1940 e 1950, com exceção de apenas um texto de autoria de Paulo Mendes Campos, o qual apesar de publicado nos anos 1970 retoma essencialmente os argumentos desenvolvidos pelo autor anteriormente. Ressalte-se, ainda, que esses textos fornecem comentários de poemas e não análises, sua contribuição não reside em questões específicas, mas em proposições gerais.

poesia. A hora do entardecer não nos causa uma impressão descritiva, mas subjetiva; não vemos nas cores morrentes do céu uma vaga paisagem, antes sentimos uma tristeza funda, a nostalgia de existir. Assim se diferencia a poesia autêntica da maior parte da poesia que se escreve no mundo, descritiva, objetiva, realista, e que fica na superfície das coisas sem as penetrar. (“O verso dantesco”, MILANO, 1979, p. 311)

* * *

Seu estilo é condensado e depurado. [...] Raros poetas estudaram tão exhaustivamente os problemas da linguagem poética – desde a análise do som, da cor das palavras, até à gênese da criação poética. Com esses estudos, compôs uma copiosa obra em prosa, preparatória de sua exígua, filtrada, condensada obra poética. Leopardi é o poeta de um só livro, o autor do livro de poesias que menor número de versos contém.³⁶ (“Leopardi”, MILANO, 1979, p. 322)

No primeiro deles, depreende-se que a autenticidade e a grandeza da poesia de Dante Alighieri se devem para Milano ao que chama de “comunicação do mistério”, ou seja, à capacidade de manifestar algo que ainda se apresente como mistério e que surgido do mergulho no individuado revele o universal, conforme Adorno. Esse algo fabricado não pode ser deduzido do que lhe é exterior. As obras são históricas não por se referirem à existência objetiva, a sua verdade não está nessa redução: “A arte é refúgio do comportamento mimético. Nela, o sujeito expõe-se, em graus mutáveis da sua autonomia, ao seu outro, dele separado e, no entanto, não inteiramente separado.” (ADORNO, 2008, p. 88) É o “*telos* do conhecimento”, mencionado por Adorno, “uma aproximação do outro que consiga compreendê-lo sem prendê-lo e oprimi-lo, que consiga dizê-lo sem desfigurá-lo.” (GAGNEBIN, 2005b, p. 101)

Para o exame da segunda passagem, lembre-se que em seu ensaio Milano chama a atenção para o sentido das reflexões e pensamentos de Leopardi reunidos na obra **Zibaldone di Pensieri**³⁷, “verdadeiro auto-retrato, uma espécie de ‘Leopardi por si mesmo’”. (MILANO, 1979, p. 320) Como a obra de Leopardi, a de Milano é rara, um e outro produziram uma única obra, e embora Milano não tenha deixado uma obra do

³⁶ Conforme nota do jornal *Correio da Manhã*, 26/06/1967, ano LXVII, n. 22793, p. 9: “O poeta Dante Milano vai pronunciar uma conferência no próximo dia 4 de agosto, no Instituto Italiano de cultura sobre Leopardi.”

³⁷ “O *Zibaldone di Pensieri* é uma obra sob a forma de diário de 4 mil páginas, em que constam apontamentos e reflexões de Leopardi escritos ao longo de sua vida (de 1817 até 1832).” (BELLETTI, 2010, p. 11)

tamanho de **Zibaldone di Pensieri** deixou aforismos, artigos e reflexões em prosa nos quais se percebe a sua compreensão da poesia e da arte em geral. No segundo excerto, o poeta carioca ressalta o “estilo condensado e depurado” do poeta italiano nos mesmos modos lidos em uma das suas anotações:

No longo poema as menores belezas ressaltam e os defeitos passam despercebidos, como na prosa. Se reduzirmos um poema de cinco mil versos aos cinquenta essenciais, vê-lo-emos de outro modo. A condensação exige maior rigor crítico. Grandes belezas tornam-se pequenas, fora do conjunto que lhes dava realce. Tantas facilidades foram proscritas da poesia moderna. (MILANO, 1979, p. 272)

A avaliação de Silveira, portanto, ainda que lacônica, associa-se aos textos em prosa de Milano (naquele momento inéditos), além de sintetizar alguns dos apontamentos recorrentes na fortuna crítica de **Poesias**, a saber: poesia e hermetismo, poesia livre de acessórios, poesia da condensação e da decantação, poesia do equilíbrio formal. Associar Dante Milano aos dois poetas italianos não significa atribuir ao poeta carioca rótulos simplificadores³⁸.

No **Diário Crítico** de Sérgio Milliet também há um trecho de outubro de 1948 comentando a poesia de Dante Milano.³⁹ Apesar de se opor, no seu **Diário**, às tendências herméticas, preocupado que era com a dimensão social da obra e com a comunicabilidade da poesia, na ponderação de Milliet que se tem em vista (referente ao dia 27 de outubro de

³⁸ Conforme reflexão de João Alexandre Barbosa: “[...] são numerosos os exemplos, na história da literatura, daqueles autores que tomaram o seu impulso decisivo a partir da discussão do método de ler e de pensar de outros, e o caso de Marcel Proust, lendo e fazendo a crítica do método de Sainte-Beuve, em *Contre Sainte-Beuve*, partindo daí para a elaboração de *À la Recherche du Temps Perdu*, é exemplar, mas não certamente o único. Mesmo porque as obras literárias, como é bem sabido, não se fazem apenas de reações a estímulos internos ou externos, mas incluem, em suas elaborações, a leitura de outras obras.” (BARBOSA, 2006, p. 18) Ante a pluralidade de caminhos percorridos pelo poeta, os diversos “estímulos internos e externos”, as tensões entre as historicidades da obra e da interpretação, é possível situar tanto D. Alighieri quanto Leopardi como “impulso[s] decisivo[s]”, não exclusivos, para a formação do leitor e do poeta Dante Milano.

³⁹ Nesse comentário evidenciam-se as duas constatações observadas pelo autor de **Formação da literatura brasileira** em relação ao **Diário**: “A primeira é que a sua posição intelectual [a de Sérgio Milliet] demasiado flexível e compreensiva (por medo de ser dogmático no plano filosófico e intolerante no plano moral) podia redundar e de fato redundou algumas vezes em certa fraqueza de pensamento teórico. Mas que esta fraqueza, digamos filosófica, se tornava força no plano da crítica, porque livrava a análise e a apreciação de qualquer dogmatismo e mesmo qualquer obrigação de julgar, possibilitando uma grande plasticidade de visão, uma compreensão sem preconceitos, que lhe permitiu ver com profundidade e simpatia a literatura do seu momento, mesmo quando ela não era do tipo que preferia.

A segunda constatação é que a crítica dos *Diários* tem a coragem de *flutuar*. Flutuar no sentido de mudar livremente de posição e no de circular caprichosamente entre as idéias, esposando as mais diversas formas de interpretação e reivindicando o direito da diferença constante [...]” (CANDIDO, 1981, p. XIX)

1948), nota-se uma disposição crítica no sentido de não condenar o que se apresenta como “nova sensibilidade” nas produções poéticas em curso. Para tanto, questiona-se sobre o sentido de uma poesia inacessível e as reações possíveis diante das “surpresas incômodas” que ameaçam os dogmatismos estéticos. O curioso é que mesmo tendo declarado em outras notas do seu diário o seu desinteresse pelas tendências herméticas, Milliet não deixa de ler e de tentar compreender poemas que se estruturam a partir dessa proposta.⁴⁰

Não é o caso de Dante Milano. O conjunto de poemas milanianos é tomado pelo crítico como contraponto a um deliberado hermetismo. Nos poemas de Milano, a despeito da não recusa do poeta em “ser compreensível”, o autor do **Diário Crítico** reconhece um outro modo de inacessibilidade:

Dante Milano está bem a cavaleiro desta nossa época hermética e da época de possível comunicação que vai morrendo. Ele não desdenha ser compreensível, ou melhor, êle o deseja ser mas já não escapa, na sua necessidade de renovação, à síntese que fere a sensibilidade do público leigo. Já não consegue evitar as soluções de simples sugestão, e de invenção gratuita, que não repercutem nos espíritos menos sutis.⁴¹ (MILLIET, 1981, p. 217, vol. VI)

Recuperada a passagem no seu **Panorama da moderna poesia brasileira** (de 1952), o crítico é mais incisivo: “Embora difícil, [D. Milano] não cultivava o hermetismo e apesar de todo o cuidado que revela na forma não seria de se classificar junto com os discípulos de Valéry, tão numerosos no Brasil neste fim de meio século...” (MILLIET,

⁴⁰ De acordo com Antonio Candido: “[...] Apesar do seu grande amor de poeta e de crítico pela poesia mais requintada, ele [Milliet] foi sempre contra as tendências herméticas, que teve oportunidade de debater a propósito dos poetas da ‘geração de 45’, aos quais dedicou a maior atenção e o mais compreensivo cuidado analítico.

[...] O senso justo dos valores com que reconheceu, discriminou, e analisou a maioria dos poetas da ‘geração de 45’, que eram a novidade do momento. E sobretudo a serenidade firme com que entrou no debate de idéias, com um senso constante dos valores humanos. Eu, que no começo era um jovem crítico bastante parcial [...], pasmava ante a sua imparcialidade e a moderação do seu tom, que mantinha no nível mais digno e ponderado, mesmo na polêmica e no revide.” (CANDIDO, 1981, p. XXV-XXVI-XXVII)

Exemplo dessa disposição encontra-se na mesma incursão em que medita acerca da poesia de Dante Milano. Milliet discute, em primeiro lugar, justamente a obra de um poeta de 45 pouco conhecido chamado José Escobar Faria cuja primeira obra, **Os dias iguais**, não há muito havia sido publicada. Em alguns poemas, apesar de imagens e de ritmos interessantes, o crítico identifica uma indiferença “a toda e qualquer lógica das sentenças” e confessa escapar-lhe o sentido. O exame da obra de Faria, uma poesia “de associações inesperadas que hão de chocá-lo como charada”, reverbera uma passagem inicial do seu comentário na qual afirma: “Construindo laboriosamente uma poesia estanque, como êsses escafandros modernos destinados às pesquisas nas grandes profundidades, vão êsses poetas à cata de uma fauna e uma flora que não nos é familiar [...]” (MILLIET, 1981, p. 214, vol. VI)

⁴¹ Grafia mantida conforme o original.

1952, p. 78) Haveria, portanto, uma espécie de descompasso entre a produção e a interpretação da poesia de Milano, resultante de uma incompreensão por parte do “público leigo”, despreparado para uma poesia enriquecida formalmente e especialmente condensada. Em outra passagem do seu **Panorama da moderna poesia brasileira**, Milliet assegura que a poesia de Milano, “triste e recatada”, refletiria o estado de espírito de um tempo que rejeita o poeta. A obra de Milano, portanto, seria “bem” daquele tempo. (MILLIET, 1952, p. 79)

Para Mário da Silva Brito, em fevereiro de 1949, na **Revista Brasileira de Poesia**, **Poesias** resulta de um “árduo esforço artístico”, de uma “elaboração cuidada” e de um trabalho consciente; por isso, a plasticidade, a clareza e a fluência incomuns de Dante Milano, além da sua interpretação do tempo caótico.

Diante das novas gerações, segundo o autor da **História do Modernismo Brasileiro**, Milano apresentaria uma obra rara, diferente principalmente daqueles poetas, como Fernando Ferreira de Loanda, partícipes do grupo de 45. Dante Milano seria poeta da linhagem de poucos, da linhagem que não se importa com as modas, com a poesia vigente.

[...] Certos poetas assim, que se supõem estáveis no emprêgo poético, por contarem mais de dez anos de assinatura de ponto, irritar-se-ão com a poesia límpida e bela de Dante Milano. Irão botar-lhe apelidos engraçados, chamá-lo velho, provavelmente parnasiano, dirão enfim mil e uma tolices fiados na impunidade com que há anos vêm exibindo a sua ignorância. Mas, êles que esguelem, mal fadados como o Pato Donald: os apelidos passarão, os apodos serão esquecidos e, por fim, íntegra e radiosa, predominará a poesia. Nessa hora então o poeta Dante Milano estará presente. Os outros terão partido irremediável e inexoravelmente.⁴² (BRITO, 1949, p. 72)

Está presente na interpretação, além de um diálogo estreito com os demais juízos a respeito da publicação de **Poesias** e sua espera prolongada, a convicção de limpidez e fluência dessa poesia. Ao contrário de Milliet, que considera a poesia de Milano obscura porque inacessível ao público não especialista, Brito se concentra na clareza dos versos milanianos. Por outro lado, os dois críticos ressaltam a humanidade da obra e a sua relação com o tempo caótico, opondo-se em termos estéticos ao quadro desarranjado daquele tempo. Tanto para Milliet quanto para Brito, o epíteto de poeta intemporal concedido (conforme páginas anteriores) a Dante Milano é impensável. Parece plausível supor que a

⁴² Grafia mantida conforme o original.

compreensão da historicidade da poesia milaniana, em Milliet e em Brito, decorre (não unicamente) da comparação e do contraste com a poesia em voga no momento da publicação de **Poesias**, uma poesia (a dos poetas que se autodenominaram “geração de 45”) associada, em geral, ao insulamento da “realidade social” e, conseqüentemente, da conjuntura histórica, fechada sobre si mesma e sobre seu intencional formalismo.

José Geraldo Vieira, em “Poesia, superação da vivência”⁴³, publicado no *Jornal de Notícias*, em dezembro de 1948, assinala uma participação em bloco do poeta às três gerações do modernismo brasileiro (“pauta temporal” que abarcaria dos anos de 1920 a 1948). A obra de Milano seria de testemunho pessoal do poeta em vista da realidade, do mundo, da temporalidade, das guerras, do historicismo, e seria, concomitantemente, “uma anatomia e uma fisiologia de toda a poética de 22 para cá já libertada de experiências e itinerários, vitória egrégia da poesia pura superando a temporalidade.” (*Jornal de Notícias*, 05/12/1948, ano III, n. 805, p. 8) Ou seja, num momento estaria de acordo com a conjuntura histórica e, noutro, superaria a temporalidade (vide o título do texto). Vieira escreveu, enfim, um artigo laudatório e contraditório.

Em certo sentido, malgrado as contradições textuais e as discordâncias entre os seus argumentos e os desta tese, Vieira destacou elementos despercebidos e nunca retomados por outros críticos. Compreendeu, por exemplo, a série “Distâncias”, quarto conjunto que integra **Poesias**, como poemas “minúsculos e perfeitos” à maneira dos poemas-coisas (*Ding-Gedichte*) de Rainer Maria Rilke. Quanto à série “Terra de ninguém”, quinto conjunto, considerou-o “um autêntico diagrama de itinerário além da vivência e do desvalimento”. (*Jornal de Notícias*, 05/12/1948, ano III, n. 805, p. 8) No que diz respeito à depuração, tomou-a como característica da produção de Milano. Avaliou a obra como não dialética e relacionou-a como significação do ruído do oceano; nesse último caso, as alusões ao mar (concha, oceano) lembram o oximoro bem sucedido, “mar enxuto”, elaborado por Sérgio Buarque de Holanda.

A propósito da mencionada vinculação (no primeiro item deste capítulo) do poeta ao movimento modernista, percebe-se – como há no artigo de Vieira – certa volubilidade. Mário da Silva Brito⁴⁴, Manuel Bandeira⁴⁵, por exemplo, compreenderam Milano como

⁴³ Com pequenas modificações, o mesmo artigo foi publicado no Suplemento Literário Letras e Artes (*A Manhã*, 09/01/1949, ano 3, n. 111, p. 13) com o título “*A poesia de Dante Milano*”.

⁴⁴ “Partidário das correntes artísticas inovadoras, surgidas a partir de 1922, não se comprometeu, porém, com nenhum grupo.” (BRITO, 1968, p. 217)

poeta pertencente à primeira fase do modernismo. Joaquim Pinto Nazário⁴⁶ e Oswaldino Marques⁴⁷, no entanto, posicionaram o poeta carioca ao lado dos demais poetas da fase seguinte (1930). Concordam com essa última avaliação, Alfredo Bosi, na **História concisa da Literatura Brasileira**⁴⁸, e Antonio Candido e José Aderaldo Castello, em **Presença da literatura brasileira: história e crítica**⁴⁹. Por outro lado, há quem concorde com Américo Facó que compreende Dante Milano como moderno, não modernista⁵⁰ e há quem aponte,

⁴⁵ BANDEIRA, 1969, p. 336-337.

⁴⁶ No artigo “Prefácio à Bairão”, afirma o jornalista Joaquim Pinto Nazário: “A ‘revolução’ não se concluiu nem sofreu interrupção em 30. A ‘lição’ de 22 foi incorporada por Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes, Cecília Meireles, Vinicius de Moraes, Dante Milano, José Geraldo Vieira e alguns outros poetas que o sr. Bairão [Reynaldo Bairão] considera interceptores da ‘tradição’. Apenas estes, com todas as suas idiossincrasias, levaram e levam adiante a exploração da palavra e a criação do poema, dentro do ‘conceito de trabalho’ por que lutaram os homens de 22. E não fogem das linhas dessa conquista os chamados poetas de ‘45’.” (*Jornal de Notícias*, 17/04/1949, ano IV, n. 915, p. 6.)

⁴⁷ Depoimento de Oswaldino Marques a Carlos David (*Correio da Manhã*, 26/05/1956, ano LV, n. 19376, p. 8): “Para Oswaldino a década de 30 foi a mais fecunda do Modernismo: – Uma fase que deu, além dos já citados José Geraldo Vieira, Dante Milano, Joaquim Cardoso, Vinicius de Moraes, Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes, Raquel de Queirós e Orígenes Lessa, é algo de respeitável.”

⁴⁸ “De um modo geral, porém, pode-se reconhecer nos poetas que se firmaram depois da fase heróica do Modernismo a conquista de dimensões temáticas novas: a política em Drummond e em Murilo Mendes; a religiosa, no mesmo Murilo, em Jorge de Lima, em Augusto Frederico Schmidt, em Cecília Meireles. E não só: também se impõe a busca de uma linguagem essencial, afim às experiências metafísicas e herméticas de certo veio rilkeano da lírica moderna, e que se reconhece na primeira fase de Vinicius de Moraes, em Cecília Meireles, em Henriqueta Lisboa, em Emílio Moura, em Dante Milano, em Joaquim Cardozo, em Alphonsus de Guimaraens Filho.” (BOSI, 1999, p. 438)

⁴⁹ “Esta admirável safra lírica marca um divisor de águas, para cada um dos seus autores e para a poesia brasileira. São a flor suprema da fase de guerra do Modernismo, a sua expressão mais madura e mais fecunda, depois da qual virão os frutos de um decênio excepcionalmente rico para aqueles autores, para outros poetas (neles inspirados, ou divergentes em relação a eles), para toda a nossa poesia. Ainda de 1930 é o primeiro grande livro de Augusto Frederico Schmidt, *Pássaro Cego*, representando um rumo novo: o da poesia anticontingente, anti-humorística, voltada para a inquietação metafísica, baseada em ritmos largos e solenes, os quais teriam grande voga até 1945, e seriam praticados, não por influência de Schmidt, mas como manifestações paralelas, por temperamentos tão diferentes quanto os de Murilo Mendes, Jorge de Lima e mesmo Emílio Moura, assim como por grande número de estreantes, dos quais se destaca Vinicius de Moraes, a partir de 1938 já poeta maduro e pessoal. [...]

Excetuando Vinicius de Moraes, o panorama poético do decênio de 1930 é formado essencialmente por escritores que vieram da etapa anterior. [...]

Em todos estes caminhos (ladeados por outros, numa etapa riquíssima em que avultam Cecília Meireles, um Cassiano Ricardo renovado, Emílio Moura, Henriqueta Lisboa, Joaquim Cardoso, Dante Milano, Mário Quintana, Augusto Meyer), observa-se o incessante enriquecimento formal. Ao lado do verso livre, voltam formas regulares, estrofes de redondilhas, baladas, sonetos brancos e rimados, novos jogos com o decassílabo, mostrando que o Modernismo suspendera mas não aboliu as formas tradicionais, possibilitando a sua volta quando foi possível reinterpretá-las com ouvido e espírito novos.” (CANDIDO; CASTELLO, 2012, p. 26-28)

⁵⁰ “Além de ressaltar a obra de Mário de Andrade, que julga de uma importância extraordinária, nosso entrevistado [Américo Facó] considera que Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade são os poetas mais importantes desses últimos trinta anos, porventura os mais altos poetas que o Brasil já deu.

– Mas junto a Manuel Bandeira e Carlos Drummond, grandes poetas, que bastariam sozinhos para dar significação à poesia brasileira [...], outros poetas, admiráveis poetas, modernistas ou modernos, surgiram para ficar. Citarei entre eles Dante Milano e Cecília Meireles, e os cito juntamente porque se trata de dois poetas antes modernos que modernistas. Ambos, Cecília Meireles e Dante Milano, assistiram ao nascer e

raríssimos contudo, como Hélio Pólvora, em “Metamorfoses de Dante”⁵¹, Milano como poeta inclinado para “o esteticismo de 45.” (*Jornal do Brasil*, “Caderno B”, 29/12/1971, ano LXXXI, n. 2226, p. 2)

Em artigo de fevereiro de 1951, intitulado “Resenha de poesia”, publicado no *Diário Carioca*, Sérgio Buarque de Holanda observa uma dificuldade em estabelecer o lugar de Dante Milano e de Mário Quintana na história da literatura:

Não seria possível, com essa filosofia de caramujo, estar-se mais longe daquele abandono generoso que tantas vezes pareceu caracterizar a filosofia – digamos assim – e ainda mais a estética de nosso Modernismo. Poesia sem estado civil definido, a do sr. Mário Quintana, tanto quanto a do sr. Dante Milano, esquivava-se a um condicionamento muito nítido de lugar ou tempo. É talvez por coincidência, mas coincidência significativa, se nenhuma das peças de *O aprendiz de feiticeiro* é datada pelo autor. E, com efeito, elas parecem responder a uma solicitação que se inscreve além de qualquer cronologia. (HOLANDA, 1996b, p. 348)

O argumento de Holanda sustenta-se na formulação de que tais poetas, adeptos da “filosofia de caramujo”, valeram-se de expedientes específicos, como o de uma voluntária esquivez, resultando em um condicionamento espaço-temporal pouco nítido. É possível acrescentar que em **Poesias** (em nenhuma das suas edições) também não há qualquer indicação de quando e onde os poemas foram escritos. As ponderações do autor de **Raízes do Brasil** sugerem a plausibilidade do que se chamou de volubilidade de posicionamento de Milano no modernismo brasileiro.

As menções a certo caráter clássico também estão presentes na recepção da obra milaniana. Seguem alguns exemplos:

Estou muito satisfeito com os nossos poetas. Se nem todos têm o pudor clássico de um Dante Milano que chama seu volume, simplesmente, de

crescer do modernismo, e ambos souberam achar fora dele, a misteriosa novidade de expressão poética, própria e singular. [...]” (“Trigésimo Aniversário da Semana de Arte Moderna. Américo Facó: A Semana foi apenas um momento de exaltação”, *Diário Carioca*, 18/05/1952, ano XXV, n. 7322, p. 6)

⁵¹ Texto escrito em decorrência da publicação da terceira edição de **Poesias**, em 1971, pela Editora Sabiá: “Dante Milano se apresenta assim, formalmente ligado ao movimento de 1945, que ajudou a criar, sem nêle inscrever-se, e emocionalmente afetado por dois ecos que, de modo geral, impressionam pelo ouvido e pelo assunto, toda a poesia, qualquer poesia: o simbolista e o clássico. Creio que esta observação ajudará a definir o exato lugar de Dante Milano, a sua lírica sem paralelos, uma introspecção que nasce das dores íntimas e das pesquisas mais conscientes, e, no entanto, se comunica. [...]” (*Jornal do Brasil*, “Caderno B”, 29/12/1971, ano LXXXI, n. 2226, p. 2)

“Poesias” (este belo título correspondente a uma bela obra, da mais autêntica e decantada poesia, em nossa língua e em nossa época), a maioria procura exprimir desde logo, pela taboleta, a idéia de um território ideal da poesia. E esta verificação me parece importante nos dias que vivemos. (“Geografia dos títulos”, Carlos Drummond de Andrade, *Correio da Manhã*, 21/11/1948, ano XLVIII, n. 17080, p. 33)

* * *

[...] o livro de Joaquim Cardoso e o de Dante Milano são os dois maiores livros de poemas publicados neste ... 1948 que finda; e é bom que finde logo. Já que não nos poderá dar nenhum poeta da estatura dos dois. Coisa curiosa: ambos foram chamados “bissexto”, na classificação de Manuel Bandeira⁵². E mais: de produção raríssima – só agora, tardiamente, aparecendo em livros – ambos de grande unidade indissolúvel, repudiando qualquer cromatismo supérfluo, apresentam uma calma grande, uma pureza, um equilíbrio. Um lírico, o outro elegíaco propriamente; um poeta das imagens e outro do pensamento puro; um deles, o primeiro uno pela força profunda do lirismo cavando o mesmo leito perene no verbo poético; o outro, uno pelo que de trabalhado (às vezes, crendo-se que de mais) se encontra em sua poesia. [...]

Se há mensuralismo como no Dante Milano, há porém do bom num ritmo socializante, congregante sem querer. [...] (“Os poemas de Joaquim Cardoso”, Jorge de Lima, *A Manhã*, 23/12/1948, ano VIII, n. 2263, p. 4)

* * *

ID⁵³ – Apesar de moderno, você é um poeta de inspiração e dicção quase clássicas. Seria ainda uma herança dos antigos que você tanto ama e com os quais tanto se identifica?

DM – Sim. Deve ser isso. Creio que você está com a razão. Deve ser essa a interpretação exata. (Entrevista “Um gênio esquecido”, concedida a Ivan Junqueira. Caderno Ideias, *Jornal do Brasil*, 29/08/1987, p. 9)

* * *

Sua frase límpida e por vezes de sabor clássico, imune a cacoetes modernistas, se presta, porém a um verso moderno, desinflado, apto para armar equações estranhas com a visão irônica de quem repensa o mundo

⁵² Para Manuel Bandeira, conforme introdução desse capítulo, Dante Milano não era um poeta bissexto. No artigo “Poetas bissexto” (Suplemento Autores e Livros, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 02/05/1943, ano III, v. IV, n. 14, p. 221.), o autor de **Libertinagem** dialoga com Vinicius de Moraes que havia publicado na revista argentina “Sur”, em 1942, um artigo discutindo os bissexto. Dante Milano era um dos poetas elencados como bissexto na perspectiva de Vinicius de Moraes. Portanto, há um equívoco na afirmação de Jorge de Lima.

⁵³ Por **ID** entenda-se Caderno Idéias.

ou os mundos [...], partindo da condição do exílio e de um senso lúcido e desencantado da desarmonia de tudo. (ARRIGUCCI JR., 1991, p. 6)

“Pudor clássico”, aversão aos excessos (“repudiando qualquer cromatismo supérfluo”), “pureza”, “equilíbrio”, “mensuralismo”, “poeta de inspiração e dicção quase clássica”, “frase límpida e por vezes de sabor clássico”. Avultam expressões, portanto, nas quais a crítica de maneira geral enumera peculiaridades da poesia milaniana responsáveis pela sua singularidade, sobretudo se relacionada à poesia revolucionária dos anos 1920. Tal obra, conforme as passagens transcritas, seria clássica no sentido adjetivo.

Na década de 1950, José Paulo Moreira da Fonseca comentou algumas peças de **Poesias** relacionadas à lírica amorosa. Apesar do platonismo confesso no soneto “Homenagem a Camões I” (conforme título da primeira edição), do conjunto “Sonetos e fragmentos”, capaz de prender o poeta “às raízes” de uma linha castiça do lirismo erótico no Ocidente, o crítico percebeu ao cotejar outros poemas, especialmente “Elegia de Orfeu”, do conjunto “Variantes de temas antigos”, não uma adesão ao platonismo, mas um descontentamento surgido do seguinte impasse: “[...] De um lado o desejo de um amor que invente o ser amado, que idealize a mulher, um amor sem objeto, mas o próprio amor quer certeza de que o outro existe. [...] E a memória não é solução. [...] Orfeu não se satisfaz com o seu platonismo.” (FONSECA, 1957, p. 3)

Cumprir notar, a partir da conclusão de José Paulo Moreira da Fonseca, que a poesia de Milano não se presta a simplificações (poesia clássica, poesia platônica, poesia neoplatônica); melhor seria dizer que definir uma obra por um golpe de vista é sempre sinônimo de redução e de desrespeito. Ainda mais quando se trata de uma poesia conscienciosa, constituída, enfim, pela hesitação como se procurará demonstrar ao longo deste estudo. A ponderação do autor de “Dante Milano: a extinta música”⁵⁴, Davi Arrigucci Jr., nesse sentido, é esclarecedora: indica o caráter reflexivo dessa poesia, capaz de “armar equações estranhas com a visão irônica de quem repensa o mundo ou os mundos.” (ARRIGUCCI JR., 1991, p. 6)

No seu artigo, José Paulo Moreira da Fonseca é contundente ao identificar a “simplicidade clássica” como uma das “marcas fundamentais do timbre” de Dante Milano. O reconhecimento da simplicidade como traço da poesia milaniana também se dá em duas

⁵⁴ Texto produzido em razão da morte do poeta em 1991. Uma homenagem.

(as da década de 1950) das três intervenções de Paulo Mendes Campos, “Lição de Dante Milano” (1953) e “Poesias – Dante Milano” (1954) e “O antilirismo de um grande poeta brasileiro” (1972). Isso porque os dois primeiros textos são o mesmo texto. No segundo, o crítico desenvolve e amplia as reflexões propostas no primeiro: enquanto “Lição de Dante Milano” apareceu na coluna “Conversa literária”, da Revista *Manchete*, um periódico de variedades, o artigo “Poesias – Dante Milano” foi veiculado numa revista cultural. No primeiro caso, duas colunas de quatro centímetros e uma fonte minúscula dão conta da sua totalidade e, no segundo, quatro páginas e uma fonte minúscula. Tomando as datas, os títulos e a estrutura dos textos é possível supor que são, prioritariamente, resenhas escritas a partir da publicação da primeira e da terceira edições (a de 1948, que saiu com o selo da Livraria José Olympio Editora, e a de 1971, reeditada pela Editora Sabiá, em convênio com o Instituto Nacional do Livro – MEC)⁵⁵.

Campos, no entanto, atribui à simplicidade um estatuto diferenciado ao supô-la condizente com o “temperamento” da Língua Portuguesa “falada e escrita no Brasil”. Segundo o crítico, a língua admitiria “experiências mais amplas de linguagem”, porque a fase seria, conforme a lição de Mário de Andrade, propícia à “investigação” estética. Tendo isso em mente, Campos denuncia, no que tange à “simplicidade poética”, a ineficácia de poetas mais moços associados à “geração de 45”, a exemplo de Marcos Konder Reis e Lêdo Ivo. Manuel Bandeira e João Cabral de Melo Neto, ao contrário, representariam casos bem sucedidos nesse quesito.

A poesia milaniana seria igualmente exemplar no que diz respeito à simplicidade/simplificação poética, gramatical, formal e imagística⁵⁶, característica estendida a todos os ritmos. Afirma Campos:

[D. Milano] Procura conciliar a complexidade de suas emoções e sentimentos e a espontaneidade (laboriosa, se quiserem) de forma. Não tem a preciosidade dos jovens de hoje, nem se incomodou com as múltiplas pesquisas modernistas. Resolvendo seu caso pessoal, seu ponto de partida é a naturalidade de elocução se o verso às vezes se complica e se hermetiza, isso deriva da complexidade da emoção a exprimir, ao contrário de muitos poemas de jovens, que, partindo de armação formal difícil, buscam alguma coisa para dizer, na esperança que do jôgo de

⁵⁵ Para maiores informações a esse respeito, consultar Apêndice B.

⁵⁶ Nota-se, no texto de Campos, a utilização das expressões “simplicidade poética”, “simplificação formal”, “simplicidade gramatical”, “simplificação gramatical” e “simplicidade de forma” como correlatas.

imagens e palavras resultem acidentalmente algumas emoções de pura poesia.⁵⁷ (CAMPOS, 1954, p. 232)

A passagem chama a atenção por reconhecer na poesia de Milano características costumeiramente assinaladas na poesia de Manuel Bandeira⁵⁸. O crítico identifica, mesmo que indiretamente, a simplicidade da poesia de Milano com a simplicidade da poesia de Bandeira. Um reconhecimento atento às diferenças, uma “espontaneidade laboriosa” que não suporta o riso.

Reafirmando as preocupações da crítica e da poesia nas décadas de 1940 e 1950, o excerto retoma ainda o hermetismo como possibilidade da poesia de Dante Milano. O hermetismo dela resultante, segundo Campos, se deve não à tensão entre a simplicidade dos recursos poéticos e a complexidade da “emoção”, deriva tão somente da “complexidade da emoção a exprimir”. Ao ressaltar a “paisagem humana” e a dramaticidade dessa poesia, o crítico as relaciona à personalidade poética de Milano, incapaz de humor, apesar de um não raro “sarcasmo”.

Para o crítico, trata-se de um caso inédito e inigualável – inclusive em relação aos poetas a ele associados pela crítica (Cecília Meireles, Emílio Moura, Henriqueta Lisboa) – de uma poesia “sinistra”: “Sinistro, por exemplo, lembrando vagamente Leopardi ou Antero, pelo pessimismo refletido [...]. Poesia de solidão, de hostilidade. [...] Poesia de negação [...]” Qualifica Dante Milano, outrossim, como “poeta niilista” de uma “descrença total e negativa”, restritiva das “amplidões do lirismo.” O autor de **Poesias**, um “espírito pessimista”, somente se realizaria ao “exprimir o seu nojo, sua desolação, sua descrença.” (CAMPOS, 1954, p. 233-234)

Paulo Mendes Campos assegura que a obra milaniana seria pouco numerosa pelo fato de o poeta “não ser tentado a poetizar todos êsses motivos mais comuns do lirismo. Tem que fazer poesia da própria negação que o limita, da própria repulsa que o constrange.” (CAMPOS, 1954, p. 234) Nesse âmbito, um texto de Manuel Bandeira fornece um contraponto interessante. A respeito dos poemas de Milano, Bandeira considerou serem, conforme o desejo de Dante, “bilhetes de suicida”, mas também atentou

⁵⁷ Grafia mantida conforme o original.

⁵⁸ No ensaio “Inquietudes na poesia de Drummond”, Antonio Candido destaca a espontaneidade de Manuel Bandeira: “A força poética de Drummond vem um pouco dessa falta de naturalidade, que distingue a sua obra, por exemplo, da de Manuel Bandeira. O modo espontâneo com que este fala de si, dos seus hábitos, amores, família, amigos, transformando qualquer assunto em poesia pelo simples fato de tocá-lo, talvez fosse uma aspiração profunda de Drummond, [...]” (CANDIDO, 2004e, p. 68-69)

para “pequenas canções de uma ingenuidade de sentimento e singeleza de forma jamais alcançadas em nossa poesia senão na ‘Canção do exílio’ de Gonçalves Dias.” (BANDEIRA, 1964 apud MILANO, 1979, p. 334-335)

Ao distinguir a tristeza do poeta carioca, Campos pressupõe ser diversa daquela oriunda dos “desajustamentos circunstanciais da vida”. Em sua formulação indica uma profundidade da poesia que a tornaria hostil ao mundo e a distanciaria da poesia que se ocupa deste universo circunstancial. Refere-se, por fim, à poesia de Dante Milano como “um pouco pobre de emoções”, ainda que complexas. Sua conclusão é que Milano faria uso de “palavras comuns” para exprimir “a beleza aflitiva da reação do homem contra a vida” (CAMPOS, 1953, p. 28), e exatamente por isso ele seria um grande poeta. A simplicidade formal, de acordo com o crítico, exprimiria “desencanto” e “tédio”.

No artigo de 1972, “O antilirismo de um grande poeta brasileiro”, Campos recupera seu argumento de que Dante Milano seria um poeta niilista e destaca novamente a aridez da poesia. Nessa nova avaliação, entretanto, agrega à sua ponderação outro elemento: o antilirismo, percebido na falta de sentido da vida expressa na poesia de Milano. A definição de antilirismo é, como o próprio Campos afirma, “equivoca e exige uma conceituação pessoal” (CAMPOS, 1972, p. 8), o que torna igualmente equivocada e personalista a qualificação atribuída à poesia milaniana.

De posse das variadas apreciações críticas apresentadas é possível dizer que a recepção crítica da obra de Dante Milano deve a Sérgio Buarque de Holanda sua mais lúcida, embora breve, interpretação. O artigo “Mar enxuto” foi publicado no *Diário de Notícias*, no Rio de Janeiro, em 06 de março de 1949. O autor de **Raízes do Brasil**, apesar de incluir o texto entre outros “trabalhos de circunstância”⁵⁹, escolheu “Mar enxuto” para integrar a coletânea **Cobra de vidro**, uma amostra de que o artigo era importante para ele.

Suas ponderações se concentram, a princípio, em estabelecer a singularidade da obra milaniana e da aproximação de Milano com o modernismo. Para o crítico, essas questões estão assentadas na “fidelidade do autor a si mesmo” e na “fidelidade a

⁵⁹ Segundo Antonio Arnoni Prado (1996, p. 11-12): “Por se tratar de textos em geral escritos para jornais e revistas” – textos submetidos a “fatores desfavoráveis, como as idiossincrasias do revisor de plantão, o poder de concentração do linotipista ou ainda as atribuições do editor da página com o espaço e a localização da coluna, sempre às voltas com a voracidade promocional do anúncio e as prioridades da matéria paga” –, Sérgio Buarque de Holanda “preferiu deixá-los onde estavam, diluídos no registro da crônica passageira, e [...] só reuniria em livro – em *Cobra de vidro* e depois em *Tentativas de mitologia* – alguns poucos estudos extraídos desse conjunto. A razão é que para ele, que sempre se considerou um crítico bissexto, a maioria dos artigos que publicara pela imprensa não passava de meros trabalhos de circunstância que a seu ver dispensavam um tratamento ensaístico com o rigor de notas e referências em aparato erudito.”

determinados valores poéticos”.⁶⁰ O primeiro argumento aproxima-se do que, mais tarde (em 1969), Manuel Bandeira chamará de “certa autonomia pessoal” (BANDEIRA, 1969, p. 337); o segundo argumento diz respeito à formação intelectual do poeta carioca forjada a partir da tradição clássica (Alighieri, Petrarca, Camões) e da tradição moderna europeia (do século XIX). Em síntese, Holanda valoriza em Dante Milano o respeito aos próprios princípios como parte de algo que sempre considerou positivo: a “independência estética”⁶¹.

Essa formulação é esclarecedora, explica porque Dante Milano, segundo Sérgio Buarque de Holanda, não é de modo algum um restaurador da tradição, um poeta atemporal que cultuaria a tradição se mantendo indiferente ao modernismo. Ao contrário, o crítico destaca a insubmissão de Milano a tudo que sacrificasse a sua concepção de poesia, o seu “mar enxuto”. O poeta se serviria apenas de expedientes adequados às exigências de sua obra, negando artifícios copiosamente empregados por outros.

Se, por um lado, o historiador surpreende pela percepção das “tonalidades” de **Poesias**, por outro, surpreende a sua capacidade de assinalar na obra de Dante Milano o potencial de síntese das experiências históricas. O mundo construído pelo poeta não seria o mundo recuperado “em sua aparição originária”.

Sérgio Buarque de Holanda explora, nesse ponto, a relativa autonomia que envolve a criação literária, compreendendo que o poeta carioca se serviria do “recolhimento íntimo”⁶² para livremente, sem ceder às imposições do mundo, criar o seu mundo, transformado em algo nefasto que conservaria as fraturas sociais. Há, nessa visada, uma afinidade entre a postura do intérprete de **Raízes do Brasil** e a ponderação do autor da

⁶⁰ Tempos depois (em 1951), como se disse anteriormente, o historiador acrescentará que Milano era adepto da “filosofia de caramujo”. (HOLANDA, 1996b, p. 348)

⁶¹ Conforme formulação de Antonio Arnoni Prado, organizador da obra **O espírito e a letra**, em “Nota sobre a edição.” (PRADO, 2006, p. 11-21)

⁶² Dante Milano, num texto publicado em 1943, escreveu: “Aqueles que adquirem o hábito de pensar, de tecer frases, de conversar consigo mesmo, de caminhar pelas praias solitárias da meditação, de olhar a vida e a natureza sob o prisma da poesia, de perscrutar tristezas fundas de onde ressurgem silenciosas alegrias, conformam-se a viver como pássaros numa gaiola, desdenhando efêmeras liberdades, apegados à sua atmosfera íntima e familiar. Vivem sob uma suave Mão que os cuida e lhes estende o inefável alimento. Nem o desvendado céu da manhã, nem a vertigem do meio-dia tem para eles a atração do Olhar, na Irradiação do qual vivem absorvidos e sem a luz do qual não podem viver. Toda gaiola é um mundo à parte. [...] Assim o poeta às vezes vai a um cinema, a um teatro, a uma partida de futebol, a um bar, visita um amigo, entra num café, trata de negócios, discute a guerra, lê os jornais, compra uns doces, volta para casa, atura os parentes, ouve os gritos da mulher, o choro das crianças, mas depois, atendendo ao apelo da amorosa Poesia, tranca-se no escritório, esquece os ruídos do mundo, concentra-se e, como o pássaro, volta à dourada prisão.” (“O hábito da gaiola”, Suplemento Literário Autores e Livros, *A Manhã*, 17/10/1943, ano III, v. IV, n. 13, p. 207)

Teoria Estética: “Não há nenhuma arte que não contenha em si, negado como momento, aquilo de que ela se desvia.” (ADORNO, 2008, p. 26)

A principal formulação de Holanda a respeito da poesia de Dante Milano é recorrentemente citada. Diz o crítico: “[...] [nesta poesia] a forma se associa estreitamente ao pensamento e há identidade plena entre o que ela é e o que ela diz. [...] Em outras palavras, seu pensamento é de fato sua forma.” (HOLANDA, 1996b, p. 99) Se as sínteses das experiências históricas, advindas do pensamento, conservariam as tensões sociais solitariamente meditadas, tal formulação do crítico torna inegável a historicidade da obra milaniana.

O percurso de elaboração dessa poesia, conforme o artigo de Holanda, poderia ser sintetizado do seguinte modo: em um mundo em crise, um poeta (sujeito histórico situado numa determinada posição social), a partir de suas experiências sociais, políticas, econômicas, culturais e estéticas, recolhe-se e interroga-se, em pensamento, acerca das tensões profundas da sociedade (o que inclui inquietação metafísica). Livra-se, então, como percebeu Holanda, de tudo que entende superficial e acessório e a matéria pré-formada⁶³ da qual se originou o pensamento é transformada. Privilegiando a crise (conscientemente ou não), o poeta elabora uma obra que resultaria da indissociabilidade entre pensamento e

⁶³ Apesar de não definir os conceitos de matéria e forma, nota-se uma semelhança entre o tratamento conferido a eles por Holanda e a utilização desses conceitos por Roberto Schwarz. Para o autor de **Ao vencedor as batatas**: “[...] a matéria do artista mostra assim não ser informe: é historicamente formada, e registra de algum modo o processo social a que deve a sua existência. Ao formá-la, por sua vez, o escritor sobrepõe uma forma a outra forma, e é da felicidade desta operação, desta relação com a matéria pré-formada – em que imprevisível dormita a História – que vão depender profundidade, força, complexidade dos resultados.” (SCHWARZ, 2000a, p. 31) Schwarz propõe uma leitura evidentemente materialista, segundo a qual a matéria pré-formada é social e histórica. Nesse sentido, aproxima-se da compreensão adorniana segundo a qual: “[...] embora [a arte] se oponha à empiria através do momento da forma – e a mediação da forma e do conteúdo não deve conceber-se sem a sua distinção – importa, porém, em certa medida e geralmente, buscar a mediação no facto de a forma estética ser conteúdo sedimentado.” (ADORNO, 2008, p. 17) Tal “conteúdo sedimentado” não pode ser entendido como “[...] absolutamente inventado, novo, uma vez que necessariamente relaciona-se ao que é vivido pelos homens em sua dinâmica histórica. Tudo aquilo que é alcançado na obra de arte a partir de sua estruturação formal é sedimento histórico da vivência coletiva. Isso explica a idéia de que a forma é conteúdo sedimentado. Nesse processo de decantação do conteúdo social na obra, este se modifica, alcança uma dimensão nova, não perceptível diretamente na realidade. Isso significa que a obra produz uma espécie de *refração* da experiência cotidiana, semelhante àquilo que ocorre quando a luz passa de um meio menos denso para outro mais denso, sofrendo um desvio – que pode ser, no caso da arte, tão grande que é preciso uma reflexão aprofundada para perceber o vínculo entre a dimensão artística e pré-artística e, o que é mais importante, qual o elemento de radicalidade presente na dimensão estética, impossível de ser percebido na realidade cotidiana.” (FREITAS, 2003, p. 43)

forma, expressando, enfim, a inseparabilidade do pensamento tensionado e da forma fraturada⁶⁴.

⁶⁴ A expressão “forma fraturada” merece um esclarecimento. A síntese aqui proposta da formulação de Holanda pressupõe que o conceito de forma, como entende Adorno, não deve ser compreendido como algo separado do conteúdo. Com a sua concepção de forma, Adorno supera a separação da arte em forma-conteúdo, assimilando a relação forma-material. Como explica Verlaine Freitas (2003, p. 37-43): para “muitas pessoas seria impossível definir forma sem vinculá-la ao conteúdo. Muitas vezes ambos são totalmente separados. Para Adorno, para se conceber a especificidade de um frente ao outro é preciso pensar sua interdependência. As definições tradicionais de forma geralmente estão associadas à idéia de relações simétricas, matemáticas, como determinadas proporções e relações espaço-temporais, ou à de elementos de ordem subjetiva, como aquilo que o sujeito imprime na obra de arte a partir de suas emoções, sentimentos, idéias e experiências de vários tipos. Tais elementos com certeza fazem parte do que poderíamos chamar de forma, mas Adorno nega que eles sejam tudo o que pode defini-la, pois numa pintura, por exemplo, a cor, a rugosidade das pinceladas e o brilho dos materiais também fazem parte da forma, na medida em que a relação entre eles contribui para a unidade formal. As intenções subjetivas, por outro lado, não podem ser pensadas como definidoras dessa unidade, pois elas são tanto partes desta última quanto aqueles outros elementos que citamos acima.

A *unidade formal* articulada da obra de arte é indispensável para se pensar a *especificidade* do fenômeno artístico, pois ela é aquilo que faz com que esta última alcance uma certa *coerência*, por mais dissonante e quebrada que seja, através da qual a obra bem realizada distingue-se das coisas na realidade cotidiana. Ela por si só, entretanto, não é garantidora da artisticidade da obra, pois nem a expressão, nem a harmonia, nem o conteúdo, nem qualquer outro momento isoladamente consegue circunscrever a totalidade do que seja a obra de arte. O problema em relação ao momento da forma é acrescido da dificuldade de que ela é *conditio sine qua non* para a compreensão mínima da existência da coisa enquanto obra de arte, e na maioria das vezes funciona como elemento usado na definição de todos os outros.

É verdade que a obra de arte se define pela totalidade do que se encontra sob o domínio da forma, mas essa unidade, totalmente articulada, ressoa uma identificação secreta (que escapa a qualquer determinação conceitual discursiva anterior à própria obra) com o que lhe é contrário, ou seja, a natureza como não-formada, como caos, como multiplicidade indeterminada. A síntese da obra estética tem que ser feita em relação a momentos incompatíveis, não-idênticos, que não se adaptam uns aos outros, ao contrário do que acontece nos objetos da realidade empírica. [...] Na relação entre o intelecto e o corpo, a forma liga-se ao primeiro, ao passo que tudo aquilo que sofre a síntese, todas as suas partes constitutivas, relacionam-se aos impulsos corporais, sensíveis, emocionais etc. Ao contrário do que ocorre na racionalidade científica e empresarial, o ímpeto formal do espírito não se separa totalmente daquilo que se lhe contrapõe, mantendo, em sua ânsia de unificação, a característica de alteridade, de diferença, que os elementos sensíveis possuem. [...]

Essa ultrapassagem indica que a forma da obra de arte é uma síntese que *não violenta* seus elementos constitutivos. Ao instrumentalizar a razão, o esclarecimento exerceu uma violência em relação aos homens e às próprias coisas que são objeto do conhecimento. A obra de arte procura, através de sua forma articulada radicalmente, fazer justiça àquilo que foi oprimido através da força da razão. [...]

Mas o que seria aquilo que sofre a ação dessa síntese? Segundo Adorno, todos os elementos a serem usados para gerar esta unificação não-violenta da forma da obra de arte contêm já um peso histórico, não são algo natural, independente da história do desenvolvimento da linguagem artística.

Trata-se do *material*, que na música, por exemplo, não é apenas o som das notas ou o timbre dos instrumentos, mas principalmente o modo de organização a partir do tom, as escalas, as relações harmônicas presentes nos acordes, princípios e padrões de composição etc; na pintura, não se trata apenas da cor e da linha, mas também do caráter figurativo ou abstrato das figuras, da integração ou não de elementos concretos da vida cotidiana, como colagens. Qualquer artista, ao compor uma obra, possui diante de si um leque de materiais artísticos já adotados em seu tempo, podendo empregar alguns que já foram abandonados ou avançar na pesquisa de outros que sejam novos, inusitados. [...]

Assim, o material é algo historicamente condicionado. Tudo o que entra na composição de uma obra passa pelo modo como a percepção histórica do artista está enformada pelo espírito de sua época. [...]

Podemos dizer que o *material* está entre a *forma* e o *conteúdo*, pois contém uma formação histórica prévia e aponta para o conteúdo social presente no fazer artístico. Dos três elementos, falta definir o último. Muito do que se pensa como conteúdo para uma obra de arte, na verdade, é seu material, como o tema de uma narrativa, a pessoa que está sendo representada numa pintura, a emoção que uma música parece evocar, o conflito ético

Ademais, a opção do crítico por definir a poesia milaniana como partícipe de um “realismo estético” oposto ao “nominalismo” revela sua compreensão da obra em termos universalistas, nos quais mesmo a fidelidade do autor a si mesmo não se dissociaria do espírito da época. Holanda toma a oposição entre realismo e nominalismo *en passant*. Parece claro que se opõe francamente à tendência “dos doutrinadores modernos”, como ele afirma textualmente, de procurar o sentido do texto nele mesmo, uma tendência nominalista⁶⁵. É certo também que ao qualificar o realismo de “estético” empreende uma relativização do “realismo” (nos termos da tendência platônica-aristotélica), não sucumbindo a uma visada ingênua. As partes se somariam para constituir o todo e, por isso, não deveriam ser separadas, não pelas tensões que existiriam entre elas, mas pelo seu papel em prol da unidade.

A meditação de Holanda a respeito de “alguns pormenores formais” na obra de Dante Milano contemplou também os seguintes aspectos: 1) poesia de presença denotativa em detrimento da conotação e da metáfora; o símile preponderaria “constantemente sobre a metáfora”; 2) ritmo guiado “não apenas pelo ouvido”, mas pelo sentido, por isso a designação de “ritmo semântico”. A análise da expressão rítmica da poesia de Milano seria, segundo o crítico, apenas uma opção crítica e não “a chave para sua singularidade”. (HOLANDA, 1996b, p. 102)

Por fim, ressalte-se que ao nomear seu artigo com o oxímoro “Mar enxuto” Sérgio Buarque de Holanda confere não apenas profundidade e densidade à obra milaniana, define-a a partir da tensão oriunda da junção de termos contrários. O oxímoro traduz,

exposto numa tragédia grega e por assim em diante. Esse seria uma espécie de conteúdo *pré-artístico*, que é mais bem qualificado como material, algo que é usado e que faz parte da constituição da obra, mas não é seu conteúdo. Este somente é alcançado através da forma da obra de arte. Nas palavras de Adorno, a forma é uma *mediação necessária* para o conteúdo estético, pois este somente surge a partir da relação totalmente estruturada, elaborada, dos materiais.”

A fratura formal é percebida na obra de Dante Milano naquilo que poderia se chamar “impossibilidades objetivas”, como se verá, por exemplo, no último capítulo, quando se compreende que o soneto se constitui a partir do não-idêntico, daquilo que é desarmônico e inconclusivo e, nesse sentido, diferente da forma histórica soneto. Por outro lado, sedimenta as crises do mundo social e a fratura do próprio sujeito. A esse respeito a psicanalista Maria Rita Kehl afirma: “Ao revelar a universalidade do inconsciente que fraturava o indivíduo, Freud a um só tempo desmistificou as pretensões de soberania da razão entre os herdeiros do Iluminismo e ofereceu uma possibilidade de integração de uma parte do recalcado – mas não todo! – pela via da palavra.” (KEHL, 2009, p. 40-43) Conforme Roberto Schwarz, a partir de Adorno, “[...] a fratura da forma aponta para impasses históricos.” (SCHWARZ, 2000, p. 171)

⁶⁵ *Grosso modo*, entende-se por nominalismo a “corrente filosófica que se origina na filosofia medieval, interpretando as ideias gerais ou universais como não tendo nenhuma existência real, seja na mente humana (enquanto conceitos), seja enquanto formas substanciais (realismo), mas sendo apenas signos linguísticos, palavras, ou seja, *nomes*.” (JAPIASSÚ; MARCONDES, 2008, p. 202)

enfim, a tensão entre o substantivo mar, cuja imagem alude a vastidão, amplitude, abundância, volubilidade, ao abismal em suma, e o seu atributo, o adjetivo enxuto, que diz respeito a exiguidade, secura e aspereza. O oxímoro não se concentra contudo na oposição entre os dois vocábulos, resulta da criação dessa imagem que congrega as duas realidades, como uma síntese. A construção de Holanda sugere, outrossim, a profundidade de uma obra que não apenas eliminou o demasiado e o acessório, como concentrou-se em poucas peças.

O artigo de Sérgio Buarque de Holanda é um dos mais ricos da fortuna crítica milaniana. Naquele momento, sem nenhuma dúvida, o crítico soube ler a obra valendo-se de todos os recursos de que dispunha, resultando em uma leitura cautelosa e pouco complacente das tendências poéticas e críticas da época. Em nenhuma dessas instâncias se deixou arrastar pelo entusiasmo alheio e soube avaliar as implicações da formação e do caráter de Dante Milano na sua relação com o movimento modernista. Além disso, leu Milano não como um sujeito refratário a mudanças estéticas, mas como alguém que selecionou expedientes com base na conformação artística. Em prol da integridade da obra, defendeu veementemente a unidade entre pensamento e forma, certamente porque temia pela desvalorização da poesia de Milano não afim às exigências da crítica preponderante no momento, concentrada em alguns tipos de poesias. Por outro lado, alguns dos aspectos formais apontados sugerem um caminho interessante e profícuo de leitura da obra.

* * *

“Mar enxuto”, o artigo mais citado do repertório da recepção crítica da obra de Dante Milano, tem sido apropriado irrefletidamente pela maioria daqueles poucos que se propõem a examinar a poesia milaniana.

O diagnóstico desvela, por um lado, que não foi dado, do ponto de vista crítico, aquele passo adiante, mencionado por Roberto Schwarz, em “Nacional por subtração”, em relação “à constituição de um campo de problemas reais, particulares, com inserção e duração históricas próprias, que recolha as forças em presença e solicite o passo adiante.” (SCHWARZ, 2006, p. 31) Por isso, a “descontinuidade da reflexão”, nesse caso, está em

repetir uma parte pequena da primeira crítica desconsiderando completamente sua historicidade. Talvez se possa aventar que no conjunto da recepção crítica de **Poesias** exista um descrédito ou uma refutação da historicidade da obra e da própria crítica da obra, como se a capacidade de significação histórica de ambas fosse suplantada.

Por outro, revela a dificuldade de significar textos críticos “não especializados”. Dificuldade configurada por conta de elementos como os seguintes: 1) a perspectiva crítica não é declarada explicitamente e há livre mudança de posição, provocando por vezes contradições e inconsistências argumentativas; 2) a visada crítica é compreendida, em alguns momentos, somente quando é possível ter acesso e avaliar o conjunto da obra de um determinado crítico, sendo imperceptível em apenas um texto; 3) o caráter específico desses textos, cujo movimento é peculiar porque os autores eram compelidos a avaliar rapidamente e sucintamente as obras, em função do âmbito de circulação dos textos (os jornais sobretudo); 4) as avaliações arriscam visadas críticas pautadas no convívio pessoal, nas impressões pessoais, em generalizações ou em simplificações das obras, atribuindo, para o todo, conclusões válidas parcialmente.

É possível que ocorra ao leitor perguntar-se, depois de ler o arrolamento, se de fato é imprescindível voltar-se às ponderações da primeira recepção. Caso seja essa a constatação, poder-se-ia meditar a respeito da importância, para a atividade crítica e, por conseguinte, para o sistema literário, da constituição de um conjunto de problemas tomados como ponto de partida. Além disso, comparar visadas críticas, debater formulações, repensar pressupostos são exercícios fundamentais para a elaboração de um ponto de vista e para a ampliação das leituras possíveis de uma obra. Etapas significativas de um esforço que deve se concentrar, principalmente, na obra.

As produções críticas posteriores⁶⁶ às aqui analisadas, de maneira geral, conformam um conjunto reduzido de textos: faltam leitores para a poesia de Dante Milano, faltam

⁶⁶ Exemplos de como a poesia de Milano é lida recentemente:

* “Um certo Dante” – dissertação de mestrado defendida em 1996, por Thomaz Guilherme Albornoz Neves, na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, sob a orientação da Professora Heidrun Friedel Krieger Olinto de Oliveira. O trabalho é denominado por seu autor como uma biografia experimental e, de fato, estrutura-se a partir dessa perspectiva, apesar da “ausência do biografado”, conforme as palavras de Albornoz Neves.

* “Pedra e sonho: a construção do sujeito lírico na poesia de Dante Milano” – tese de doutorado defendida em 2006, por Luiz Camilo Lafalce, na Universidade de São Paulo/USP, sob a orientação da Professora Guaraciaba Micheletti. O trabalho, apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Filologia e Língua Portuguesa, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, realiza uma leitura estilística.

críticos mesmo que empenhados em rejeitá-la, falta, enfim, maior acessibilidade aos livros do poeta carioca.⁶⁷ A afirmação de Carlos Drummond de Andrade é assustadoramente válida: “[...] Dante Milano é um poeta de extraordinária qualidade que não tem a mínima popularidade. Se você perguntar a um estudante de letras quem é Dante Milano, ele não sabe. Se perguntar quais são os melhores poetas brasileiros, ele não inclui Dante Milano. [...]”. (O repouso do poeta. Entrevista concedida a Geneton Moraes Neto, *Jornal do Brasil*, Caderno Idéias, 08/08/1987, ano XCVII, n. 122, p. 8)

Procurou-se, dessa forma, não apenas resenhar os textos, mas definir irresoluções, continuidades, descontinuidades e sugestões passíveis de exame. Ao fazê-lo, observou-se, sobretudo, a historicidade das avaliações e seu confronto com a historicidade da própria obra. Percebeu-se, outrossim, os movimentos de uma crítica não especialista que, dentro dos seus limites, contribuiu decisivamente para a recepção da obra.

O exame dos textos críticos escritos por Milano demonstrou sua profunda conexão com as injunções do seu tempo nos mais variados âmbitos (arte, sociabilidade, urbanidade). Neles, verifica-se como o poeta carioca leu os desafios impostos aos homens diante do processo de modernização do Rio de Janeiro e as particularidades da arte na sociedade burguesa. Para o poeta, um processo cujo estranhamento resultou em desconfortos e tensões.

Na fortuna crítica da obra de Dante Milano também figuram trabalhos apresentados em congressos, artigos, capítulos de livros, entre outros. São exemplos:

* Os estudos “A linguagem poética de Dante Milano” e “Dante Milano, entre o clássico e moderno, uma poesia universal”, realizados por Edna Silva Faria e apresentados nos seguintes eventos: **I Simpósio de Língua Portuguesa e Literatura: interseções** (ocorrido em Belo Horizonte, no ano de 2003) e **II Encontro Nacional do Grupo de Linguagem do Centro-Oeste** (ocorrido em Goiânia, no ano de 2003).

* O artigo “O sentido da palavra poética em *A Ponte*, de Dante Milano”, publicado em 2004, por Sonia Breitenwieser Alves dos Santos Castino, na **Revista Filologia e Lingüística Portuguesa**, publicação da área de Filologia e Língua Portuguesa da Universidade de São Paulo.

* O artigo “Traços discursivo-estilísticos em *Flecha*, de Dante Milano”, publicado em 2000, na **Revista Tema**, por Guaraciaba Micheletti, professora ligada ao Programa de Pós-Graduação em Filologia e Língua Portuguesa da USP. É importante notar que, conforme dito em outro momento, Micheletti orientou a única tese de doutorado, apresentada por Luiz Camilo Lafalce, cujo objeto é a produção poética milaniana. Orientou também, em 1997, a única pesquisa de iniciação científica, desenvolvida por Eduardo Fava Rubio, “Dante Milano: Poesia e estilo”.

* O artigo “A humilhação heróica em Dante Milano”, de 2003, publicado por Luiz Camilo Lafalce, na **Revista Todas as Letras**, da Universidade Presbiteriana Mackenzie.

⁶⁷ Para ter acesso à edição organizada por Sérgio Martagão Gesteira, o leitor precisa necessariamente entrar em contato com o setor de publicações da Academia Brasileira de Letras e solicitar a aquisição do volume. Caso o leitor opte por emprestar o livro da Biblioteca da Academia Brasileira de Letras terá à sua disposição apenas um exemplar da edição de 2004 (organizada pela Academia). Essa mesma edição não faz parte do acervo de duas bibliotecas de grandes universidades, por exemplo, a UNESP e a UNICAMP.

Na análise das entrevistas, priorizou-se uma leitura não apologética, por meio da qual as variações e as mudanças de opinião foram entendidas como próprias aos movimentos dos seres humanos e seus vários ciclos. Intentou-se, finalmente, articular à concepção do modernismo, como movimento cultural amplo, plural e complexo, as singularidades do seu desenvolvimento no Rio de Janeiro.

Capítulo 2

A poesia "em seu labor de guerra eterna"

*“Os pés em marcha, as máquinas gesticulando.
A terra em seu labor de guerra eterna.”*

Dante Milano, “Os trabalhos do mundo”

*“A vida é uma batalha e eu estou sem armas.
As pátrias com bandeiras inimigas,
Os homens em dois campos separados.”*

Dante Milano, “Trégua”

O uso da expressão “Terra de ninguém”¹ para nomear uma das seções de **Poesias** não poderia ser mais revelador em termos de historicidade da obra milaniana. A remissão a um território que, sobretudo na Primeira Guerra Mundial, era chamado de “terra de ninguém” evidencia que o poeta posiciona o sujeito lírico na condição de observador daquele lugar entre frentes de batalha – “As pátrias com bandeiras inimigas, / Os homens em dois campos separados.” (“Trégua”, seção “Terra de ninguém”; MILANO, 1979, p. 100) – encontrado pelos soldados ao sair por sobre os parapeitos das trincheiras, superando as barreiras de arame farpado. Sítio, de acordo com Eric Hobsbawm, caracterizado por “um caos de crateras de granadas inundadas de água, tocos de árvores calcinadas, lama e cadáveres abandonados [...]”. Saíam os soldados, enfatiza o autor de **Era dos Extremos**,

¹ “Terra de ninguém” é o quinto conjunto de **Poesias**. Composto por doze poemas que juntos somam duzentos e doze versos, o conjunto é o quarto maior em número de poemas e em número de versos. Ao longo dos anos, nenhum poema foi acrescido, mas notam-se, quando comparadas as edições de 1948 e a de 1979, títulos alterados, versos suprimidos e reelaborados. Optou-se por trabalhar, ao analisar os poemas, com a quarta edição de 1979, editada pela Civilização Brasileira e pelo Núcleo Editorial da UERJ, organizada por Virgílio Costa, por se tratar da última obra revisada pelo poeta, isso não significa que as outras edições eventualmente não sejam utilizadas. Seção e conjunto serão usados como sinônimos para designar as partes em que a obra se divide.

“e avançavam sobre as metralhadoras, que os ceifavam, como eles sabiam que aconteceria.” (HOBSBAWM, 2004, p. 33)

Na seção “Terra de ninguém”, o sujeito lírico não está apenas próximo à morte. Mesmo que à margem das experiências, tal sujeito coloca-se, como o soldado entrincheirado, diante da morte enfrentando o risco iminente de se tornar, ele mesmo, um dos corpos, uma das vítimas tombadas nesse espaço em que diversos elementos da civilização não se fazem mais presentes. Espaço construído, em última instância, por conta do progresso racional-tecnológico que não libertou os homens, contrariando a promessa racionalista do Iluminismo. Paradoxalmente, é o exercício racional que garante esse exame do qual o sujeito lírico se vale o tempo todo.

Ao examinar a guerra, a brutalidade do conflito, esse sujeito parece concluir que se trata de uma afecção cuja causa é civilizatória, resultante de intervenções humanas. A crise do sujeito lírico, sua perplexidade e seu desconforto derivam, em certa medida, da sua consciência em relação à morte dos ideais e das promessas que impulsionaram a humanidade em busca do progresso. Violando a crença na invencibilidade do homem, Dante Milano opta por seres fragilizados, fragmentados e impotentes como a “bailarina desgrehada” (do poema “A bailarina e o cantor”), o “velho trôpego, desconjuntado” (do poema “Um velho”) e o próprio sujeito lírico na sua autocondenação: “Sou um homem culpado de ser homem,”. (“Tercetos”, seção “Sonetos e fragmentos”; MILANO, 1979, p. 50)

O leitor da seção é violentado: impossível não sentir medo do bombardeio, dos tiros, das sirenas, das explosões; impossível não desejar a surdez pela violência desses sons enlouquecedores; impossível não sentir o fogo queimando os olhos; impossível evitar o próprio desmoronamento diante da exaustão e da “dor dos homens”. Como outros poetas do século XX², Dante Milano se opõe à guerra e ao submeter o leitor a tais “bombardeios” pretende dissuadi-lo de qualquer inclinação para a batalha.

A despeito desse conjunto de poemas ser todo voltado para a problemática bélica e suas ressonâncias, convém ressaltar que o sujeito lírico de **Poesias**, de modo geral, não apenas no conjunto “Terra de ninguém”, parece ter sido tomado por uma febre, por uma doença (“Vem, amor, e me abraça. / Acalma, com voz suave, a minha doença, / [...]”;

² Conforme o capítulo “Internacionalismo e guerra”, do livro **A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire**, de Michael Hamburger.

“Hora do céu”; MILANO, 1979, p. 82): não tolera barulhos, não consegue evitar associações com um mundo em ruínas³, com a derrocada do homem ou com a iminência desses eventos. Seguem alguns exemplos retirados de outras seções:

Não sei de que cansaços me proveio
O peso que carrego sobre os ombros.
Sou como quem, depois de um bombardeio,
Se levanta no meio dos escombros
E sente a dor das pedras rebentadas,
[...]

(“VI”, seção “Sonetos e fragmentos”; MILANO, 1979, p. 36)

* * *

[...]

Sou um homem culpado de ser homem,
Corpo ardendo em desejos que o consomem,
Alma feita de sonhos que se somem.

[...]

(“Tercetos”, seção “Sonetos e fragmentos”; MILANO, 1979, p. 50)

* * *

“Por que me apertas com tanta força?
Por que não tira os olhos dos meus?”

Teu abraço me esmaga,
Teu beijo me sufoca,
Teus dedos se cravam nos meus cabelos,
Tua voz parece exprimir num rugido o que as palavras não podem
[significar...]

Por que me agarras?”

Assim dois inimigos se abraçam para lutar.

³ Como se observará melhor no último capítulo intitulado **Um sujeito em queda ou “náufrago do sonho universal”**.

(“Em forma de amor”, seção “Paisagens Submersas”; MILANO, 1979, p. 117)

* * *

[...]

Não posso erguer o mundo no meu ombro,
Deixo-o rolar. Ao contemplá-lo agora
A terra me parece um rude escombro.

[...]

(“Sol forte”, seção “Sonetos pensativos”; MILANO, 1979, p. 145)

Aquele que se aproxima da obra de Dante Milano deverá se preparar para uma poesia desoladora, uma poesia em crise inclusive com a própria racionalidade de que é parte⁴. Em “Terra de ninguém”, em particular, o conflito, o desastre e a ruína aludem à guerra como um dos indícios da transformação do mundo, “O mundo não é mais a paisagem antiga, / A paisagem sagrada.” (“Salmo perdido”, seção “Terra de ninguém”; MILANO, 1979, p. 104) A guerra toma o mundo de assalto e o converte em “paisagem devastada”. Os conflitos que transformaram e marcaram o século XX – conflitos irredutíveis à luta armada, incluindo lutas de classe, crises sociais e outras formas de violência, nacionais e internacionais –, pela mediação da forma, convertem-se no mundo elaborado em sedimento histórico.

No poema de abertura da seção, “Os trabalhos do mundo”, a metáfora corpo-mundo, presente na primeira estrofe, é fundamental para a compreensão dos acontecimentos bélicos e da dinâmica do século XX: ao vincular o mundo-corpo ao trabalho, ao qualificá-lo de “doloroso” e enfatizar seu andamento sobressaltado, o sujeito lírico critica o estabelecimento definitivo do trabalho industrial ritmado no século XX, mobilizado pelas guerras mundiais, e os impasses dele oriundos. À primeira vista, o poema parece concentrado na experiência internacional. Entretanto, as imagens também sintetizam a experiência local: a atenção dispensada à dor e ao corpo fragmentado como um “mapa-

⁴ “A arte é racionalidade, que critica esta sem lhe subtrair [...]” (ADORNO, 2008, p. 90)

múndi” sugere, por exemplo, a inscrição do político e do social no corpo individual machucado e reprimido durante o varguismo no Brasil.⁵

A participação da sociedade “não combatente” nas guerras da Era das Catástrofes⁶ é intensa e decorre de uma economia voltada para a guerra que alterou, entre outras, as relações trabalhistas e de produtividade. Em tempos de guerra, todos os esforços produtivos se deslocam para a indústria bélica; a vida em sociedade, como destacou Eric Hobsbawm, é transformada completamente. Para garantir o “desvio de toda a economia para a sua produção”, a indústria da guerra moderna depende, necessariamente, de um elevado contingente populacional mobilizado em prol de uma “economia industrializada de alta produtividade”. Tal contingente, composto pelos “setores não combatentes da população”, somado ao percentual da população envolvido diretamente nas Forças Armadas (combatentes), transformou essas guerras em “guerras de massa”, tanto no que diz respeito às quantidades de produtos e seres humanos despendidos quanto em relação ao volume de vidas e bens destruídos.

Outra dimensão das grandes guerras do século XX a ser destacada é o elevado e paradoxal grau de organização e administração. Nessas circunstâncias, a racionalidade técnica era empregada tendo como “objetivo a destruição racionalizada de vidas humanas da maneira mais eficiente, como nos campos de extermínio alemães”. Tratava-se, pois, de um empreendimento de dimensões desconhecidas até então que exigia maximização das estratégias, das técnicas e das tecnologias produtivas, estimulando o desenvolvimento industrial sem precedentes enquanto impactava, também de maneira surpreendente, o século XX em termos de brutalidade e violência. (HOBSBAWM, 2004, p. 51-56)

⁵ De modo que o particular e o universal se articulam dialeticamente, o que lembra a afirmação de Schwarz em relação a Machado de Assis: “E vê-se [...] que embora lidando com o modesto tic-tac de nosso dia-a-dia, e sentado à escrivaninha num ponto qualquer do Brasil, o nosso romancista sempre teve como matéria, que ordena como pode, questões da história mundial; e que não as trata, se as tratar diretamente.” (SCHWARZ, 2000a, p. 31) Noutro texto, “Conversa sobre ‘Duas meninas’”, Schwarz recomenda que a leitura literária, a leitura da crítica e da teoria literária sejam feitas sempre a partir da “nossa experiência histórica”. Tomando o exemplo da teoria do narrador da **Retórica da ficção**, de Wayne Booth, afirma: “[...] a teoria do narrador que não é confiável [...] ajuda a ler Machado de Assis, pois mostra que ele faz parte de uma tradição ilustre e pouco conhecida. Por outro lado, é certo também que atrapalha, pois funciona como uma espécie de gramática geral das posições dos narradores. Operando com Narrador e Leitor, Confiança e Desconfiança, com termos universalistas, ela cega para articulações historicamente mais específicas, que esteticamente são as decisivas. Bentinho certamente não é fidedigno como narrador, mas isto é dizer pouco. A sua deslealdade narrativa tem coordenadas históricas e de classe precisas, que pertencem à configuração social brasileira, [...]. A constelação formal moderna tem chão histórico particular.” (SCHWARZ, 1999, p. 233-234)

⁶ Expressão utilizada por Eric Hobsbawm no seu livro **Era dos Extremos**. Esse e os parágrafos seguintes fundamentaram-se nesse e em outro livro do historiador britânico, **Globalização, democracia e terrorismo**, conforme indicado textualmente e nas referências bibliográficas.

O início do século XX transcorreu combinando guerras mundiais e conflitos internos. No Brasil, no curso dos anos de 1930 e 1940, os confrontos internos e as discussões instauradas a respeito da debilidade no desenvolvimento do país e das acentuadas crises sociais, econômicas e políticas culminaram no estabelecimento de um Estado autoritário, o chamado Estado Novo, vigente entre 1937 e 1945. As orientações e ações do regime de Vargas, a partir do golpe, articulavam em termos dinâmicos e complexos as demandas internas e as contendas externas, na medida em que o projeto nacional de reestruturação estatal, administrativa, econômica, política, social e mesmo cultural foi imaginado e implementado em terras brasileiras considerando o advento das guerras internacionais, sobretudo na Europa (a Guerra Civil Espanhola e depois a Segunda Guerra Mundial, entre outros conflitos), as culturas políticas autoritárias em destaque (principalmente o Nazismo e os diferentes fascismos europeus) e as circunstâncias estratégicas e políticas, inclusive da América, vide as ambíguas negociações do Brasil com a Alemanha e os EUA antes de 1942.

Não se trata de pensar as décadas de 1930 e de 1940 considerando separadamente o âmbito interno e o externo, o nacional e o internacional, o Brasil alijado do “contexto”: as imbricações entre conjuntura e estrutura, entre anseios, demandas e problemas brasileiros e internacionais (principalmente europeus), naquele processo, levaram à configuração de uma sociedade brasileira na qual se evidenciava a crise de todas as dimensões (política, social, econômica e cultural). Era impossível, por exemplo, que um trabalhador brasileiro não sentisse nos anos 1930 e 1940 os impactos da complexa circunstância interna e externa em seu cotidiano fabril, pois as relações de trabalho e as características da indústria, ainda em desenvolvimento e constituição, modificaram-se por conta do projeto nacionalista de Vargas, mas também em virtude das alterações mundiais em toda a produção industrial em decorrência da Grande Guerra.

Em cada relação de classe vislumbrava-se a conformação histórica de tensões políticas, econômicas, sociais e culturais mais amplas. Se o mundo industrial trabalhava na Europa visando a guerra sobretudo a partir de 1939, os trabalhadores brasileiros enfrentavam uma ideologia trabalhista, que se pretendia desenvolver, fundamentada na participação pacífica do trabalhador em prol de uma sociedade rumo ao progresso. Pautado pela ordem, ele deveria ser a expressão de um novo homem, um novo cidadão, controlado

socialmente por meio do uso da violência e das estratégias de convencimento da propaganda política.⁷ (CAPELATO, 2007, p. 111-136)

“Os trabalhos do mundo” é uma das peças mais surpreendentes do conjunto. O poema inaugural oferece ao leitor uma síntese do mundo do trabalho e do mundo da guerra, pela perspectiva do poeta. Mundos articulados⁸ e submetidos, naquela circunstância, tanto pelas relações de poder quanto pela euforia do progresso material. A partir dessa chave, o poeta formula imagens, símbolos e ritmos explorando tensões e impasses. Assim “brota um segundo mundo de imagens”, conforme a expressão de Theodor Adorno (2008, p. 56).

O poema é constituído por três estrofes desiguais. Na primeira delas, o mundo é tomado como um corpo fragmentado; um corpo que produz dor. Uma vez que se estabeleceu a semelhança mental entre o corpo-mundo e o corpo humano, a definição do mundo pode ser estendida ao ser humano, tanto no que diz respeito à fragmentação quanto na promoção do sofrimento. De maneira autoral ou não (caso dos trabalhadores explorados em favor da subsistência do mundo), o homem engendraria, direta ou indiretamente, o próprio sofrimento.

Na segunda estrofe, os versos funcionam como uma espécie de síntese por excelência do poema e da seção. Visualmente, o dístico ocupa o centro não regular do poema, a disposição irregular contribui para um dos sentidos em jogo, a desordem do

⁷ Lembre-se, contudo, que o estudo de Jorge Ferreira, **Trabalhadores do Brasil: o imaginário popular (1930-1945)**, contribui para a compreensão de que os trabalhadores sabiam negociar com o governo e com os seus empregadores em prol de benefícios: “Os trabalhadores nos anos 1930 e 1940 podem ter aceitado o projeto político estatal, consentido na implementação de formas autoritárias de poder, e mesmo depositado sua confiança nos governantes. No entanto, o ‘consentimento’ dos assalariados em relação ao capitalismo, segundo Przeworski, não deve ser entendido em termos psicológicos ou morais, e sim na dimensão cognitiva e comportamental. [...] A aceitação de determinadas formas de poder não impedia os trabalhadores na época de Vargas de identificarem seus problemas de classe, apontarem as soluções que convinham a seus interesses e lutarem por elas. Dentro dos padrões culturais da época, as pessoas comuns davam novos e diferentes significados aos códigos, normas e valores autoritários e, de acordo com suas experiências políticas, procuravam redirecioná-los em seu próprio benefício, ao mesmo tempo que omitiam as regras excludentes e autoritárias.” (FERREIRA, 2011, p. 69)

⁸ A imagem do trabalhador/soldado empunhando uma ferramenta como se fosse uma arma é uma representação característica daquela circunstância histórica. No filme/documentário **O Triunfo da Vontade**, dirigido por Leni Riefenstahl e produzido durante o Sexto Congresso do Partido Nacional Socialista dos Trabalhadores Alemães (NSDAP), ocorrido na cidade de Nuremberg em 1934, há uma sequência de imagens que sintetizam a relação entre o soldado e o trabalhador. Sujeitos vindos de toda a Alemanha, jovens e fardados, são recrutados para construir estradas e pontes, para auxiliar no fornecimento de materiais, no processo de industrialização interno e na exportação. Convocados a tomar parte, com passos largos e seguros, no desenvolvimento da pátria, bradam em coro: “– Estamos prontos para levar a Alemanha a uma nova era. [...] – Um povo, um Führer, um Reich, uma Alemanha. – Todos nós juntos no trabalho. [...] – Nós nunca lutamos em trincheiras nem escutamos a explosão de granadas. Mas nem por isso somos menos soldados. Com nossos martelos. Machados. Mattocks. Picaretas. Pás.”

mundo falsamente ordenado (a marcha é um exemplo desse paradoxo estratificado na estrutura estrófica). O poeta tira proveito do plano visual e problematiza as noções de organização veiculadas pela guerra e pelos Estados autoritários e totalitários, no Brasil e na Europa, naquela conjuntura. As imagens envolvem tanto a segmentação humana (“pés em marcha”, “máquinas gesticulando”) quanto a condição unificada do coletivo e das suas ações (“A terra em seu labor de guerra eterna”). Nesse processo, trabalho, guerra e sofrimento inter-relacionam-se.

No bloco final, a ênfase é especulativa, envolve mais uma vez o individual e o coletivo. Para tanto, novos símbolos (“marcha”, “sinos”, “armas”, “procissão”, “bandeiras e penachos”, “heróis” e “prisioneiros”) são recuperados e assimilados, colocando em questão as obrigações impostas aos sujeitos e a gravidade dos acontecimentos. O sagrado e o político, também incorporados ao poema, intercambiam propriedades; uma permuta desigual que destaca, por um lado, a perda de aura do sagrado e, por outro, a valorização e a sacralização do político.

Os trabalhos do mundo

- 1 Bate, coração do Mundo.
- 2 Bem escuto o teu ritmo,
- 3 Os saltos do sangue humano correndo pelas artérias
- 4 Do doloroso corpo mapa-múndi.

- 5 Os pés em marcha, as máquinas gesticulando.
- 6 A terra em seu labor de guerra eterna.

- 7 Ter de lutar
- 8 Por um acontecimento qualquer,
- 9 Pelo que outrora os sinos repicavam
- 10 E agora as sirenas uivam desvairadas,
- 11 Pela explosão de um sol
- 12 Brilhando no aço das armas
- 13 Dos homens com penachos e bandeiras...
- 14 Ao lado a procissão misteriosa das suas sombras no chão,
- 15 Marcha de heróis ou leva de prisioneiros?

(“Os trabalhos do mundo”, seção “Terra de ninguém”; MILANO, 1979, p. 97)

No primeiro bloco (versos 1, 2, 3 e 4), o sujeito lírico se dirige ironicamente à segunda pessoa do discurso, interpelando-a pelo verbo no modo imperativo afirmativo e

pelo vocativo “coração do Mundo”, tomado como o responsável intelectual pelo andamento e pelo controle das ações humanas (uma remissão aos gestores da sociedade). Esse “eu” não pretende exortar esse “tu” a bater, quer dizer-se consciente dos seus comandos, por isso tanto a forma imperativa do primeiro verso quanto o advérbio “bem” do segundo verso (“Bem escuto o teu ritmo”) intensificam a postura do sujeito lírico atento às imposições do coração e à subjugação do “sangue humano” (verso 3).

No plano sonoro, o andamento do verbo bater, no primeiro verso, imita o batimento do coração: sílaba longa seguida de sílaba breve (ou sílaba forte seguida de fraca) como o batimento duplo de um coração acelerado. O troqueu⁹ (“Bate”) pouco melódico do início do verso pode ser tomado como um índice de perturbação, resultante da mistura de desequilíbrio, violência e excitação. Outro expediente empregado para enfatizar o ritmo e relacionar os primeiros versos é o da aliteração das oclusivas [b], [t] e [d], o vínculo entre som e sentido é evidente nesses versos. O processo de aliteração prolonga-se, com exceção do fonema [b], por todo o bloco.

Mais longo do que os demais da estrofe, no verso 3, o sujeito lírico estabelece uma tensão entre ritmo e sentido: embora o sangue percorra acelerado as artérias, a sensação criada pelo verso caudaloso é de demora, de um trabalho penoso. A repetição do fonema [s] no início do v. 3 promove uma agudeza rítmica que, por um lado, denota intensidade e, por outro, sugere certa rispidez. Quer num quer noutro caso, o procedimento relaciona-se aos elementos postos em tensão; indicam, ademais, uma hipertensão.

No último verso do bloco, ligado ao anterior por *enjambement*, persiste a sensação de fadiga, pois o ritmo se arrasta sufocante. É esse o efeito criado pela repetição do som “do” (“**Do** doloroso”) no início do verso, pela escolha de um adjetivo polissílabo e pela assonância do fonema [o]: “**Do doloroso corpo** mapa-múndi.”

A metáfora “corpo mapa-múndi” e as demais imagens exploradas na estrofe operam avultando a sistematização da sociedade administrada: o mundo é organizado como um corpo humano com funções e hierarquias. Um mundo aflitivo como um corpo prostrado (verso 4). Um mundo dividido, enfim, por relações de poder: de um lado, administradores e

⁹ Sabe-se que no sistema de metrficação quantitativa, conforme destacou Antonio Candido, “cada verso obedece a um pé dominante [...]”. No caso do português, cujo sistema é o silábico-acental, encontrar-se-á uma “variedade de pés no mesmo verso [...] que não corresponde de modo algum ao princípio de regularidade da métrica quantitativa [...]”. (CANDIDO, 2004c, p. 76) O emprego desse sistema pretende ressaltar os segmentos rítmicos e uma certa regularidade de unidades rítmicas; não será dispensado, contudo, o sistema silábico acental.

promotores da violência e do sofrimento humano; de outro, os executores empurrados para a luta à força, isto é, com o uso da violência e de outros artifícios persuasivos.¹⁰

O sacrifício humano, também presente simbolicamente no poema (“o sangue humano”), vincula-se ao desperdício da vida humana em prol de causas julgadas irrelevantes. Tal compreensão repete-se na seção, especialmente na peça que dá título ao conjunto. No poema “Terra de ninguém”, um “cadáver” repousado num “caixão bordado” ocupa todas as atenções. O cheiro da sala é o cheiro da terra de ninguém: “A sala recende / A terra molhada, / A caule úmido e raiz apodrecida.” (MILANO, 1979, p. 107) O morto é um combatente de guerra, por isso os “convidados expandem uma tristeza festiva”. Duas digressões, apresentadas entre parênteses, indicam como o sujeito lírico desdenha sarcasticamente dos ideais implicados na guerra: ao cabo, o morto conquista um reinado póstumo com “fedor de glória”.

[...]
O defunto recusa
Qualquer comunicação com a humanidade,
Que lhe é de todo indiferente agora.
(Ele que morreu “pela Causa” e recebe honras fúnebres.)

Em sua torre de marfim,
Sob o céu absoluto da paisagem devastada,
Reina, altivo. (Há coroas, há bandeiras na sala.)

(“Terra de ninguém”, seção “Terra de ninguém”; MILANO, 1979, p. 107)

A poesia de Dante Milano, a propósito, refuta não apenas a guerra ou o sentido das “causas”: põe em dúvida vários outros sentidos. No seu movimento oscilante, inclina-se para uma visão niilista¹¹ da própria vida e conserva a irresolução.

¹⁰ No poema “Baixo-relevo funerário”, pertencente ao conjunto “Distâncias”, o segundo verso orienta-se no mesmo sentido: “Os guerreiros avançam em gestos ritmados. / Os escravos vão de rastros, acorrentados pelos pulsos. / [...]” (MILANO, 1979, p. 84)

¹¹ Afirmação inspirada nos textos críticos de Paulo Mendes Campos (indicados nas referências). Lendo a obra milaniana, Campos encontra na afirmação da “inutilidade da vida”, na repetição da “palavra suicídio” e no pessimismo (ilustrado, segundo ele, por exemplo, com a imagem pedra) a justificativa para a compreensão de Milano como poeta niilista. Apesar de Campos não se ocupar conceitualmente do termo niilismo, apresenta-o como negação absoluta da vida atrelada ao pessimismo: “É uma poesia de negação: a palavra suicídio se repete muitas vezes, os versos querem exprimir o despertar de um pesadelo para outro pesadelo mais horrível. A própria inutilidade da vida, o próprio *spleen*, que decorre disso, serve de ilusão ao poeta niilista [...]” (CAMPOS, 1954, p. 233, grafia mantida conforme o original)

A construção imagética desse bloco inicial sustenta-se, enfim, por metáforas. De acordo com Dante Milano, o recurso a esse tipo de imagem garante ao poema uma expressão mais figurativa e mais enfática. Diferente do símile, a metáfora não se prestaria

Ao contrário do crítico, entende-se que não há na obra milaniana um niilismo absoluto, mas uma inclinação niilista nos termos de Nietzsche. Nesse sentido, ao se dizer, nessa tese, que o sujeito lírico se inclina, no seu movimento oscilante, para uma visão niilista entenda-se:

1) toma-se aqui, como referência, as formas de niilismo (um niilismo “em processo”) apresentadas por Nietzsche, o grande teórico do niilismo, na sua obra tardia. Como se sabe, não se trata de um termo exclusivo da modernidade, suas “raízes” estão na “Antiguidade”, por isso o termo deve ser compreendido em relação à sua história. Para o filósofo alemão, entretanto, a modernidade é compreendida como o “momento decisivo do processo”, momento de radicalização do niilismo. (ARALDI, 1998, p. 76-77) O “[...] niilismo é entendido como a *dynamis* que move a história do ocidente. Não há uma conceptualização ou caracterização do termo no sentido conceitual-sistemático. Através da investigação da *História natural da moral*, o niilismo é compreendido como doença, como transcurso doentio típico, adquirindo desse modo estatuto de questão fundamental, a partir da qual seria possível criticar-destruir a moral existente e possibilitar a criação de novos valores.” (ARALDI, 1998, p. 84) De maneira geral, portanto, o niilismo nietzschiano designa o que o filósofo “considerou como o resultado da decadência européia, a ruína dos valores tradicionais consagrados na civilização ocidental do século XIX. Caracteriza-se pela descrença em um futuro ou destino glorioso da civilização, opondo-se portanto à idéia de progresso; e pela afirmação da “morte de Deus”, negando a crença em um absoluto, fundamento metafísico de todos os valores éticos, estéticos e sociais da tradição. O niilismo nietzschiano deve, no entanto, levar a novos valores que sejam ‘afirmativos da vida’, da vontade humana, superando os princípios metafísicos tradicionais e a ‘moral do rebanho’ do cristianismo e situando-se ‘para além do bem e do mal’.” (JAPIASSÚ; MARCONDES, 2008, p. 202);

2) em se tratando da obra milaniana, a exemplo do poema “Salmo perdido” (analisado no próximo capítulo), não se pode afirmar que haja uma perda total do sentido da vida: em “Salmo perdido”, inicialmente o sujeito lírico afirma acreditar num deus moderno (a razão), substituto do deus antigo (transcendental). Uma espécie de niilismo incompleto, de acordo com Nietzsche: “Através de ideais laicizados (o progresso na história, a razão moral, a ciência, a democracia), os homens ainda mantêm o lugar outrora ocupado por Deus, o supra-sensível, pois buscam algo que ordene categoricamente, ao qual possam se entregar absolutamente. Em suma, no niilismo incompleto há a tentativa de superar o niilismo sem transvalorar os valores. [...] [No niilismo completo] não ocorre ainda a criação de valores afirmativos: o niilista completo não consegue mais mascarar, através de ideais e ficções, a vontade de nada.” (ARALDI, 1998, p. 86) Todavia, no final do poema, Deus permanece à distância, modificado é certo, mas o poema termina sem anunciar a “Morte de Deus”. Noutro poema, “Canção inútil”, comentado no último capítulo, à primeira vista poderia se dizer que o niilismo se configurou plenamente. Contudo, basta ler o primeiro verso para se perceber que o sujeito lírico acredita em algo que chama de “verdadeira vida” [a oposição entre a “verdadeira vida” e a “vida vivida”, “valores da moral cristã” originados na “oposição metafísica mundo verdadeiro – mundo aparente”, explicitaria, segundo Nietzsche, a interrelação entre moral e metafísica, desencadeadora da “lógica do niilismo” (ARALDI, 1998, p. 79-80)] Nota-se, em “Canção inútil”, uma lógica desencadeadora do niilismo (um momento do niilismo entendido como processo), mas, no embate entre a vida sonhada e a vivida, permanece o que Nietzsche chama de valores afirmativos. No verso derradeiro, o suicídio é também adiado por sua inutilidade, portanto a vontade de nada não é absoluta. Pode-se dizer que há uma lógica niilista, traços da presença do niilismo na obra milaniana, “interrogações niilistas” colocando sob suspeita o próprio sujeito, o progresso, a razão, Deus: “A reflexão de Nietzsche sobre si e sobre sua época é elaborada filosoficamente em termos de niilismo. O niilismo, que se origina e se desenvolve a partir da moral, radicaliza-se na modernidade, tanto na teoria quanto na prática; há traços niilistas na teoria do conhecimento, na moral, nas ciências naturais, na política, na estética. [...] Não há como fugir desse hóspede inquietante que se instala sorrateiramente em todos os domínios da modernidade.” (ARALDI, 1998, 87) Contudo, em Milano, não se trata de uma forma acabada de niilismo.

Para saber mais a respeito dessa questão, pode-se consultar a revista *Cadernos Nietzsche*, especialmente a reflexão de Clademir Luís Araldi, “Para uma caracterização do niilismo na obra tardia de Nietzsche”, que fundamentou a discussão acima.

ao “pensamento exato, nítido e transparente”. De caráter mais subjetivo e mais aberto, a metáfora permite uma “entrega à fantasia.” (MILANO, 1979, p. 312)

O recurso à metáfora possibilitou a transferência das potencialidades e fragilidades do corpo humano para o mundo. Apesar de considerar a metáfora como ornamento, Dante Milano não a emprega com fins decorativos. As operações metafóricas não são acessórias, nem se perdem num subjetivismo vago, elas proporcionam ao leitor ver através delas e com o auxílio delas¹², revelando “as realidades que os olhos não vêem e as mãos não tocam”. (MILANO, 1979, p. 311)

O dístico seguinte (versos 5 e 6) apresenta uma síntese. As imagens concentram as diferentes problemáticas sociais e históricas, internacionais e nacionais. A “marcha” é comum aos contextos europeu e brasileiro. As “máquinas gesticulando” condensam tanto a experiência fabril de exploração do trabalho quanto as condições desumanas do combatente de guerra. As duas imagens, que representam elas próprias realidades distintas, estão contidas no segundo verso do dístico. De certo modo, “A terra em seu labor de guerra eterna.” reduz a uma imagem os conflitos mundiais e todo o trabalho humano de interferência e destruição do mundo.

No verso 5, a transição dos segmentos rítmicos, de jâmbicos a anapésticos, reforça tanto o ato de marchar quanto o de gesticular. A expressão “em marcha” acentua a posição desses homens particularizados por meio da sinédoque: mais do que marcar o movimento, a preposição (“em”) destaca a situação desses indivíduos. O mesmo ocorre com a segunda imagem (“as máquinas gesticulando”): a ação inacabada e contínua é indicada pelo uso da forma nominal do verbo (gerúndio) com função qualificadora. Em síntese, cabe aos homens o exercício sincrônico e mecânico de marchar e de gesticular; como máquinas, esses homens se expressam, na ausência das palavras, por gestos; o emudecimento do homem é um indício de crise e denuncia a faceta desumanizadora da guerra.

O ritmo binário da marcha retorna, no verso seguinte (v. 6), enfatizando a condição da guerra como interminável: ao manter o mesmo padrão rítmico de “Os pés em marcha”, o sentido cíclico do conjunto é destacado. Por outro lado, a semelhança sonora do par “terra” e “guerra” tem grande impacto porque sugere uma associação direta com o título da seção e seu sentido histórico, indica ademais o assombro provocado pela constatação de que o

¹² Comentário baseado no texto de Sérgio Buarque de Holanda intitulado “Rebelião e convenção – II”. (HOLANDA, 1996b, p. 506-510)

mundo poderá acabar. A qualificação da guerra com o determinante “eterna” colabora para sua compreensão como processo coletivo e totalizante: a guerra é totalitária e controla as individualidades. Quer dizer, a participação na guerra é imposta a civis, quer para aqueles que assumem o poderio das armas, quer para aqueles que tentam se proteger guardando distância dos campos de batalha. A expressão “terra de ninguém” é paradoxal, pressupõe que a terra como a guerra é de ninguém e é de todos.

Na estrofe final, os “pés em marcha” e o “aço das armas” dizem respeito aos “homens com penachos e bandeiras...”, lutando por “um acontecimento qualquer, / Pelo que outrora os sinos repicavam”, como se o que antes era celebrado por badaladas fosse agora motivo de conflito, anunciado por sirenas que “uivam desvairadas”, como animais descontrolados. Há uma alteração na ordem social, símbolos do sagrado são subvertidos e integrados ao mundo político. A transformação lembra os versos do poema “Salmo perdido”, da mesma seção, estudado em outro momento.

Percebe-se uma tensão temporal sumarizada pelo uso de dois dêiticos temporais, um de proximidade (“agora”) e um de afastamento (“outrora”). É evidente o posicionamento do sujeito lírico em relação a um presente singularizado em função de seu vínculo direto com a guerra; um presente que se mostra esvaziado de expectativas.

Concentram-se, nessa estrofe, vários expedientes: 1) há uma relação entre os versos 11 e 12, o abalo súbito e intenso do primeiro repercute no segundo por um princípio de causalidade; 2) a aliteração do fonema [s] nos versos 9, 10 e 11 realça a gradação dos sons e seu ápice (“sinos”, “sirenas”, “explosão”); 3) a metáfora (“Pela explosão de um sol”) expressa a magnitude do evento; 4) e a metonímia (“Brilhando no aço das armas”), por seu turno, retoma a explosão e o armamento usado no conflito. Os versos explodem, um se completa no outro, vide o *enjambement*, criam imagens impactantes tanto no que se refere ao aspecto sonoro-visual quanto ao semântico. No verso 13, o ritmo é acalmado e com o apoio das reticências sugere-se uma difusa suspensão espaço-temporal decorrente da explosão, a lentidão do verso seria própria desse momento.

Marchando em série, ao lado desses homens, estão suas sombras. No antepenúltimo verso (“Ao lado a procissão misteriosa das suas sombras no chão,”), o sujeito lírico se vale da semelhança sonora do par “procissão” e “chão” com o substantivo “explosão” para tirar proveito da reverberação do estouro naquelas sombras que seriam o outro daqueles indivíduos: “Marcha de heróis ou leva de prisioneiros?” O verso final inicia-se com uma

marcação mais forte, o ponto de interrogação garante a entoação, uma vez que se trata de uma sentença direta e interrogativa na qual os pares “heróis” e “prisioneiros” são colocados lado a lado e problematizados.

O poema de abertura, conforme se notou, anuncia questões importantes a respeito dessa seção. O poeta não resolve as tensões, ele as conserva: a luz e a sombra não se excluem, da mesma maneira que o outrora e o agora, a coragem e o medo, os heróis e os prisioneiros. Denuncia-se também as maneiras utilizadas para homogeneizar os sujeitos (“Os saltos do sangue humano correndo pelas artérias”, “Dos homens com penachos e bandeiras...”), o elenco de armamentos (“no aço das armas”, “pela explosão de um sol”) e os diferentes recursos para a manutenção da guerra e do Estado autoritário (“sirenas”, “pés em marcha”).

Diante dessas estratégias de homogeneização humana, da sugestão de que a guerra é um trabalho que compele indivíduos a agirem maquinalmente, o sujeito lírico não desconsidera um lado enigmático dos homens (“Ao lado a procissão misteriosa das suas sombras no chão,”). Esse dado desconhecido ou misterioso do ser humano garantiria a sua não mecanização? De que maneira, nessa seção, as tensões estão presentes? Como o poeta trabalha com essa matéria? Que operações formais constituem essa seção especificamente? De modo geral, essas questões orientarão este capítulo.

2.1. “A terra em seu labor de guerra eterna.”

Em outubro de 1937, após assistir ao filme “All quiet on the western front” (“Sem novidade no front”), de 1930, dirigido por Lewis Milestone, uma adaptação do romance alemão **Im Westen Nichts Neues** (1929), de Erich Maria Remarque, Dante Milano publica no *Diário de Notícias* do Rio de Janeiro, na coluna “Cinematographia”, as seguintes considerações:

“Depois...”. Esta simples palavra adquiriu uma extraordinária resonancia depois que Erich Maria Remarque, o mais celebre chronista da Grande Guerra, assignalou com ella o limite onde vae esbarrar em cheio o maior erro da humanidade, erro tão grande que não pôde haver uma explicação plausível, uma justificação acceitavel para a Guerra. No plano do homem

civilizado, ella só póde ser considerada um absurdo, um estado de loucura collectiva, ou uma fatalidade biblica; e neste ultimo caso, mais absurda ainda a idéa de um castigo tão grande para um “bicho da terra tão pequeno”.

No seu livro “Sem Novidade no Front”, Remarque faz a mais séria advertencia á humanidade mostrando pela primeira vez ao mundo o que é na realidade a guerra, com os seus mythos desfeitos, os seus heróes atacados de dysenteria, e outros horrores sem nenhuma belleza, sem nenhuma grandeza épica, para dizer tudo: guerras indginas de Homero, – tambem em “Depois...” elle nos revela o verdadeiro estado de espirito das multidões revoltadas de hoje, com as suas “greves geraes” e as suas “paradas da fome”.

“Depois...” é uma palavra de grande resonancia, porque nos faz pensar no amanhã. Não é só a hoje que elle se refere. O Depois continúa.

Estas considerações nos foram directamente suggeridas pelas successivas imagens que o film “Depois...” nos apresentou com espantosa fidelidade. A maneira como a acção se desenvolve, a perfeita reconstituição historica, a grande movimentação de massas humanas em desordem, e a especie de espanto universal que ambienta o film e em que os personagens se movem como fantasmas acordados num mundo estranho, dão bem uma idéa de como as responsabilidades humanas são fracas diante do irreparavel das catastrophes. [...] ¹³ (MILANO, Dante. “Considerações em torno de um film”, *Diário de Notícias*, 27/10/1937, ano VIII, n. 3602, p. 10)

A obra de Erich Maria Remarque, um “dos marcos do pensamento antibelicista do século XX” (ARMANI, 2006, p. 89), apresenta inúmeros traços autobiográficos tendo em vista que Remarque foi um jovem soldado alemão combatente na Primeira Guerra Mundial. Em **Im Westen Nichts Neues**, traduzido no Brasil como **Nada de novo no front**, o autor demonstra ser radicalmente contrário à guerra.

Dante Milano não foi um combatente de guerra, é como civil e a certa distância dos conflitos que ruma, como sujeito histórico, a experiência que julga, conforme o excerto, “o maior erro da humanidade”, um acontecimento destituído de qualquer “grandeza épica”, uma “grande movimentação de massas humanas em desordem”, um sacrificio inútil. A guerra poderia ser explicada quando relacionada ao “homem civilizado” como “um absurdo, um estado de loucura collectiva, ou uma fatalidade biblica”. Um erro, enfim, injustificável.

A respeito do impacto que tiveram o livro e o filme sobre ele, escreve:

São suggestões tão fortes que nos ficam impressas na memoria como se fossem imagens familiares, sombras de amigos defuntos, restos da vida a

¹³ Grafia mantida conforme o original, inclusive em relação às incorreções.

que assistimos. Remarque creou em nossos espiritos uma idéa unica da guerra. A guerra é como elle a viu, como a representou em seus livros, e como o cinema a apresenta com o seu maximo de fidelidade. Em nada acreditamos mais do que no cinema. O cinema é hoje a nossa grande escola, o logar onde aprendemos a lição do mundo, e elle absorve tres quartas partes da nossa actividade intellectual. É o nosso guia e é nelle que acreditamos. Por isso aquelles bombardeios, para nós, são reaes, aquelles personagens que vêmos na téla, não são actores habilmente maquillados, mas homens leaes que se sacrificaram inutilmente.

O drama de “Depois...” é um problema que fica remoendo a consciencia do typo social falhado de nossa época.

Elle reflecte o grande hyato feito na ordem natural das coisas, o armisticio, que não significa paz, mas sómente o lapso de tempo sufficiente para as nações se rearmarem e continuarem a guerra.

Tudo quanto se pôde esperar de um film, como realização technica e como valor humano e social foi em “Depois...” inteiramente alcançado.¹⁴

(MILANO, Dante. “Considerações em torno de um film”, *Diário de Notícias*, 27/10/1937, ed. 3602, p. 10)

O choque das cenas criadas por Remarque, recontadas na produção fílmica, é confessado por Milano. O poeta se rende à assombrosa perspectiva do final do mundo, “um problema que fica remoendo a consciencia do typo social falhado de nossa época.” Como Remarque, conclui que a guerra é sinal de uma crise na sociedade ocidental; sua poesia se tingue de um tom de protesto contra a guerra e contra o andamento dessa sociedade, mas ao mesmo tempo amarga a desesperança.

O sujeito lírico é tomado por uma perplexidade semelhante àquela criada no filme: “especie de espanto universal que ambienta o film e em que os personagens se movem como fantasmas acordados num mundo estranho, dão bem uma idéa de como as responsabilidades humanas são fracas diante do irreparavel das catastrophes.” Não por acaso, em “Terra de ninguém”, o sujeito lírico assume-se como parte de um todo, parte de um “espanto universal”. Nesses momentos “o sujeito se torna mais do que apenas sujeito” (ADORNO, 2003, p. 77):

[...]
Cidades vertiginosas, edificios 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.

¹⁴ Grafia mantida conforme o original, inclusive em relação às incorreções.

(“Salmo perdido”, seção “Terra de ninguém”; MILANO, 1979, p. 104, grifos nossos)

Na mesma edição do *Diário de Notícias* na qual Dante Milano veiculou suas considerações, títulos e manchetes são exemplares da dimensão global, na década de 1930, das crises e da instabilidade em vários âmbitos. Com a ampliação crescente do acesso às informações a respeito de praticamente todas as áreas do planeta, graças ao desenvolvimento dos meios e tecnologias de informação, o indivíduo é “bombardeado” por notícias que no Brasil de fins da década de 1930 são capazes de amedrontá-lo e de aproximá-lo da destruição, sensação sintetizada no verso: “A terra em seu labor de guerra eterna.”

Após dois dias de luta titanica, cahiu em poder das forças japonezas o reducto de Ta-Zang

Essa demonstração convincente do poder combativo das tropas imperiaes é considerada o primeiro golpe mortal vibrado contra as linhas defensivas de Shanghai, por isso que apertará consideravelmente o cinturão de ferro em torno do Chapei

Annuncia-se a reorganização do Gabinete hespanhol com a cooperação dos catalães

Madrid vem sofrendo, nas ultimas cinco noites, incessantes bombardeios aereos elevando-se a sessenta o numero de mortos e a duzentos o de feridos [...]

Morreram mais de mil pessoas

Tomam providencias contra a repetição dos conflictos os governos de Haiti e da Republica Dominicana

Reuniu-se, hontem, o Comité de Não-Intervenção

A atitude assumida pelo delegado sovietico vem dificultando grandemente as “démarches” levadas a efeito para a retirada de voluntários em luta na Hespanha

A democracia e seus demolidores (no Brasil)

Não acreditamos nos rumores correntes sobre um possível golpe no regimen¹⁵

¹⁵ Grafia mantida conforme o original, inclusive em relação às incorreções.

(*Diário de Notícias*, 27/10/1937, ano VIII, n. 3602, p. 1 e 4)

As preocupações relativas à instabilidade e ao horror da guerra se agravam nos anos 1940. Em plena guerra, o escritor estadunidense Waldo Frank visita o Brasil e, numa conferência proferida em abril de 1942, na Associação Brasileira de Imprensa, no Rio de Janeiro, na presença de inúmeros artistas, escritores e intelectuais¹⁶, conclui que são duas as guerras:

É necessário falar da guerra – não só da guerra imediata, em que nos estamos defendendo com armas imediatas, como da outra, que está em todas as consciências – a crise social que temos também de vencer. Vencer a primeira sem vencer a segunda, seria uma vitória imperfeita. [...] Desse descontentamento, dessa crise dos espíritos que se alastrou pelo mundo inteiro, surgiram as reações locais do fascismo e do hitlerismo, que são formas do racionalismo e do capitalismo contra a evolução dos autênticos princípios democráticos. E hoje, criada por esse fascismo e esse hitlerismo, temos uma guerra sem precedentes, [...]. Não é preciso ganhar somente as batalhas militares; não basta vencer as potências fascistas. É necessário que saibamos tirar dessa crise a verdadeira lição. Com os ideais racionalistas do século XVIII, o homem havia subido alto demais, como que querendo escalar um precipício (*sic*); e desse precipício ele rolou. [...] A América está, portanto, a braços com um conflito que não é apenas internacional, político e militar; por baixo, o conflito social ainda é mais profundo e mais grave. Triunfar nesses dois conflitos, vencendo o fascismo e criando uma democracia mais humana, é o grande dever da civilização americana.¹⁷ (“A guerra e a crise social”, *A Manhã*, 28/04/1942, ano I, n. 220, p. 3 e 7)

Embora não haja ligação direta entre o discurso de Waldo Frank e Mário de Andrade, no dia seguinte, um dia antes de proferir sua célebre conferência acerca do movimento modernista, respondendo a um jornalista que o inquiria a respeito do tom da palestra, Mário de Andrade declarou (no dia 29 de abril de 1942):

¹⁶ Dentre eles destacam-se: Ribeiro Couto, diretor naquela circunstância do suplemento pan-americano do jornal *A Manhã*, Cândido Portinari, Manuel Bandeira, Sérgio Buarque de Holanda, Gabriela Mistral, Aníbal Machado, Jorge de Lima, Vinícius de Moraes, Dante Milano, entre outros.

¹⁷ Grafia mantida conforme o original.

[...] O que quero dizer é que no estado de espírito em que me encontro atualmente, não posso fazer nada com gratuidade, com certa isenção, porque me acho profundamente penetrado dos acontecimentos do mundo, quase perturbado com os dolorosos e trágicos espetáculos da guerra. (ANDRADE, 1983, p. 85)

Ainda em 1942, conforme transcrição no capítulo anterior, vários intelectuais e artistas como Carlos Drummond de Andrade, Dante Milano, Pedro Nava, Rachel de Queiroz, Sérgio Buarque de Holanda, assinaram uma “Declaração de princípios” (*Correio da Manhã*, 11/06/1942, ano XLI, n. 14602, p. 2) manifestando-se contra o fascismo.

A guerra apresentou, pelo compartilhamento de experiências, uma tendência ao universalismo, a leitura do particular levava em conta esse terrível evento de proporções mundiais; alimentou também a política interna no Brasil. A declaração de Mário de Andrade, nesse sentido, é esclarecedora: “gratuidade” ou “certa isenção” parecem impossíveis, uma vez que os “acontecimentos do mundo” penetram as consciências, perturbando-as. No poema “A ponte”, analisado a seguir, Dante Milano não se entrega a um universalismo descolado do particular, e por isso não despreza a crise social, antes a enfrenta expondo suas várias facetas.

2.2. Perturbar o imperturbável: o poema “A ponte”

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...

(“A ponte”, seção “Terra de ninguém”; MILANO, 1979, p. 98-99)

“A ponte” é o segundo e mais longo poema da seção “Terra de ninguém”. Sabe-se, conforme pesquisa nos periódicos, que sua primeira versão foi escrita em 1937 e publicada no Suplemento Literário de *A Manhã* em 1943. (“Contemporânea - - 1a. Série – Antologia da Poesia – XI – Dante Milano”, Suplemento Literário Autores e Livros, *A Manhã*, 11/07/1943, ano III, v. V, n. 02, p. 31) As demais versões apareceram nas quatro primeiras edições de **Poesias**, publicadas nos anos de 1948, 1958, 1971 e 1979.¹⁸

Ao longo dos anos, o poema passou por modificações que explicitam o trabalho do poeta de seleção e apagamento do que julgava acessório. Nas versões iniciais, sobretudo na primeira, o poema realiza-se de modo mais livre, palavroso, relativamente adequado às flutuações da estética modernista, menos cifrado e depurado do episódico. Na primeira versão, as vicissitudes históricas são nomeadas; na última, a realidade social aparece como fatura. O mundo exterior é, portanto, reduzido no poema a estrutura literária¹⁹.

¹⁸ As versões do poema poderão ser lidas no Apêndice C: “Versões de ‘A ponte’”, seguido de “A respeito das variações do poema” (Breve comentário).

¹⁹ Formulação desenvolvida por Antonio Candido (2004b).

Consoante “Os trabalhos do mundo”, em “A ponte” são exploradas facetas da modernização e do mundo do trabalho.²⁰ Problematisa-se tanto o advento da modernização às custas da tragédia da população miserável quanto a arquitetura para fins bélicos e de controle social. De modo que a ponte é, paralelamente, refúgio para mendigos e abrigo antibomba.

A presença do ferro e do aço é uma das principais marcas da industrialização. No poema, esses materiais surgem como constituintes da ponte, ela mesma um indício da modernização urbanística vivenciada pelo Brasil nas primeiras décadas do século XX.

A ponte, motivo central do poema, é oriunda do trabalho humano de produção: importante para a vida pública, constitui-se como elemento organizador. Toda ponte, a despeito de suas especificidades, surge de uma problemática que o homem, por meio de expedientes racionais, procura resolver interferindo no mundo natural, propondo emendas e correções. Em “A ponte”, o objeto não se restringe ao dado lógico e organizacional, suas nuances e habilidades são incompatíveis com sua condição de objeto.

O mundo no poema parece reduzido a uma ponte, cujas margens não estão em evidência. O caráter crítico dessa obstrução dirige-se à ordem racionalista da sociedade, dividida e enclausurada. Atravessar a ponte apenas navios, “tiros” e “trovões” o fazem. Para o homem, parecem importar os movimentos verticais: a queda, o declínio, o naufrágio e a derrocada. Enquanto o homem sucumbe e o esfacelamento do mundo parece “irreparável”, a ponte, ainda que desequilibrada, é o elemento de resistência.

Na primeira estrofe, a forma da ponte é ressaltada (seu “desenho”, “suas linhas definitivas”, “sua arquitetura”) em relação à ausência da forma humana. Prostrados, os seres que vivem embaixo dela integram um mundo intencionalmente colocado à parte. Os sujeitos, apesar da sujeira e do frio, ao contrário dos que “andam sobre a ponte”, dormem, como se neles a espoliação do humano garantisse seu sono. No segundo conjunto de versos,

²⁰ As imagens que povoam o “inferno social” no poema vinculam-se, por um lado, às grandes guerras, e, por outro, ao processo histórico excludente observado no Brasil e, mais especificamente, no Rio de Janeiro desde fins do século XIX, como sintetizam os estudos **A cidade febril: cortiços e epidemias na Corte imperial**, de Sidney Chalhoub, e **Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na primeira república**, de Nicolau Sevcenko, entre outros estudos desses mesmos autores e de outros pesquisadores. A expressão “inferno social” relaciona-se ao subitem “O inferno social”, do capítulo “A inserção compulsória do Brasil na *Belle Époque*”, que integra o livro **Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República**, do historiador Nicolau Sevcenko. Segundo o autor, “[...] Alcindo Guanabara, parafraseando Tolstoi, procurava caracterizar as zonas de maior concentração popular. Nesses núcleos é que se localizavam as habitações coletivas, precárias, insalubres e superpovoadas, já estigmatizadas por Aluíso Azevedo no seu *O cortiço* em 1890.” (SEVCENKO, 2003, p. 77)

a referência é explícita, “os que andam sobre a ponte” estão expostos ao bombardeio, não dormem, apenas repousam²¹, são suicidas em potencial. Nos dois planos, em cima e embaixo da ponte, há uma flagrante sujeição do mundo à racionalização. A ponte, não ao acaso, de objeto construído e racionalizado pelo ser humano, adquire, finalmente, a capacidade de racionalizar; o poema assume, assim, a função de mediar essa transmutação.

Se construir uma ponte é, enfim, mimetizar um caminho sem desvios ou acidentes, o poeta é um transgressor: na construção da sua ponte-poema, absorve as incongruências de tal sorte que o moderno e o atraso são indissociáveis. “A ponte” condensa, dessa forma, a guerra travada nas cidades e a guerra travada nos campos de batalha.

2.2.1. Um olhar mais detido

Primeira estrofe

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.

Alguns recursos utilizados contribuem para distingui-la. Note-se, por exemplo, a assonância das vogais [o] e [e] que aludem à palavra “ponte” presente no verso de abertura:

²¹ Segundo especialistas, o sono é um estado de inconsciência, um período de diminuição da atividade mental e física. Ao contrário do sono, o repouso é um estado de alerta durante o qual há um esforço consciente para reduzir a atividade e a estimulação mental.

O desenho da ponte é justo e firme, calmo e exato.

O e e o o e é o e e o e e o.

Além disso, observe-se que com exceção dos monossílabos todas as demais 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.²²

O-de-**SE** / nho-da-**PON** // teé -**JUS** / toe-**FIR** / me-**CAL** / moee-**XA** (to).

Os quatro constituintes (“justo”, “firme”, “calmo”, “exato”), idênticos do ponto de vista sintático, estão combinados num mesmo período. Os dois primeiros e os dois últimos unem-se por conjunção aditiva (“justo e firme”, “calmo e exato”); os pares, isolados por vírgula, encadeiam-se por justaposição. As duas séries são equivalentes, destacam-se de modo a evidenciar a simetria da construção.

Os expedientes sugerem que há no mundo arquitetado, fechado para as imprevisibilidades e as desigualdades do mundo social, equidade e justeza. As cidades brasileiras, ao contrário, constituíram-se/constituem-se, em geral, da instabilidade social e da errância da sua população. A compreensão das cidades brasileiras como “mosaicos movediços” frustra, segundo o historiador Nicolau Sevcenko, a aspiração tecnocrática. A partir da leitura do poema “O engenheiro”, de João Cabral de Melo Neto, afirma:

[...]
*O lápis, o esquadro, o papel;
 O desenho, o projeto, o número:
 O engenheiro pensa o mundo justo,
 Mundo que nenhum véu encobre.*

²² Segundo Said Ali (2006, p. 42), “A cesura é apreciável como corte e como pausa quando vem após palavra aguda ou grave, não finalizando esta em vogal que se ligue ao vocábulo seguinte.”

E, entretanto, as cidades brasileiras, veladas, opacas, confusas, desarticuladas e porosas, refletindo a instabilidade das comunidades que as esquadrinham sem outra meta que a de se manterem desprendidas, resistem a esse sonho autocrático [...]. (SEVCENKO, 2000, p. 64)

O verso 2 recupera a exatidão do desenho (descrito no v. 1). O final do verso coincide com o final da frase, a pausa métrica e a pausa semântica conciliadas enfatizam também a proporcionalidade da ponte. Por outro lado, o pronome substantivo “nada” e o adjetivo “definitivas” são elementos de determinação: enquanto conjunto de linhas, a ponte é inatingível.

- 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.

A especificidade arquitetônica da ponte é indicada nos dois versos subsequentes (v. 3 e 4). “Equilibrando-se no ar”²³, o construto dispensa meios de sustentação que não sejam os fornecidos pelo seu próprio comportamento estrutural. Com o apoio das construções comparativas “Como um navio na água, uma nuvem no espaço” (v. 4), sua estrutura suspensa torna-se mais perceptível. Os símiles destacam as noções de equilíbrio e de autossustentação, comuns às três imagens aproximadas. Segundo Dante Milano:

[...] A “comparação” é imprescindível à revelação de certas sutilezas poéticas que rejeitam ornatos. A metáfora reveste, a comparação desnuda; a metáfora é púrpura, a comparação é cristalina. [...] Segundo Aristóteles: “Pode-se definir a metáfora como sendo uma comparação abreviada onde falta o termo ‘como’”. Mas Hegel ensina: “A metáfora não chega a ser uma representação independente, mas somente acessória. Ela não serve ao pensamento, mas à fantasia. Na metáfora o poeta deixa de estar possuído pelo tema e se entrega à fantasia e ao capricho”. Já a comparação é um revêlo dentro do espaço do tema. Dante [Alighieri] nunca se afasta do seu tema. Mantém domínio sobre a imaginação e não se perde no difuso. Comparar é comparar-se, medir distâncias é medir as próprias forças. Quando a comparação é verdadeiramente poética, torna-se luminosa e transparente. (MILANO, 1979, p. 312)

²³ Na voz reflexiva, o verbo “equilibrar-se” indica que a ação é exercida e recebida pelo mesmo ser.

Esse “revôo” sobre o tema revela o processo envolvido na concepção e na construção da ponte, inerente ao desenvolvimento da arquitetura moderna, regido por princípios gerais entre os quais estão: “a rigorosa *racionalidade* das formas arquitetônicas, entendidas como deduções lógicas (efeitos) a partir de exigências objetivas (causas) [...]” e “o recurso sistemático à tecnologia industrial, à padronização, à pré-fabricação em série, isto é, a progressiva industrialização da produção de todo tipo de objetos relativos à vida cotidiana (desenho industrial) [...].” (ARGAN, 1992, p. 264, destaque no original)

A ponte converte-se em material para a poesia e nessa mediação algo da empiria, como diria Adorno, resiste, uma vez que a ponte é, naquela circunstância, tema e questão social. A inovação estrutural representada por construtos arquitetônicos, como a ponte suspensa²⁴ do poema, feitos de ferro e de aço entre meados do século XIX e início do XX no Brasil também aparece em “A ponte”. Nesse período, segundo Cacilda Teixeira da Costa, em **Sonho e técnica: a arquitetura de ferro no Brasil**:

[...] houve no Brasil uma grande importação de edifícios e complementos arquitetônicos de ferro, pré-fabricados nas usinas européias. Trata-se de obras da chamada ‘arquitetura metalúrgica’, adotada para os mais variados fins, desde teatros, mercados e estações ferroviárias até pequenos porta-cartazes, quiosques de jornal, bebedouros, fontes, relógios, postes de iluminação, equipamentos sanitários, calhas, canos e todo tipo de acessórios de construção [...]. Pode-se dizer que, ao contrário do que ocorreu na Europa, entre nós essa arquitetura de importação foi símbolo de progresso e as peças eram sempre recebidas com entusiasmo e elogios [...].

Essa volumosa importação se explica, por um lado, pelo alto grau de desenvolvimento técnico dos fabricantes, que asseguravam aos compradores produtos funcionais, racionais e duráveis e, por outro, pelo atraso da siderurgia brasileira e peculiaridades de nossa economia [...].

[...] Ocorreu, em consequência, que o Brasil, ao importar os produtos europeus, recebia objetos ‘modernos’, frutos de uma tecnologia de ponta na época, sem que o país tivesse vivido o processo de industrialização e modernização. A arquitetura de ferro evidencia esta incongruência, pela

²⁴ A ponte suspensa ou ponte pênsil, na sua forma moderna, caracteriza-se como uma estrutura sustentada por cabos de aço, com grandes vãos livres. O desenvolvimento dessa estrutura com materiais específicos iniciou-se com a Revolução Industrial: “Com efeito, a acelerada urbanização, o acúmulo de capitais, o surgimento das indústrias e os avanços tecnológicos dos séculos XVIII e XIX tanto geraram demanda por pontes e grandes espaços cobertos como possibilitaram o desenvolvimento de teorias, métodos de fabricação e de construção, e materiais estruturais de tal sorte superiores ao estado tecnológico precedente que também as estruturas retesadas [tipos de estruturas como a ponte suspensa] passaram por uma verdadeira revolução.” (PAULETTI, 2003, p. 31) Esse tipo de ponte se consolidou somente nos séculos XIX e XX. No Brasil, as pontes suspensas de maior relevo, tombadas pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, datam do início do século XX. São elas: a ponte de São Vicente (1924, São Paulo) e a ponte Hercílio Luz (1926, Santa Catarina). A primeira foi importada da Alemanha.

dimensão e importância das peças. (COSTA, 1995, p. 9-11, destaques nossos)

Como indício da “arquitetura metalúrgica”, a ponte é parte do projeto de modernização das cidades orientado pela obsessão por progresso dos grupos hegemônicos em termos sociais, políticos, culturais e econômicos; uma modernização que implicou na varredura da população pobre. O novo cenário urbano exigia novos “modos de vida”, nova “mentalidade”, novos responsáveis pelas edificações urbanas, profissionais como os arquitetos com formação acadêmica. No Rio de Janeiro, naquela circunstância, a figura do mestre-de-obras foi duplamente condenada: por ter construído uma cidade que se queria “regenerar” e por integrar as camadas populares, “causadoras” de máculas à imagem civilizada da sociedade. (SEVCENKO, 2003, p. 44)

A construção da ponte requer, portanto, novos métodos, novos materiais e novos profissionais, acarretando uma transformação no mundo do trabalho e, conseqüentemente, no mundo social. Na passagem do quarto para o quinto verso, nota-se a contradição, que será trabalhada daí em diante, entre a estrutura resistente e moderna da ponte suspensa e a frágil estrutura social, entre os esquemas rígidos e exatos da ponte (e do projeto racionalista) e a condição vacilante da população miserável.

As construções paralelísticas “no ar” (v. 3), “na água” (v. 4), “no espaço” (v. 4), que aparecerão também nos versos 6 e 7, “nos cantos” e “no chão” respectivamente, são indicadores de lugar e de situação. Os termos atraem a atenção do leitor para o paradoxo instaurado pela ponte: uma construção pública moderna, em consonância com as ideias de progresso, mas também um abrigo para mendigos. Outros indicadores compõem o poema e destacam os desníveis sociais:

Primeira estrofe

- 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.

Segunda estrofe

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...

De modo geral, os advérbios circunstanciais de tempo e de lugar predominam no poema; formas linguísticas tradicionalmente entendidas como categorias dêiticas. As expressões indicadoras de intensidade são exclusivas do segundo conjunto. O mesmo não ocorre com os verbos conjugados no presente do modo indicativo, esses dominam as duas estrofes. A interseção desses dados – advérbios, locuções adverbiais e verbos – demonstra a ênfase situacional do poema: tudo se passa no aqui e no agora, numa urgência característica do universo construído.

A posição do advérbio “embaixo” no verso 5, colocado no início da oração, realça a inserção de um novo plano. A sua repetição se dá ainda nos versos 9 e 15. Afora a recorrência do advérbio, outros termos designam esse movimento descendente peculiar à primeira estrofe, são eles: “vulto debruçado” (v. 11), “mundo náufrago” (v. 12) e o verbo cair (v. 13 e v. 14). A segunda estrofe está concentrada no plano oposto, a parte inferior da ponte funciona como uma força de atração (ver v. 17 e 18).

5 Embaixo da ponte há ondas e sombras.

A inscrição num plano no qual o humano se desvincula de sua forma inicia-se por uma oração com verbo impessoal (v. 5), seguida dos complementos “ondas e sombras” que envolvem sinuosidade, violência e obscurantismo. Aqueles que vivem embaixo da ponte enfrentam ou se convertem eles mesmos em forças dissipáveis e de pouca visibilidade, são vários conforme a marca de plural informa. As “sombras” aludem, não obstante, a um mundo simbolicamente tomado por “trevas”.

- 6 Os mendigos dormem enrodilhados nos cantos.
7 Não têm forma humana. São sacos no chão.

A tensão rítmica e a presença do fonema [s] imprimem no verso a forma fugidia das ondas e das sombras. A repetição de vocábulos nasalados nesse (v. 5) e no verso seguinte (v. 6) – “ponte”, “ondas”, “sombras”, “mendigos”, “dormem”, “enrodilhados”, “cantos” – é, da mesma forma, recurso utilizado para insinuar os sons produzidos pelos ventos, pelas ondas, pelos gemidos. Sons prolongados e angustiantes.

Uma sintaxe fragmentada aproxima o leitor dos sujeitos fraturados descritos nos versos 6 e 7. Enrolados sobre si mesmos, num espaço reduzido, úmido e claustrofóbico, num estado de inconsciência, os mendigos são comparados a “sacos no chão”. No poema, são a expressão máxima das contradições inerentes à modernização autoritária e à modernidade periférica brasileira.²⁵

O processo histórico instituído pela imposição do moderno, na transição do século XIX para o XX, privilegiando a transformação do Brasil rumo à “ordem” e ao “progresso”, agravou os problemas de ordem estrutural (falta de moradias e de condições sanitárias, doença, carestia, fome, salários insuficientes, desemprego e miséria). As demolições em proveito das reformas e das construções na área central do Rio de Janeiro, seguidas pela especulação imobiliária e pelo aumento dos aluguéis, deslocaram a população modesta para os lugares ermos e insalubres. Essa multidão, varrida do centro da cidade, disputava nesse mesmo lugar migalhas para a sobrevivência.

²⁵ Lembre-se que, na primeira versão de “A ponte”, publicada em 1943, ao invés de “Embaixo da ponte há ondas e sombras / Os mendigos dormem enrodilhados.” (MILANO, 1979, p. 98) se lê: “Em baixo da ponte há ondas e sombras / No vão de um arco dorme um desempregado, / Há alguns passos mais uma mulher esfarrapada.” (“Contemporânea - - 1ª. Série – Antologia da Poesia – XI – Dante Milano”, Suplemento Literário Autores e Livros, *A Manhã*, 11/07/1943, ano III, v. V, n. 2, p. 31)

A euforia modernizadora desprezava as condições vividas pela maior parte da população. Oprimida pela “crueldade da vida cara” e pelo “trabalho insano” e insuficiente para a manutenção das necessidades básicas de alimentação e moradia, a população transitava entre o mundo do trabalho e a mendicidade. Os operários e os profissionais da miséria²⁶ integravam essa aglomeração de desvalidos. A tolerância e a aceitação restringiam-se àqueles que conseguiam se manter trabalhando.

O mesmo não ocorreu com a mendicidade, que se desenvolve abundantemente com o crescimento da cidade e cujos integrantes eram literalmente “caçados” por toda a zona central. A campanha na imprensa era intensa e sem tréguas: “A civilização abomina justamente o mendigo. Ele mancha com seus farrapos e suas chagas o asseio impecável das ruas, a imponência das praças, a majestade dos monumentos.” (SEVCENKO, 2003, p. 84)

A mendicidade era assunto de polícia, no Rio de Janeiro, nesse e em momentos posteriores. Durante o período Vargas, contrariar a noção de homem novo também era assunto de polícia e desencadeava tanto a violência quanto as reflexões a respeito do uso desmedido da força pelo Estado.

No verso 7, a qualificação atribuída aos mendigos, por meio do predicado nominal, é detalhada na segunda oração. A repetição do ditongo nasal (destacado abaixo) denuncia essa correlação entre as duas orações absolutas, o verso se inicia com um monossílabo tônico e termina com outro. As primeiras sílabas poéticas de cada oração são marteladas secas conciliadas ao golpe semântico presente no verso.

7 **Não** têm forma humana. **São** sacos no chão.

²⁶ As “profissões de miséria” eram frequentemente assim descritas: “os ‘trapeiros’, divididos em duas linhagens nitidamente distintas – a dos que coletavam trapos limpos e a dos trapos sujos; os ‘papeleiros’; os ‘cavaqueiros’, que revolviam os montes de lixo em busca de objetos e materiais vendáveis; os ‘chumbeiros’, apanhadores de restos de chumbo; os ‘caçadores de gatos’, comprados pelos restaurantes onde eram revendidos como coelhos; os ‘coletores de botas e sapatos’; os ‘apanha-rótulos e selistas’, que buscavam rótulos de artigos importados e selos de charutos finos para vendê-los aos falsificadores; os ‘ratoeiros’, que compravam os ratos vivos ou mortos de particulares para revendê-los à Diretoria de Saúde; as ‘ledoras de mão’; os ‘tatuadores’; os ‘vendedores ambulantes’ de orações e de literatura de cordel e os compositores de ‘modinhas’.” (SEVCENKO, 2003, p. 84)

A rima interna (“Não”, “São”, “chão”) e a aliteração do fonema [s] do começo do segundo hemistíquio (“São sacos”) potencializam o sentido do verso. A julgar pela maneira como os mendigos eram tratados naquela circunstância, a violência que atravessa o verso recupera os golpes verbais e físicos dos quais a sociedade costumava se valer para agredir e excluir os mendigos. Os atos de violência são respondidos com uma lamúria, supostamente atribuída a uma criança (v. 8).

8 Por momentos parece ouvir-se o choro de uma criança.

O verso 8 é prolongado como um lamento, parte do jogo sinestésico do poema. O ritmo entrecortado do verso anterior (v. 7) é substituído por uma oração reduzida de infinitivo. O complemento predicativo da oração é acompanhado de um verbo caracterizado pela vagueza referencial que exacerba a ambiguidade: será que o choro é de uma criança? Será que alguém choraminga como criança? Será um choro? Por que se chora?

9 A água embaixo é suja,

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

As restrições verificadas no plano inferior da ponte continuam a ser detalhadas nos versos 9 e 10. As orações separadas por vírgula (uma no v. 9 e outra no v. 10) se avizinham mantendo cada qual sua independência, apesar de dependentes semanticamente. Há uma relação de aproximação entre substâncias cujas diferenças constitutivas são impedimentos para a sua mistura. Quando dispostas num mesmo lugar, água e óleo formam duas fases separadas. Apesar disso, a água manchada pelo óleo não é mais apenas água. De maneira análoga, pode-se dizer que apesar do projeto de modernização das cidades não incluir a miséria, conserva-se, visualmente, na composição da paisagem, a tensão que separa e reúne cidade reformulada e pobreza extrema.

O poeta constrói seu texto atentando para as transformações resultantes do exercício racional (construção da ponte e do navio, por exemplo) e para as transformações de procedência natural (a nuvem, a água e o óleo). A interseção desses dois modos de transformação, dialeticamente imbricados no verso 10, é significada negativamente. A

substância gordurosa se aglutina formando reflexos luminosos desconfortáveis: as “nódoas” agridem a retina acostumada ao breu. A imundície compõe-se, em última análise, de resíduos que produzidos e descartados pelo homem afetam os moradores desse submundo.

Cumprе todavia notar que essas combinações e novas formações encontram no verso final do poema seu ápice: uma transformação de produtos colhidos à natureza transpostos para o mundo da cultura por meio do trabalho (racional e manual) sofre uma nova mudança que altera sua condição. Essa transmutação da ponte problematiza a interferência do homem sobre a natureza e a resposta dada a essa interferência por uma natureza perturbada.

O vocábulo “reflexos” (v. 10) aparecerá também na estrofe seguinte, a repetição fornece uma amostra das gradações verificadas no poema. No verso 30, os reflexos são de fogo, por isso mais agressivos e perigosos, ligam-se a outra cena. No primeiro conjunto, como se destacou, a palavra diz respeito a um mundo decadente, mas passível de contemplação (v. 11 e 12), ainda que se trate de um gesto ineficaz e pouco sublime.

- 11 Um vulto debruçado sobre as águas
- 12 Contempla o mundo náufrago.

O gesto de inclinação e de contemplação do sujeito oracional dos versos 11 e 12 é remissivo ao pensador. O exercício meditativo soma-se àquela outra faceta da atividade racional apresentada nos versos de abertura do poema e se relaciona à transferência da capacidade de pensar para a ponte (v. 33). Se no início do poema a certeza a respeito das potencialidades da atividade racional (“Nada poderá perturbar as suas linhas definitivas.”) parecia inabalável, nesses versos a perturbação é uma certeza. A tensão entre a pausa métrica e a pausa semântica, instauradora do *enjambement*, atua como mediadora de duas imagens complementares, a primeira imagem é a de uma figura tombada e a segunda é a de um mundo tombado.

Os três versos que se seguem aparentam ser a conclusão dessa incursão analítica pelo “vulto”:

- 13 A tristeza cai da ponte
- 14 Como a poesia cai do céu.

15 O homem está embaixo aparando as migalhas do infinito.

O símile é mais uma vez empregado nos versos paralelísticos 13 e 14, o destaque conferido à construção é fundamental como recurso que “serve ao pensamento”. Esses versos curtos lembram, pela relação formal e semântica, as migalhas de que o homem se vale para viver. Tristeza e poesia assemelham-se em relação à precipitação. A tópica da queda, como se verá no quarto capítulo, é recorrente na obra de Milano, um expediente sintomático de um mundo em crise e em ruínas e, nesse poema, não é diferente.

O verso 15 é uma síntese do bloco. O período é assim saturado por indicadores circunstanciais que particularizam o sujeito oracional, abrangente à primeira vista por sua natureza semântica (“o homem”: espécie humana, humanidade), ainda que o núcleo do predicativo venha desacompanhado de modificadores (“da ponte” ou “do céu” não são recuperados) gerando uma sentença.

O ritmo do verso, por outro lado, acentua uma espécie de movimento sem fim, especialmente no último segmento, mais demorado do que os demais, cujo término com a palavra “infinito” reforça o efeito. O poeta poderia ter optado por uma oração desenvolvida ou por dividir o verso em dois instaurando um conflito metro-semântico; ao invés disso, 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.

O sujeito lírico se vale, é de se supor, de discursos de apologia à modernização e seus produtos/indícios (“O desenho da ponte é justo e firme, calmo e exato. / Nada poderá perturbar as suas linhas definitivas.”) e de desprezo pelos sujeitos marginalizados (“São sacos no chão.”) para ironicamente expor as contradições e as consequências negativas do processo.

A mendicância conferida ao homem, presente no poema, compreende na obra de Milano as várias dimensões da existência, não se restringindo ao aspecto material, pois o sujeito se sente ludibriado social e metafisicamente. A esse respeito, é fundamental, em que pese a digressão, comentar dois poemas, “Mendigo” e “A um mendigo”. Ambos integram outros conjuntos da obra: o primeiro faz parte de “Distâncias”, presente na obra milaniana desde a publicação de **Poesias** em 1948; o segundo, da seção “Últimos poemas”, foi publicado pela primeira vez em 1979, na quarta edição da obra.

Mendigo

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

Agradeço-te, Deus,
A esmola de mais um dia.

(“Mendigo”, seção “Distâncias”; MILANO, 1979, p. 81)

* * *

A um mendigo

Envolto num capote
Preto que te foi dado
Passas todo curvado
Sem que ninguém te note.

És entre a multidão
Alguém tão diferente
Que nem pareces gente;
Mais pareces um cão.

Esquivo, sujo, roto,
Mais pareces um gato;
Menos que um gato, um rato
Saído de um esgoto.

E de fato és um bicho,
Quando catas nas latas
Uns restos, pondo as patas
E o focinho no lixo.

[...]

És apenas um vulto
Desconhecido, esquivo.
Julgam-te inofensivo
Mas tens no olhar o insulto.

[...]

Tua presença ameaça,
Pareces um castigo,

Um fantasma que passa
Fugido de um jazigo,

Com a lepra dos pecados
No corpo apodrecido,
Os olhos encovados,
O rosto carcomido.

Insensível à dor
Talvez não a mereças.
Por mais vil que pareças
És um ser superior.

[...]

Pensas com ironia
Que é melhor ser imundo
Para andar neste mundo.
É uma filosofia.

Tens o dúplice aspecto
Do Santo e do Maldito
Com teu contacto infecto
E teu modo contrito.

[...]

E é com olhar esquivo
Que estendes a sacola
Ante o gesto ofensivo
De quem te joga a esmola,

Porque a ti, como aos Santos,
Nem o altar e o louvor,
Nem as rezas e os cantos,
Nem a esmola é favor.

Dormes em qualquer canto,
Sobre um banco ou no chão,
O rosto sobre a mão.
Em teu nicho és um Santo.

Espantalho de pano
Que diverte e contrista,
Que Caricaturista
Genial, te fez humano?

És o homem, meu igual,
Na terra, sob os céus,
E a tua alma é imortal.
Salve, filho de Deus!

(“A um mendigo”, seção “Últimos poemas”; MILANO, 1979, p. 197-199)

No primeiro, a identidade do sujeito lírico se associa ao substantivo que dá nome ao poema. Inicialmente as propriedades de “um andrajo” são transferidas para o corpo que se sustenta com o apoio de “um bordão”; o amparo físico é, pois, indispensável ao corpo enfraquecido. O uso dos indefinidos (“um andrajo”, “um bordão”) consubstancia a perspectiva segundo a qual se trata de um sujeito sem qualquer distinção. O cansaço, o desgaste e a violência gravados no próprio corpo o impedem de continuar. Marcado pela fragilidade humana, o sujeito lírico pára, como Dante, no “Inferno” de **A divina comédia**, “Em meio à estrada”²⁷, atormentado e perdido. Ao longe e acima dele, está a natureza numa comunhão que lhe é negada. O inferno não está num plano metafísico, está numa vida-esmola que o pedinte ironicamente agradece à divindade cristã: a existência pesa e é, por isso, um fardo. No poema “A ponte”, sobretudo no verso que encerra a primeira estrofe (v. 15), o homem também apanha esmolas: “O homem está embaixo aparando as migalhas do infinito.”

Escrito em segunda pessoa, no poema “A um mendigo”, o sujeito lírico se dirige a um indivíduo curvado e esquivo, pretendendo demovê-lo de sua “autopunição”. Disfarçado com seu capote preto, o homem passa arqueado e invisível, semelhante a um bicho sujo, rasgado, magro e faminto. Um morador da rua “cuspida” e “pisada” por todos, lugar onde se concentra “a verdadeira estrada / Por onde passa a vida”. O homem é diminuído e inferiorizado. Deixa de ser reconhecido como homem e também não permanece como cão, como gato e como rato. Na cidade, figura como um “bicho” revirando os restos de lixo²⁸, um ser repulsivo e mortificado, um pecador. O mendigo é um ser paradoxal: um filósofo, um pensador, um irônico, um condenado. A situação dramática envolve a pobreza material e a pobreza metafísica; a indagação dirigida ao céu, ao infinito, à divindade é constante. O sarcasmo que percorre o poema está presente no seu verso final. Nele, o sujeito lírico se refere ao mendigo como seu igual, um “filho de Deus” desprovido de graças.

²⁷ “Nel mezzo del cammin di nostra vita / mi ritrovai per una selva oscura, / ché la diritta via era smarrita.” (“Canto I”; ALIGHIERI, 1998, p. 25)

²⁸ Como no poema “O bicho”, escrito por Manuel Bandeira.

Como nos poemas “Mendigo” e “A um mendigo”, em “A ponte”, o poeta está associado tanto ao pensador quanto aos demais homens apanhadores de migalhas.²⁹ O poema “A ponte”, enfim, permite que se recupere, principalmente, uma das questões tratadas no primeiro capítulo: a poesia e a arte estariam, para Dante Milano, em derrocada, consequência de um mundo em crise. Por isso, nesse poema, a poesia também é uma “migalha” e está relacionada à tristeza, ao exercício meditativo e às mazelas sociais e históricas.

A ocultação do sujeito lírico no poema, escrito inteiramente em terceira pessoa, confere-lhe uma posição semelhante a esse vulto na medida em que “A ponte” é, sem dúvida, um exercício de reflexão a respeito de um “mundo náufrago”. Está claro, igualmente, que o poeta articula a não explicitação do sujeito lírico aos demais expedientes para ressaltar o processo de objetivação e de personificação da ponte.

Segunda estrofe

A ponte adquire, neste bloco, novos atributos. O protagonismo da ponte é sentido, a princípio, por uma mudança na sua função sintática; desempenha pela primeira vez no poema o papel de sujeito oracional.

16 A ponte é sombria como as prisões.

Conquanto os versos se concentrem no plano superior da ponte, não excluem o plano inferior, dada a incorporação das “sombrias” à ponte qualificada, por paronomásia, como “sombria” (v. 16). O vocábulo prisão e o artigo determinado que o antecede, flexionados no plural, indicam que a escuridão conferida à ponte é um dos aspectos gerais das prisões. Na leitura rítmica do verso, as pausas (no interior e no final) colocam em

²⁹ Diversos artistas, intelectuais e escritores, nas primeiras décadas do século XX, ocuparam-se desses seres que vivem de migalhas nos centros urbanos. Um deles, João do Rio, escreveu em “A alma encantadora das ruas”: “Todos esses pobres seres tristes vivem do cisco, do que cai nas sarjetas, dos ratos, dos magros gatos dos telhados, são os heróis da utilidade, os que apanham o inútil para viver, os inconscientes aplicadores à vida das cidades daquele axioma de Lavoisier – nada se perde na natureza.” (apud SEVCENKO, 2003, p. 84)

evidência justamente as palavras “sombria” e “prisões”, ressaltando os elementos que compõem o símile.

Destacou-se, no primeiro bloco, a repetição dos ditongos nasais localizados no início e no final das orações (v. 7) e seu efeito. Nessa estrofe, apenas dois versos são arrematados por ditongos nasais com marca de plural: “prisões” (v. 16) e “Trovões” (v. 27). Casos únicos de versos terminados por palavras oxítonas na estrofe, todos os demais acabam com paroxítonas. Há outras correlações: ambas começam com um encontro consonantal e terminam com um encontro vocálico (“**prisões**”, “**trovões**”); ambas se iniciam com consoantes surdas [p] e [t]. Teoricamente o problema da escuridão, propriedade constitutiva das prisões emprestada à ponte, poderia ser solucionado pelos trovões, esses como partes de descargas elétricas, produtoras de som e de luminosidade. A suposição não se sustenta; as consequências evocadas pelas duas palavras causam, numa escala gradativa, medo e aflição.

Os dois planos, embaixo e em cima da ponte, articulam-se. Não obstante suas particularidades, o que afeta os habitantes “abrigados” na parte inferior não está excluído da experiência dos que “andam sobre a ponte” e “sentem” uma força abissal os atrair.

- 17 Os que andam sobre a ponte
- 18 Sentem os pés puxados para o abismo.

O pronome demonstrativo seguido pelo relativo (“Os que”) é especificado por uma oração adjetiva restritiva e funciona como sujeito oracional dos dois versos. A designação direta é evitada não somente na primeira oração; na seguinte, os homens são referidos metonimicamente.

A organização das orações, nos versos 16, 17 e 18, segue, *grosso modo*, a ordem direta (sujeito e predicado); do ponto de vista da expressividade, a organização sintática põe em relevo as diferenças entre um sujeito nomeado e caracterizado e o outro pouco especificado (no caso do v. 17, o demonstrativo é um elemento que precisa dos demais para ser interpretado; além disso, liga-se ao v. 18 por *enjambement*).

Enquanto os três versos iniciais focalizam a ponte e seus ocupantes, os subsequentes orientam-se pela conjuntura.

- 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...

Os dêiticos de valor locativo, colocados no começo dos versos (19, 20 e 22), apontam para uma circunstância emergencial e genérica, conforme assinala o pronome indefinido (“tudo”) na posição de sujeito. Os termos coordenados “iminente” e “irreparável” denunciam a condição totalizante da ameaça e sua impossibilidade de reparação. O relacionamento semântico entre as duas orações é patente. No verso 20, a proposição anterior é explicada: a ameaça pode ser percebida visualmente³⁰. O sujeito lírico está distanciado e o sujeito oracional indeterminado. Os dois versos amparam-se em certa indefinição; procedimento estendido até o verso 24. Cria-se, assim, uma sensação de angústia e de medo diante de algo imprevisto mas que se sabe urgente e irremediável (os verbos sentir, ver e ouvir, presentes nesses versos, comumente chamados de verbos de percepção, agem sobre os sentidos).

A falta de especificação parece se alimentar da comparação presente no verso 21. A comparação é indício da transformação prenunciada nos versos anteriores: por meio da associação entre os termos, a natureza da ponte é alterada de modo a ressaltar seu frágil equilíbrio e sua estagnação, aspectos evocados pela imagem de “um navio ancorado”.

Nas três primeiras versões do poema (ver Apêndice C), as propriedades materiais da ponte eram descritas desse modo: “Desenho férreo de cabos atravessados / braços monstruosos, garras atléticas.” (primeira versão); “O gigantesco espinhaço de ferro / [...]” (segunda e terceira versões). Nessa última versão, a alusão ao ferro e ao aço é sugerida no verso 21, sublinhando tanto o desenvolvimento gradativo de transformação da ponte quanto o processo de industrialização necessário para que isso aconteça.

³⁰ Em “Trégua”, da seção “Terra de ninguém”, o encobrimento do horizonte e a suspensão do tempo configuram um distanciamento do sujeito em relação ao espaço e ao tempo no momento em que ele enfrenta a vida, enfrenta uma batalha (“A vida é uma batalha e estou sem armas”). Do alto de uma nuvem de fumaça, asas representam o poder ou o prenúncio de destruição e, no solo, se convertem em reflexos pretos e sombrios. O homem sob este horizonte sujo está desarmado, participa de uma batalha (a vida) que poderá ser apaziguada (a “trégua”) apenas com a morte. Os versos “As pátrias com bandeiras inimigas, / Os homens em dois campos separados” sugerem que o conflito foi vencido por uma das partes e que os homens estão em dois campos separados, os vencedores e os vencidos. Nesse sentido, o conflito pode ser lido como representação das tensões históricas e sociais, entre um sujeito que ora luta, combate, enfrenta o seu “outro” e ora sucumbe na “paisagem desconhecida”.

Os três versos seguintes (22, 23 e 24) compõem o único período formado por três versos; preparam o leitor, com o estímulo auditivo que fornecem, para versos mais violentos e dramaticamente concentrados. O primeiro deles é reiterativo no que diz respeito à dêixis e ao sujeito oracional, nomeado mediante a substantivação de um adjetivo. A inversão entre o verbo e o sujeito marca, uma vez mais, o processo de desfiguração humana, reforçado pela substantivação do adjetivo, certamente um caso de apagamento do substantivo “homens”. Na frase nominal do verso 23 (“a queixa infindável”), a metáfora do som produzido pelas águas e ouvido pelos “fatigados” é amplificada com a repetição do vocábulo “infindável”³¹.

A aliteração do fonema [f] e a reincidência (como se destacou a respeito dos versos 5 e 6) de sons nasalados, prolongados pelas reticências e pelas palavras finais (polissílabas e paroxítonas), imitam a “queixa” sem fim das águas. O cansaço dos sujeitos parece implicado nesse processo. A semelhança fônica entre o verso 19 e os versos 23 e 24 (“irreparável”, “infindável”, “infindável”) aproxima adjetivos de sentidos afins.

- 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...

Os versos seguintes (25 e 26), como os anteriores, lançam mão do recurso onomatopaico; a diferença está, no entanto, na agudeza dos sons e na sua intensificação. No primeiro deles, a metáfora hiperbólica é sugerida principalmente pela repetição das vogais: “apito” e “dá gritos”; no verso 26, os sons são amplificados a um nível desesperador:

- 25 Um apito dá gritos
- 26 A princípio crescendo em uivos, depois mantendo bem alto o apelo
[desesperado].

³¹ A repetição do adjetivo infindável é parte de uma série de palavras derivadas do vocábulo fim que constituem o poema: “definitivas” (v. 2), “infinito” (v. 15), “infindável” (três repetições, v. 23 e 24), “fim” (duas repetições, v. 28 e 32). A incidência léxica vincula-se ao tom apocalíptico do poema.

Os sons se desenvolvem gradualmente, segundo assinalam as expressões adverbiais e as formas nominais gerundivas. Essa gradação pode ser lida na extensão desigual dos versos: o verso 26, quase quatro vezes maior do que o verso 25, é o maior do poema. Ao alongar-se, o verso mimetiza os sons prolongados e ensurdecedores. Os dois versos, enfim, interrompem aquela circunstância indefinida de maneira abrupta e o som do apito sugere o lançamento de uma bomba, situação comum em uma guerra.

A “ameaça que paira”, o tempo “infundável” e os sons excessivos são parte da rotina dos combatentes de guerra. No romance autobiográfico de Remarque, **Nada de novo no front**, as cenas nas quais “canhões rugem e trovejam”, “granadas assobiam” e “tiros de artilharia [...] zunem por cima do [...] esconderijo” não são raras, como não são em conflito algum. (REMARQUE, 2011, p. 49 e 80)

Em “A ponte”, é a partir do verso 27 que se concentram descrições como essas. O processo de enumeração dos elementos (“navios”, “tiros”, “trovões”) sintetiza os eventos por meio do quadro descritivo que se forma. A exploração das sensações visuais não se sobrepõe às sensações auditivas, elas se fundem promovendo mais horror.

27 Passam navios. Tiros. Trovões.

Três frases justapostas compõem esse verso. Na primeira, a ênfase recai sobre o verbo; nas outras duas (ambas frases nominais), sobre substantivos. A abundância de “navios”, “tiros” e “trovões”, todos com marca de plural, sugere uma violência exacerbada. Os verbos andar (v. 17), passar (v. 27) e cruzar (v. 29), todos empregados nessa estrofe, são verbos de movimento e indicam um deslocamento espacial, portanto esse segundo bloco de versos rompe a letargia caracterizadora do primeiro. O verbo andar (o primeiro deles) indica um movimento mais restrito: os homens “andam sobre a ponte”, deslocando-se de modo limitado, não ultrapassam a ponte; o verbo passar acentua também o movimento de deslocamento dos navios e, por pressuposição, dos “tiros” e dos “trovões” projetados; o verbo cruzar, por último, é também um verbo indicativo de movimento, mas é, sobretudo, de encontro entre os “reflexos de fogo”, os “relâmpagos súbitos” e os “misteriosos sinais”.

O ritmo do verso é pausado, realçando cada palavra; cria-se uma espécie de espelhamento pela alternância de pés trocaicos e jâmbicos. Silêncios e rumores

emparelham-se intensificando-se mutuamente, o verso é enérgico como os fenômenos arrolados.

PAS-sam / na-**VIOS**. / **TI**-ros. / Tro-**VÕES**.

Ressalte-se, sobretudo, a repetição do fonema [r] que, segundo Dante Milano: “De todas as letras, o ‘r’ é o que mais nos faz estremecer.” (MILANO, 1979, p. 315) Os versos 29 e 30, ligados por *enjambement*, também se valem da sonoridade do [r]; perfazem, além disso, as imagens construídas no verso 27, destacando sua ocorrência “por cima da ponte”.

- 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...

Os três sujeitos constituintes da oração, postos em contiguidade no verso 30, apresentam um substantivo como núcleo do sintagma e um adjetivo ou uma locução adjetiva que os particulariza. Estruturam-se, com exceção do último, a partir da ordem substantivo mais adjetivo/locução adjetiva; o último par apresenta uma inversão relacionada ao verso seguinte (v. 31) e a certa leitura profética do fim do mundo.

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 curtos 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.

Na primeira versão do poema³², lê-se no verso 31: “Dali se vê a ameaça da água envolver tudo num novo dilúvio”, mais à frente se lê: “Quando virá o termo de tanta miséria?” (v. 42), “Quando virá o fim dos homens?” (v. 51), “Quando acabará tanta miséria?” (v. 56). A ameaça de destruição vincula-se ao castigo divino, uma destruição parcial indicando uma continuação histórica do homem. Afinal essa inserção do intertexto bíblico, em referência ao dilúvio, não considera a extinção do homem: Noé e sua arca representam um novo começo para os seres vivos.

¹¹ A terra estava corrompida à vista de Deus e cheia de violência.

¹² Viu Deus a terra, e eis que estava corrompida; porque todo o ser vivente havia corrompido o seu caminho na terra.

¹³ Então, disse Deus a Noé: Resolvi dar cabo de toda a carne, porque a terra está cheia da violência dos homens; eis que os farei perecer juntamente com a terra. (“Gênesis”, cap. 9; BÍBLIA, 1993, p. 9)

Na última versão do poema não há menções ao dilúvio, embora se possa relacioná-lo à imagem do “mundo naufrago” (v. 12). As apropriações intertextuais dizem respeito a outro livro bíblico, na medida em que o futuro é lido como uma projeção apocalíptica do presente. No fragmento transcrito abaixo, é perceptível a semelhança dessas imagens com aquelas construídas na segunda estrofe do poema.

¹⁸ E sobrevieram relâmpagos, vozes e trovões, e ocorreu grande terremoto, como nunca houve igual desde que há gente sobre a terra; tal foi o terremoto, forte e grande.

¹⁹ E a grande cidade se dividiu em três partes, e caíram as cidades das nações. [...] (“Apocalipse”, cap. 16; BÍBLIA, 1993, p. 273)

Gritos, uivos, tiros, trovões, relâmpagos, “misteriosos sinais”: uma sugestão profética do final do mundo aproxima o poema do livro bíblico. Note-se, a propósito, que na primeira versão do poema os terremotos também estavam presentes: “Dali se assiste

³² Conforme Apêndice C.

impassível aos terremotos que arrazam cidades.” (v. 35) Retornando à última versão, nos versos 28 e 32, o ritmo acentua a intensidade das interrogativas.

- 28 Quando virá o fim do mundo?
32 Quando virá o fim dos homens?

Os versos são os únicos a apresentarem verbos conjugados no futuro do presente (“virá”) do modo indicativo, denotam uma ação ainda não realizada, mas de provável realização. Antes desses versos, o presente era absoluto, impondo-se como um horizonte exclusivo e intransponível, ao mesmo tempo “iminente e irreparável” (v. 19). Se o passado não existe no poema e o futuro é projeção do presente, este se mantém a rigor dilatado e imperioso. Como afirma o historiador Eric Hobsbawm,

o grande edifício da civilização do século XX desmoronou nas chamas da guerra mundial, quando suas colunas ruíram. Não há como compreender o Breve Século XX sem ela. Ele foi marcado pela guerra. Viveu e pensou em termos de guerra mundial, mesmo quando os canhões se calavam e as bombas não explodiam. [...] Para os que cresceram antes de 1914, o contraste foi tão impressionante que muitos [...] se recusavam a ver qualquer continuidade com o passado. (HOBSBAWM, 2004, p. 30)

Ou seja, a experiência da guerra modifica a noção de tempo do sujeito, como se o presente se arrastasse infinitamente, à espera de um ato final. A gravidade dos versos é reforçada pela sugestão de que tais perguntas, especialmente a última, foram pensadas pela ponte. “Quando virá o fim dos homens?”, pergunta num gesto introspectivo e dramático a ponte pensativa.

O lacônico verso final apresenta outra marca de irresolução: o sujeito lírico abalado pelos acontecimentos, prevendo um final para o mundo e para o ser humano, opta pela sobrevivência da forma ponte e pela sua transmutação em sujeito pensante. Isto é, a razão humana tem continuidade na forma ponte.

No poema “A ponte”, traços constituintes da racionalidade humana são examinados minuciosamente. Desse esquadrinhamento, conclui-se que a racionalidade não existe dissociada de seu contrário dialético. A ponte é objeto e é sujeito; apesar de suas formas precisas, abriga seres imprecisos; uma construção amparando o caos e a ruína. O poema é

conformado por tensões, por isso a hesitação adquire *status* de expediente formal interferindo nos demais procedimentos. As tensões rítmicas, os conflitos metro-semânticos, os cortes dos versos a par de esquemas rítmicos mais tradicionais, as construções comparativas, as expressões onomatopaicas, os jogos sinestésicos, a exploração de palavras e expressões indicadoras de circunstância e intensidade, a repetição de tempos verbais, o ocultamento do sujeito lírico (uma espécie de “vulto” contemplando o “mundo naufrago”), o trabalho de depuração do poema, todas essas operações formais são afetadas pela tensão constituinte do poema.

Os dois planos da ponte articulam-se sublinhando duas guerras. A primeira delas é uma guerra marginal, de violência velada, vinculada à crise e à falência social. A outra guerra, travada em cima da ponte, é barulhenta e impositiva. Avizinados, os dois planos sintetizam o que Waldo Frank chamou de uma “guerra imediata, em que nos estamos defendendo com armas imediatas” e uma outra guerra “que está em todas as consciências – a crise social”.

A primeira estrofe do poema sintetiza esse “conflito social” profundo e grave. A segunda, por seu turno, pauta-se pela brutalidade dos confrontos militares cujas ameaças contra a vida atingiam uma proporção mundial. Desse modo, o poema condensa esteticamente a crise social particularizada a partir das preocupações político-sociais brasileiras e a guerra de caráter mais internacionalista.

A percepção de Dante Milano a respeito do processo de modernização é a de um sujeito que vive na capital do país, uma cidade que passou, desde fins do século XIX, por uma reforma urbana bastante expressiva. As medidas higienistas foram parte das modificações de inspiração parisiense, as quais, por sua vez, expulsaram uma parcela da população para a periferia, para os morros, alterando inclusive a paisagem natural. Nesse sentido, o Rio de Janeiro é uma cidade em que a modernização capitalista é indissociável da violência contra os homens, faceta perversa da transformação. Processo que se estenderia, com as devidas particularidades, para São Paulo e outras cidades como Belo Horizonte nas décadas seguintes.

A desolação do poeta em relação ao mundo do capital e à racionalidade humana encontrará no varguismo um estímulo. Dante Milano, apontam as entrevistas, negava-se a falar a respeito de política, dizia não se interessar por política para não se aborrecer: “[...] – Tenho que suportá-la”, enfatizava. Sabe-se, apesar disso, da sua “revolta” com a ditadura

Vargas, conforme corrobora uma declaração, atribuída ao poeta, publicada pelo *O Globo*: “Nunca fui, propriamente, um homem político, mas a preocupação política é univsal (*sic*). Sofri muito no período de Getúlio Vargas. Toda a ditadura é um estado de amargura, de tristeza. A vida do brasileiro foi quase sempre uma humilhação.” (*O Globo*, Segundo Caderno, 16/04/1991, p. 01)

A publicação da primeira versão de “A ponte”, no Suplemento de *A Manhã*, em 1943, coincide com um momento de extrema tensão entre os intelectuais e o Estado. O jornal carioca, criado em 1941 como “porta-voz do Estado Novo”, sempre conservou certa autonomia em relação às posições oficiais. Os colaboradores do periódico costumeiramente discordavam da intervenção das Empresas Incorporadas ao Patrimônio da União. A crise financeira também afetou o jornal, esse e outros problemas:

[...] agravaram-se ao surgirem os primeiros sintomas de crise do Estado Novo. Em outubro de 1943, com o lançamento do Manifesto dos mineiros, primeira manifestação ostensiva de oposição ao regime, a crise se instalou no interior do próprio jornal: ao desligamento de Afonso Arinos de Melo Franco, José Lins do Rego, Gilberto Freire e Manuel Bandeira seguiram-se várias outras demissões. (Verbete “A Manhã (1941)”, Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro/CPDOC-FGV)

Portanto, os poemas “A ponte” e “Os trabalhos do mundo” podem ser lidos, a partir dos seus conteúdos sociais e históricos imanentes, como críticas à experiência histórica do tempo presente. Nota-se, conforme os textos em prosa (discutidos no primeiro capítulo), que Dante Milano é um crítico da modernização a qualquer custo, mas perceber nos poemas a “história imanente [...] armazenada” (ADORNO, 2008, p. 135) não significa dizer que tal crítica é resultado exclusivo da intenção do poeta. Conforme Verlaine Freitas (1996, p. 28):

[...] Adorno diz que ‘esteticamente, a forma nas obras de arte é essencialmente uma determinação objetiva. Habita precisamente onde o construto (*Gebilde*) se separou do produto’ [...], ou seja, a forma é o ponto de inflexão onde o fabricado perde sua qualidade de ‘ser feito’, tem a aparência de não-fabricado. Na forma da obra as intenções do sujeito são satisfeitas e ultrapassadas.

Orientado pela dialética sujeito-objeto, o autor da **Teoria Estética** posiciona-se em favor do primado do objeto: “As contradições objectivas sulcam o sujeito; não são por ele postas, nem produzidas pela sua consciência. Eis o verdadeiro primado do objecto na composição interna das obras de arte.” (ADORNO, 2008, p. 492)

Por seu turno, a explicação da obra de arte como crítica nos termos de Adorno pode ser compreendida a partir da dialética entre mimesis e racionalidade que, segundo Rodrigo Duarte, “caracteriza o movimento imanente nas obras de arte, onde a sociedade aparece como um pressuposto necessário.” (DUARTE, 1993, p. 133) A obra de arte é crítica no seguinte sentido:

A disposição racional sobre o material artístico, o qual se apresenta como uma segunda natureza [...], é, portanto, simultaneamente, a força propulsora para o desenvolvimento da autonomia da arte, que a dota da capacidade de crítica da realidade perversa, e uma espécie de dívida, que obriga de algum modo a arte para com o mundo diante do qual ela é absolutamente crítica [...]. (DUARTE, 1993, p. 134)

No dizer de Adorno a arte moderna é potencialmente crítica. Cabe, nesse sentido, à crítica decifrar/desvelar tal potencial por meio da leitura cerrada das obras – nessa tese, dos poemas –, buscando elaborar discursivamente o que a estrutura mostra e oculta. É o que se procurou realizar nesse e nos demais capítulos.

* * *

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.

As apropriações do intertexto bíblico, sublinhadas a respeito do poema “A ponte”, estão presentes em outros poemas. No poema “Absolvição”, o livro do Êxodo é evocado,

mais especificamente a parte dedicada ao episódio da abertura do mar para a passagem do povo de Israel. Nesse livro, enquanto os hebreus são conduzidos por Deus, os egípcios, por não crerem na divindade e se oporem a ela, são exterminados. Mesmo que o milagre aconteça e peixes alcancem os pássaros no céu, no poema somente os mortos “são dignos de paz espiritual”. A absolvição para os vivos não ocorrerá nem por engenho de um milagre. Há, portanto, no poema chamado “Absolvição”, uma condenação do homem, que alcançará a redenção apenas quando estiver morto.

A irresolução é constante. Em outro poema do conjunto, “Vozes abafadas”, o oxímoro do título estabelece, de antemão, uma oposição entre a projeção da voz e seu silenciamento. O poema explicita a tensão entre a impossibilidade de expressão da dor dos homens em qualquer língua e a materialização do poema. Cabe enfatizar que a experiência da violência, mais especificamente daquela violência associada à guerra, marcou profundamente a humanidade no século XX. Os sobreviventes voltaram mudos das trincheiras da Primeira Guerra Mundial, disse Walter Benjamin, e a narrativa tradicional deixou de condizer com as novas experiências encontrando seu fim.

Como se percebeu e se procurou mostrar ao longo desse capítulo, a guerra pressupõe um trabalho constante da e na humanidade. Mobiliza expectativas, dispõe de vidas, provoca e explicita desigualdades e fissuras individuais e sociais. Dante Milano, adversário pleno da guerra, apresentou um sujeito lírico que hesita, que se questiona diante da sua dificuldade de explicar por que o ser humano, supostamente civilizado, produziu tamanha barbárie. Não há dúvidas, nesse sujeito, a respeito dos males da guerra; há dúvidas a respeito de que mundo emergirá dos campos de batalha, após o término dos conflitos.

No próximo capítulo, explorar-se-á outra tensão identificada, mas não solucionada na poesia de Milano, aquela relacionada à separação entre o homem e a natureza, instituída pela racionalidade da qual se originou o sujeito moderno. A oposição entre homem e natureza se complexifica nos versos de Milano, na medida em que a cisão, incontornável, não é superada: o mundo social e histórico e o mundo natural inumano intercambiam propriedades e características, com a natureza marcada pelo animismo e o homem pela reificação.

Capítulo 3

Homem e natureza: mundos irreconciliados

*“Interrompi teu sonho, natureza.
Diante de um ser humano, de repente
Apareces tomada de surpresa.*

*No espaço que me cerca estou suspenso.
Em redor um olhar pasmado e mudo
E no ar a ameaça do silêncio denso.”*

Dante Milano, “O homem e a sua paisagem”

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

Dante Milano, “Salmo perdido”

*“Pois, em qualquer experiência da natureza está
envolvida toda a sociedade.”*

Theodor Adorno, **Teoria Estética**

No capítulo anterior, **A poesia “em seu labor de guerra eterna”**, “as paisagens devastadas”¹ ocuparam um papel secundário em relação ao destaque conferido à guerra e aos conflitos. Não obstante o recorte, na seção “Terra de ninguém”, a “raiz apodrecida” integra a paisagem tanto quanto o “soldado morto”. Homem e natureza tomam parte no mesmo quadro e têm seu futuro ameaçado. A paisagem revela, sobretudo, um legado de dano e de desesperança.

Nas outras seções de **Poesias**, de maneira semelhante, a expressão do desencanto torna a aparecer. Da natureza – reino de movimentos, de linhas, de texturas, de matérias e de formas – resultam imagens fundamentais para a compreensão da obra. Mar, montanha, praias, rochedos e outras formas e forças naturais, conjugadas ou não, são convertidas em imagens com múltiplos sentidos, de refúgio do sagrado e do mítico a personificação da natureza atormentada.

A problematização da relação entre homem e natureza integra aquele conjunto de preocupações que se entende fundamental para a compreensão da obra. O sujeito lírico observa e vivencia em seu mundo indícios do “pensamento que se faz violência a si mesmo [e] é suficientemente duro para destruir os mitos.” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.

¹ Referência ao poema “Terra de ninguém”.

18) Intervém, então, devolvendo ao mundo seu encantamento. Não sem sofrimento. Não sem cogitar uma espécie de “vingança” da natureza:

[...]

Interrompi teu sonho, natureza.
Diante de um ser humano, de repente
Apareces tomada de surpresa.

No espaço que me cerca estou suspenso.
Em redor um olhar pasmado e mudo
E no ar a ameaça do silêncio denso.

[...]

(“O homem e a sua paisagem”, seção “Sonetos e fragmentos”; MILANO, 1979, p. 44)

A reflexão a respeito da natureza em **Poesias** é inseparável da reflexão social, histórica e cultural. Afinal: “[...] em qualquer experiência da natureza está envolvida toda a sociedade. Não só ela desenvolve os esquemas da percepção, mas estabelece de antemão, por contraste e semelhança, o que se chamará respectivamente a natureza.” (ADORNO, 2008, p. 110)

As narrativas produzidas a respeito do território brasileiro desde o período colonial incorporam a preocupação com a natureza. Entretanto, durante a existência da América portuguesa colonial, predominou a descrição analógica e repleta de projeções diante do desconhecido, incorporando o mítico aos discursos repletos de imaginação, emergindo deles uma natureza fantástica. Aos poucos apareceram as narrativas cujo propósito era compreender a fauna, a flora e as populações, distanciando-se dos temores e mitos sem, contudo, deixar de interpretar o visto dentro dos quadros mentais do pensamento europeu.

Desde o início do século XIX, os relatos repletos de imagens do paraíso terrestre, de abundância vegetal e animal começaram a conviver com as preocupações científicas advindas da instalação da Corte em terras brasileiras, processo que motivou a criação de diversas instituições de pesquisa, entre elas o Jardim Botânico do Rio de Janeiro. Neste e em outros espaços se pretendia analisar, descrever, catalogar e experimentar cientificamente a natureza local, principalmente a flora. Mas além de objeto das intenções científicas, que se espalharam pelas faculdades criadas no Brasil naquele século, a natureza

foi tomada como objeto, também, pela literatura romântica. No caso da literatura, como disse Antonio Candido em **Formação da literatura brasileira**:

[...] Descrever costumes, paisagens, fatos, sentimentos carregados de sentido nacional, era libertar-se do jugo da literatura clássica, universal, comum a todos, preestabelecida, demasiado abstrata – afirmando em contraposição o concreto espontâneo, característico, particular. [...] tais necessidade de individuação nacional iam bem com as peculiaridades da estética romântica. (CANDIDO, 2007, p. 333)

No Romantismo brasileiro, a literatura participou do projeto de construção do Estado e da nação e nesse sentido adquiriu função política. As representações da natureza brasileira elaboradas pelos escritores românticos se somaram aos esforços do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) de conformação de um perfil para o Brasil que o diferenciasse tanto dos seus vizinhos continentais quanto das suas matrizes europeias. Nesse quadro, como disse Roberto Ventura, o discurso sobre a natureza em vários textos de diferentes áreas procurava garantir a unidade natural da pátria: “A natureza deixou de ser espaço de contemplação estética ou de projeção filosófica, para se tornar solo que integra e dá identidade às matrizes étnicas e culturais, lançadas aos trópicos pela história universal.” (VENTURA, 1991, p. 43)

A visada ufanista da paisagem natural brasileira construída no Romantismo literário, marcada pelo otimismo, começa a se alterar na transição do século XIX para o XX, como assinalou Nicolau Sevcenko (2003, p. 287). Na medida em que as transformações aceleradas da sociedade brasileira nesse período transfiguraram a natureza, a nova paisagem aparece nas obras diagnosticada e, também, problematizada. Tal movimento de avaliação crítica se ampliou no modernismo – com destaque para as pesquisas etnográficas, geográficas, antropológicas e históricas que incrementaram substancialmente o conhecimento sobre o Brasil em relação àquele produzido no século XIX em perspectiva evolucionista e racial –, quando o elemento local passa a ser visto não mais desde uma postura subserviente frente à Europa e um novo tratamento da natureza inumana, considerada já em relação ao urbano e ao mundo em processo, forma-se e adquire força.

Tomando de empréstimo a formulação de Antonio Candido de literatura como sistema, segundo a qual os escritores integram uma tradição permitindo a “formação de uma continuidade literária” (CANDIDO, 2007, p. 25), é possível considerar que Dante

Milano contribui para e se inscreve num sistema cuja relação com a natureza do país é representativa. Apesar de não se fixar na matéria bruta da experiência sem deformá-la, recriando e cifrando os dados empíricos, Milano elabora paisagens indissociáveis de uma leitura do nacional, do particular. A paisagem brasileira, imageticamente representada nessa poesia, é certamente uma elaboração crítica do nacional que constata a alteração de certa ordem social. Insere-se, portanto, em uma tradição segundo a qual a reflexão acerca da natureza explica a índole do país tropical.

Neste capítulo, enfim, compreendidas como evidências da crise, as imagens são lidas a partir de sua relação com as paisagens, ambas historicamente construídas. Imagens intimamente ligadas ao Rio de Janeiro e às suas singularidades geográficas e paisagísticas, conservando algo do mundo empírico perpassado por tensões e conflitos nas suas várias dimensões.

3.1. Das imagens e das paisagens

Em verdade, para aqueles que se dedicam ao estudo da natureza e da paisagem, como os geógrafos Milton Santos e Aziz Ab'Sáber (2003, p. 9), “[...] a paisagem é sempre uma *herança*.” Constitui-se como um “conjunto de formas que, num dado momento, exprimem as heranças que representam as sucessivas relações localizadas entre homem e natureza.” (SANTOS, 2008, p. 103) Esse conjunto de formas adquire sentido somente quando é percebido, quando dele se obtém consciência. Desse modo, a paisagem precisa ser compreendida como fato cultural e não se confunde com a natureza.

Enquanto construção social e individual, a paisagem intermedia as relações entre o mundo humano e a natureza inumana. Ela é percebida, mas naquilo que é percebido permanecem traços, vestígios do mundo que se pretendeu compreender e dominar. Portanto, se os elementos naturais historicamente foram laicizados e organizados pelo homem, de forma autônoma em relação à cultura, o tratamento conferido à natureza nas elaborações culturais humanas é histórico e social.

No poema “Paisagem”², da seção “Últimos poemas”, o sujeito lírico considera a possibilidade de criaturas, como um fauno e uma ninfa, existirem na paisagem. Essas criaturas representam a existência disfarçada ou sorrateira do passado encantado: um indício da natureza encantada que o sujeito lírico presume viva, “mais do que na memória evocativa”.

Paisagem

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.

(“Paisagem”, seção “Últimos poemas”; MILANO, 1979, p. 181)

O fauno libidinoso e instintivo, esgueirado “entre sombras e troncos”, arde solitário. Recupera, apenas pelos sentidos, a presença de uma ninfa “fugitiva” e atormentado procura “um vestígio de carne”. Olhando, tateando e cheirando, o fauno sofre: “Que desejos cruéis, quanta tortura / Nesta paisagem luminosa e calma.”

A natureza modificou-se e o olhar nem sempre capta os tormentos da natureza escondidos na “paisagem luminosa e calma”. O poema reencanta parcialmente o mundo natural de seres míticos ocultos na paisagem, devolve ao fauno sua natureza selvagem, seus desejos, mas também confere a ele o sofrimento, escondido paradoxalmente pela clareza e serenidade. Em “Paisagem”, portanto, entende-se que há na paisagem, mesmo que encobertos, vestígios das várias maneiras de relacionamento entre homem e natureza.

Não se pode confundir, simplificada, a paisagem com a representação da paisagem (a imagem), afinal, como asseverou Ulpiano Meneses, em diálogo com a obra do

² O poema “Paisagem” pode ser lido como uma proposta de continuação ao poema de Stéphane Mallarmé, “L’après-midi d’un faune”, traduzido por Dante Milano como “A sesta de um fauno”. A tradução foi publicada no livro **Traduções de Baudelaire e Mallarmé**, de 1988, pela Editora Boca da Noite.

historiador da arte William J. T. Mitchell: “A paisagem, que [...] serve de ponte entre o mundo humano e o não humano, não é apenas uma cena natural, nem mesmo apenas a representação dessa cena, mas uma ‘representação natural de uma cena natural, um traço ou ícone da natureza na própria natureza’.” (MENESES, 2002, p. 34) Ou seja, mundo material e forma se combinam, instável e dinamicamente, por meio da ação humana no tempo e no espaço, para que se configure a paisagem.

A queda de uma folha precipitada pelo vento, no soneto “I”, da seção “Sonetos e fragmentos”, é o que se pode chamar de uma “representação natural de uma cena natural”. O cenário é o da natureza, “horizonte”, “névoa”, “montanha”, “mar”, ainda que uma natureza “transformada” que interdita o olhar.

I

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

(“I”, da seção “Sonetos e fragmentos”; MILANO, 1979, p. 31)

A violência é central no poema (como é, aliás, na obra de Milano como um todo), por um lado, explica a modificação da paisagem (“A terra transformada num monturo”), por outro, descreve a paradoxal ação do vento – que acomete o mundo (“[...] o assalto / Do vento que estremece o mundo [...]”) e ao mesmo tempo impede a queda iminente da folha – e a derrocada da folha no chão. Nesse mundo fragmentado e sem palavras, a natureza endureceu-se e obscureceu-se (“horizonte cerrado”, “mar escuro”, “vento que estremece o mundo”) tanto quanto o homem (“Cravei no espaço lívido o olhar duro”). Na natureza,

todavia, há ainda algum tipo de resistência e humanização (“E vi a folha no ar gesticulando, / Ainda agarrada ao galho, antes do salto / No abismo, a debater-se contra o assalto”).

O sujeito lírico parece estar diante de um mundo pós-catástrofe; a imagem do “monturo” é a primeira de uma série de imagens que associam o mundo às ruínas e aos escombros (conforme formulado no capítulo anterior) e denunciam a transformação da paisagem natural.

Nesse sentido, “a paisagem tem história, [...] pode ser objeto de conhecimento histórico e [...] essa história pode ser narrada.” A paisagem, disse o historiador Fernand Braudel – lembrado por Meneses –, conserva forçosa e dolorosamente, como nossa pele, “cicatrizes de feridas antigas”. (MENESES, 2002, p. 36-37) Na medida em que toda paisagem é criada, dissemina e permite a difusão da produção e reprodução histórica das sociedades, investigar as especificidades da representação das paisagens na obra de Dante Milano possibilita entender como os elementos da natureza do Rio de Janeiro (montanhas, mar, florestas, entre outros) foram significados e utilizados em um contexto específico.

Cabe lembrar que a cidade do Rio de Janeiro, em 2012, foi reconhecida pela UNESCO a partir do conceito de paisagem cultural. Tradicionalmente os sítios identificados na “categoria erva” relacionavam-se a áreas não urbanas. A cidade “passou a ser a primeira área urbana no mundo a ter reconhecido o valor universal da sua paisagem urbana.” (IPHAN, documento on-line) Na inscrição da candidatura da cidade, “Rio de Janeiro: Paisagens Cariocas entre a Montanha e o Mar”, explorou-se justamente a relação entre a natureza e o homem, fundamental na constituição identitária do Rio. Com efeito, ressaltam-se, como o título sugere, a montanha e o mar, mas também a vegetação tropical, a paisagem da orla, a praia, os parques públicos e os jardins. (IPHAN, Documento do Comitê Técnico da Candidatura do Rio a Patrimônio Mundial)

As apropriações, as meditações, as recriações da e sobre a paisagem constroem e ajudam a dar a conhecer o tempo-espaço em que tais representações, sínteses de experiências e experimentações, foram elaboradas. As alterações urbanas do Rio de Janeiro e seus efeitos sobre a natureza ocorreram de forma fragmentada, confusa e violenta, apesar de todos os esforços para racionalizar as ações por parte do Estado.

Essa pluralidade constitutiva dos processos históricos das primeiras décadas do século XX na então capital da República pode ser percebida nas variadas exposições públicas dos defensores e dos críticos das iniciativas de modificação da cidade e de modernização em sentido mais amplo, evidenciando-se a impossibilidade de homogeneizar

a apreensão a respeito de ações com consequências trágicas e desastrosas. Múltiplas vozes se erguem e entre elas está a do sujeito lírico milaniano.

Dante Milano se apropriou de elementos da natureza e do urbano em construção, “em projeto”, para elaborar as suas imagens poéticas, as quais, simultaneamente, contêm aspectos dos mundos que as originaram sem, contudo, se confundirem com eles.³ A cidade é, por excelência, o universo das tensões entre o mundo humano e o não humano, o universo para o qual o olhar se volta: “Maior felicidade / Que amar uma mulher, / Amor de longo olhar / E presente saudade, / Amor muito maior / É amar uma cidade!” (“A cidade”, seção “Últimos poemas”; MILANO, 1979, p. 175)

No livro **Rio de Janeiro: cinco séculos de história e transformações urbanas** (2010), organizado por Augusto Ivan de Freitas Pinheiro, reunião de capítulos escritos por profissionais diversos (arquitetos e urbanistas, economistas, historiadores) e de perspectivas diferentes, há uma questão que sustenta todas as reflexões: “Poucas cidades no mundo terão estabelecido uma relação tão longa e estreita com a natureza quanto o Rio de Janeiro [...]”. Uma relação difícil e complexa.

[...] Uma relação de qualquer modo tão forte que permitiu a uma cidade emergir da natureza intocada e se desenvolver em um ambiente geotopográfico aparentemente intransponível e inabitável. Um ambiente muitas vezes hostil e árduo de ser conquistado, mas dotado de uma natureza espetacular e encantadora que, mesmo sob grandes dificuldades e agressões, tem conseguido sobreviver às forças muitas vezes devastadoras da urbanização.

Única no mundo, a cidade do Rio de Janeiro reúne num mesmo cenário um tecido construído, denso e tentacular, feito de edifícios e casas, becos, ruas e avenidas, largos, praças e parques, em meio e ao longo de uma natureza rica e caprichosamente desenhada, constituída por costões rochosos, lagoas, cursos d’água, praias, restingas, manguezais, montanhas

³ Exercício interessante é comparar as paisagens criadas por Dante Milano àquelas criadas por Lasar Segall. Tome-se, por exemplo, o trabalho de composição de Segall que nos desenhos produzidos a partir da paisagem do Rio de Janeiro denotam o alumbramento do artista com a “deslumbrante luz natural do Rio de Janeiro”. As formas circulares do sol e da lua, como aponta Tadeu Chiarelli, curador da exposição “Entre luz e sombra: Segall e o Rio”, são elementos centrais. A luz está no dia e na noite: “[...] se a paisagem física do Rio de Janeiro provocava esse alumbramento no artista, obrigando-o a transformar em dia o que era noite, em luz o que era sombra, houve outra paisagem carioca que obrigava Segall a perceber-lhe apenas seus aspectos mais obscuros. Refiro-me à paisagem humana do Rio de Janeiro, presente no repertório do artista, desde os anos de 1920 até seu falecimento. Em muitos dos desenhos que produziu no Rio – dentre eles aqueles que, mais tarde integrariam o álbum *Mangue* –, muitas figuras humanas, mesmo quando intensamente iluminadas, aparecem na escuridão do anonimato.” (CHIARELLI, 2008, p. 4)

Em se tratando de Milano, a luz faz ver a escuridão, e a escuridão, a doença e a morte “ungem-se de luz”. O oxímoro do poema “Cântico”, da seção “Reflexos”, sintetiza nosso argumento: “Eu amo a brancura, / [...] / treva branca, / – O olhar não atinge o fundo.” (MILANO, 1979, p. 67)

e florestas. Tudo isso emoldurado por uma sucessão de praias oceânicas e por uma baía ampla e generosa. [...] (PINHEIRO, 2010, p. 22)

O Rio de Janeiro, sua geografia acidentada e peculiar (de rochas, montanhas, praias), e as várias facetas do projeto de modernização e de transformação da cidade são integrados à obra milaniana como conteúdo sedimentado⁴. Essa integração ocorre de maneira conflituosa, pois a poesia de Dante Milano faz parte de um momento de avaliação crítica das profundas alterações políticas, econômicas, culturais e sociais vivenciadas no Rio de Janeiro, principalmente desde o início do século XX.

A ampla e variada transformação arquitetônica e urbanística do Rio de Janeiro no início do século passado, processo que desterritorializou parte da população, foi capaz de criar áreas habitáveis em locais supostamente inabitáveis. Obviamente, essas modificações, que deram origem a áreas hoje nobres na cidade, foram acompanhadas de construções imponentes elaboradas com os melhores materiais vindos de todo o mundo. Esses espaços de luxo e exibição da riqueza, ainda mais evidentes à noite, eram para poucos que viviam na cidade; um desses espaços foi o Copacabana Palace Hotel, inaugurado em 1923.⁵ O impacto de sua criação aparece no poema “Noturno do Praia-Hotel”:

⁴ O senso comum investe em definições empobrecedoras de verdade, segundo Jeanne Marie Gagnebin, “o conceito de verdade não se esgota nos procedimentos de adequação e verificação [...]”. (GAGNEBIN, 2006, p. 42) Quando relacionada a uma obra de arte, a definição de realidade, amparada pela definição de verdade submetida ao verificável e descritível, causa inúmeras imprecisões e equívocos. A obra de Machado de Assis, por exemplo, não passou incólume a esses julgamentos. Coube a Roger Bastide, num estudo precursor, repensar a obra machadiana, como nos lembra Antonio Candido em “Machado de Assis de outro modo”: “Se não me engano, este [o ensaio “Machado de Assis, paisagista”, de Roger Bastide] é o primeiro ensaio que trata a obra de Machado de Assis de modo realmente contemporâneo, pois não se refere à biografia, nem à psicologia, nem à correção da língua, mas à própria natureza do discurso, propondo explicitamente o conceito de latência e encarando a realidade exterior como matéria de construção literária. De fato, Bastide mostra como o texto comporta uma carga de mundo que atua graças à organização efetuada pela composição literária, não à simples referência temática e conceitual”. (CANDIDO, 2004d, p. 115)

⁵ Descrição do Copacabana Palace Hotel (Rio de Janeiro, RJ), disponível no banco de dados on-line do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional: “Projetado na segunda década deste século pelo arquiteto Joseph Gire, com uma arquitetura que segue a linha e o modelo dos grandes hotéis de balneário do final do século XIX e início do XX, constitui-se em significativo exemplar do ecletismo em voga na época. Serviu como uma das bandeiras dos arquitetos ecléticos. O Hotel nasceu de uma negociação entre o proprietário Octávio Guinle e o Presidente Epitácio Pessoa, em 1920, que desejava receber com grande pompa as celebridades internacionais que viriam ao país para a comemoração do Centenário da Independência, em 1922. O Hotel não ficou pronto para a Exposição de 22. Diferentes fatores contribuíram para o atraso das obras, como: as ressacas e a dificuldade de construção de um edifício daquele porte em solo arenoso. Sua construção foi inspirada nos moldes do Hotel Negresco em Nice, e Carlton em Cannes. O Hotel Copacabana Palace com a planta perfeitamente acadêmica e simétrica, resolvia de modo prático os principais problemas funcionais do complexo programa, dado tratar-se de um hotel de alto luxo e de um cassino, que depois da proibição do jogo na Brasil, serve como espaço cultural. A decoração era em estilo Luís XVI, mas tratava-se apenas de revestimento aplicado sobre estrutura oculta. São obras recentes a piscina e dois anexos, à esquerda da fachada da praia, e um edifício com apart-hotel voltado para a Av. Copacabana. Adquiriu fama internacional pelo seu padrão de qualidade: o cimento veio da Alemanha, o mármore de Carrara, na Itália, os

Noturno do Praia-Hotel

Estrelas sobre o edifício
Iluminado de uma luz gelada
Em frente ao mar, um mar de mármore,
Um mar de luxo, com espumas
Bem torneadas, um mar
Próximo e distante
Que soa como música noturna
Formando círculos de silêncio
Entre um e outro marulho...

Um palácio encantado,
Diáfano, aéreo,
Que se eleva da terra
Acima da miséria.

Não obstante a distância
Vêm-se nele sinais
Da existência de seres
Sobre-humanos, banhando-se
Numa verde piscina,
Figuras transparentes,
Altas mulheres que por sua
Nudez, sua brancura,
Parecem ser divinas.

Cortam as trevas as luzes
Cegantes de refletores
Ostentatórios de uma
Riqueza sem pudor. Mas
Um halo circunda o edifício,
O mar lambe-lhe os pés,
As estrelas o admiram.

(“Noturno do Praia-Hotel”, seção “Últimos poemas”; MILANO, 1979, p. 176)

A divisão entre os que desfrutam e os que não desfrutam do edifício é denunciada desde o primeiro conjunto de versos. Mesmo que o sujeito lírico esteja ocultado, a perspectiva adotada no poema é a de quem está fora do edifício observando-o à distância, “próximo” mas “distante”. Uma construção tão imponente que imagetivamente é associada ao mar, um “mar de mármore”, “mar de luxo”. Tão distante e “acima da miséria” que se

vidros e os lustres da Checoslováquia e os móveis da França.” (IPHAN, disponível em: <http://www.iphan.gov.br/ans.net/tema_consulta.asp?Linha=tc_hist.gif&Cod=1717>)

eleva: “Um palácio encantado”, “diáfano”, “aéreo”. A ostentação converte-se em agressão para aqueles que olham o edifício: “as luzes cegantes”, contudo, não agridem somente os olhos. A crítica ao exibicionismo, à “riqueza sem pudor”, é ostensiva; as luzes dos refletores não acabam com “as trevas”, interrompem-nas apenas, de modo que o mundo não contemplado pelas luzes permanece sem atenção.

Da construção metafórica “o mar lambe-lhe os pés”, na qual o mar adquire comportamento de um animal subserviente, subentende-se a crítica à submissão da natureza aos caprichos do edifício e dos seres ironicamente categorizados como “sobre-humanos” que têm acesso a ele, submissão advinda da violenta dominação do homem sobre o mundo inumano. A paisagem permeada pela tensão social configura-se no poema e evidencia os problemas estruturais não solucionados pela modernização a qualquer custo do Rio de Janeiro, da qual se beneficiaram apenas as elites.

Pode-se dizer, refletindo a partir dos argumentos de Ulpiano Meneses em “A paisagem como fato cultural”, que Milano converteu suas imagens em fatos culturais, por meio dos quais particularizou o Rio de Janeiro e, em certos poemas e conjuntos, a sua percepção acerca dos conflitos e da crise em dimensão mundial. Um dos princípios fundamentais que evidenciam a historicidade das imagens e das paisagens da poesia milaniana como evidências da crise é o fato de que o poeta enxerga, olha para a natureza do Rio de Janeiro quando a relação do homem com ela está a se transformar, quando a montanha, por exemplo, deixava de ser somente contemplada para ser habitada, agredida, implodida. E isso não é casual, afinal, a noção de paisagem é resultado da desapareição e do enfraquecimento do mundo rural em prol do urbano, conforme Meneses (2002, p. 34-39); portanto, as representações milanianas sintetizam as contradições da sociedade do momento e as agressões desse mundo e dessa sociedade, do mundo racional, à natureza inumana.

No poema “Hora do céu”, o quadro descritivo associado ao final de tarde desencadeia no sujeito lírico o temor pelo desaparecimento do mundo. A instabilidade dos elementos naturais em movimentação o desestabiliza: o temor, lido nos deslocamentos do sol e das nuvens, é vivido como apanágio da destruição. A natureza em fuga precede o sumiço da paisagem, da qual o próprio sujeito coloca-se como participante. O final de mais um dia, as mudanças sociais e as ações violentas do homem em relação à natureza para dominá-la agravam a angústia desse sujeito, ávido por “fugir da paisagem”.

Hora do céu

Este fundo da tarde me apavora,
Esse sol morrendo,
Essas nuvens fugindo apressadas,
Fugindo para onde? fugindo de quê?
Que irá acontecer?
O mundo vai sumir?
Eu vou desaparecer?

[...]
Sinto faltar-me a respiração
Sob o peso do céu.
Tenho vontade de fugir da paisagem
[...]

(“Hora do céu”, seção “Distâncias”; MILANO, 1979, p. 82)

O sujeito lírico em **Poesias**, enfim, constrói paisagens e imagens a partir do olhar que direciona ao mundo material em construção ou em destruição ao seu redor. Nos poemas se percebe a tentativa de ordenar o mundo, criando, sedimentando ou recriando a paisagem, mas se trata de uma ordem desordenada, em crise, em transformação. Ou seja, conservam-se a desordem, as fraturas, os conflitos naquelas elaborações paisagísticas que, paradoxalmente, deveriam oferecer estabilidade, tranquilidade e apaziguamento.

Como se disse antes, a correlação entre imagem e paisagem é equívoca. Sua interação e plurissignificação, ao contrário, são indiscutíveis. A imagem “aproxima ou acopla”, na expressão de Octavio Paz, “realidades opostas, indiferentes ou afastadas entre si.” Contraria “a operação unificadora da ciência”:

Os elementos da imagem não perdem o seu caráter concreto e singular: as pedras continuam sendo pedras, ásperas, duras, impenetráveis, amarelas de sol ou verdes de musgo: pedras pesadas. E as penas, penas: leves. Essa imagem resulta escandalosa porque desafia o princípio da contradição: o pesado é o leve. Ao enunciar a identidade dos opostos, atenta contra os fundamentos do nosso pensar. (PAZ, 2012, p. 104-105)

As várias imagens construídas por Milano lembram e se distanciam do Rio de Janeiro, repetem-se e se contradizem. A reincidência das imagens não é fortuita, é parte do projeto do poeta.

3.2. A reincidência das imagens

Na obra de Dante Milano, a pedra, a rocha e o penhasco são imagens recorrentes; ora duros, pesados e imóveis, ora sonhadores e pensativos. As imagens operam, conforme Octavio Paz, enunciando “a identidade dos opostos”. Por outro lado, o céu, a montanha, o horizonte e as nuvens, talvez por empréstimo às pedras, tornam-se enrijecidos tanto quanto o olhar e o sofrimento⁶. O emprego da pedra como imagem denunciadora daquilo que se suporta penosa e copiosamente é constante.

Não sei de que cansaços me proveio
O peso que carrego sobre os ombros.
Sou como quem, depois de um bombardeio,
Se levanta no meio dos escombros
E sente a dor das pedras rebentadas,
Mais alta do que o grito das criaturas,
A dor do chão, dos muros, das calçadas,
De onde o pranto não brota, dores duras.
[...]

(“VI”, seção “Sonetos e fragmentos”; MILANO, 1979, p. 36)

* * *

[...]
Vou seguindo sem olhar,
Vou andando sem rumor,
Ouvindo a vaga do mar
Bater na pedra da dor.
[...]

(“A partida”, seção “Sonetos e fragmentos”; MILANO, 1979, p. 55)

“A dor das pedras rebentadas”, do soneto “VI”, é expressão da dor do próprio sujeito lírico; as imagens da natureza não se restringem, entretanto, à manifestação do

⁶ “Cravei no espaço lívido o olhar duro” (“I”); “De onde o pranto não brota, dores duras.” (“VI”); “Meus olhos, lágrimas petrificadas, / Ficaram cegos de uma luz medonha” (“Memória”). Todos os versos compõem poemas da seção “Sonetos e fragmentos”. (MILANO, 1979, p. 31, 36, 41)

estado interior do sujeito lírico “pelo mergulho no próprio eu”⁷. Dante Milano dota a natureza de subjetividade em vários dos seus poemas, projetando nela o próprio sofrimento do sujeito lírico. O recurso ao animismo é um modo de “encantar o mundo”⁸ e dar uma resposta à sociedade racionalizada.

O animismo dota “a coisa de uma alma, o industrialismo coisifica as almas.” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 35) A leitura do poema “Os trabalhos do mundo”, no capítulo anterior, mostrou a violência de uma sociedade voltada para a produção, desenfeitiçada por completo. Os poemas selecionados, neste capítulo, revelam outra dimensão da modernidade. A paisagem criada pelo olhar sente e pensa. A humanização da natureza contempla uma dose considerável de violência, uma vez que a natureza reage contra a ação predatória do homem transformando-se em ameaça.

[...]
O mar avança pela areia com as patas de seus cavalos.
O vento chicoteia o fugitivo.
[...]

(“Passagem do poema”, seção “Distâncias”; MILANO, 1979, p. 93)

* * *

[...]
A água lívida como uma lâmina de aço,
Com lampejos cruéis e ameaças de morte,

Passa sobre mim cortando a minha figura em pedaços.
[...]

(“O rio”, seção “Paisagens submersas”; MILANO, 1979, p. 113)

* * *

⁷ “O eu que ganha voz na lírica é um eu que se determina e se exprime como oposto ao coletivo, à objetividade; sua identificação com a natureza, à qual sua expressão se refere, também não ocorre sem mediação. O eu lírico acabou perdendo, por assim dizer, essa unidade com a natureza, e agora se empenha em restabelecê-la, pelo animismo ou pelo mergulho no próprio eu. Somente através da humanização há de ser devolvido à natureza o direito que lhe foi tirado pela dominação humana da natureza.” (ADORNO, 2003, p. 70)

⁸ “Desencantar o mundo é destruir o animismo.” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 18)

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

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

[...]

(“Passeio de mãos dadas”, seção “Paisagens submersas”; MILANO, 1979, p. 115)

* * *

[...]

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

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

[...]

(“Elegia de Orfeu”, seção “Variantes de temas antigos”; MILANO, 1979, p. 129)

Nos fragmentos, acima arrolados, a natureza está na iminência de agredir, convertendo-se em “vingadora fúria”. As imagens são de uma gravidade estremecedora. A rigidez e a aspereza da natureza lembram mais uma vez a imagem da pedra.

Desenha-se, afora isso, uma espécie de linha vertical que destaca o céu em oposição ou em comunicação com o mar e as montanhas. Sabe-se, conforme pesquisa realizada nos periódicos⁹, que inúmeros poemas de Milano foram escritos nas décadas de 1920, 1930 e

⁹ As diversas menções, nas edições da obra e em textos da fortuna crítica, à presença de poemas e fragmentos em prosa de Dante Milano publicados em periódicos entre as décadas de 1920 e 1940 motivaram, ao longo da pesquisa, a consulta em acervos dos jornais referenciados. Destacam-se, nas indicações, os suplementos “Autores e Livros” e “Letras e Artes”, ambos veiculados no jornal *A Manhã*, nos quais Milano colaborou com certa frequência nos anos que coincidem com a produção de sua obra e, por isso, alguns poemas podem ser encontrados nas páginas dos suplementos antes de 1948, data da primeira edição. O aspecto mais significativo desse momento da pesquisa se refere à localização de indicações, nos poemas publicados nos periódicos, da

1940; em 1931, foi inaugurada a estátua do Cristo Redentor no topo do morro do Corcovado, uma das imagens mais conhecidas do Rio de Janeiro. A estátua chamava a atenção para a verticalidade da cidade, contribuindo para que a década de 1930 ficasse “marcada paisagisticamente”. (PINHEIRO, 2010, p. 35) A construção de pedra, na parte mais elevada do morro, estimulava os olhares verticalizados, perpendiculares e panorâmicos.¹⁰

O céu, na obra, é caracterizado por seu peso-pedra, por sua possibilidade de suspensão espaciotemporal (ainda que tais momentos não sejam os predominantes) e por seu distanciamento. No primeiro caso, o céu interdita o olhar, “tapa a vista”¹¹, pesa, “abafa a terra” (“Hora do céu”, seção “Distâncias”); no segundo, é possibilidade de transcendência, de sonho:

[...]
 O único alívio é olhar o céu sem fundo,
 O véu de sonho que recobre o mundo
 E absorve, esbate, anula a realidade
 Sob a expansão do azul intenso e forte.
 [...]

(“VI”, seção “Sonetos e fragmentos”; MILANO, 1979, p. 36)

* * *

data de elaboração. Como não há, em nenhuma das edições da obra milaniana, referência às datas de elaboração dos poemas, a pesquisa nos periódicos permitiu, mesmo que somente para alguns poemas, a devida vinculação conjuntural da obra em relação às questões histórico-sociais e estéticas postas quando da sua elaboração, ou seja, foi possível, graças a essas indicações, estabelecer adequadamente a historicidade da poesia de Milano.

¹⁰ Na apresentação de Dante Milano, Virgílio Costa (edição de 1979) escreveu: “Dante Milano [...] mora num pequeno e simples apartamento do Leme; um apartamento de fundos, num andar alto, que dá vistas para uma favela. E a favela e o morro carioca têm significado especial na sua poesia. Nos fins de semana, sobe o som do samba no morro acima, invadindo sua privacidade, ciosamente construída ao longo da vida. Isto para não falar das pedras, que, às vezes, jogam quebrando os vidros que o poeta já vai desistindo de consertar. [...]” (COSTA, 1979, p. 11)

¹¹ No ensaio “*As flores do mal* e o sublime”, a propósito do poema “Spleen”, de Charles Baudelaire, cujas imagens se parecem muito com imagens do soneto “I”, da seção “Sonetos e fragmentos”, Erich Auerbach lembra que o “horizonte bloqueado” é constantemente evocado pelo poeta francês e, como outras imagens, suscita “o desespero irrevogável da situação”. “O horror sem esperança tem seu lugar tradicional na literatura: é uma forma particular do sublime [...]” (AUERBACH, 2007, p. 305)

[...]
 Céu onde o olhar humano ainda procura
 O antigo paraíso na lonjura.
 [...]

(“O templo”, seção “Sonetos pensativos”; MILANO, 1979, p. 141)

Nesse segundo uso prevalece mais o desejo de transcender do que propriamente a transcendência. No soneto “VI”, o sujeito se entrega à contemplação do céu para “aliviar”¹² a realidade experimentada como opressiva. O distanciamento, possível no plano do pensamento, não é efetivo (o alívio não é efetivo). O teor hostil da lírica é conservado mesmo quando “[...] o poema enuncia o sonho de um mundo em que essa situação seria diferente.” (ADORNO, 2003, p. 69)

O poema em prosa “Mundo imundo”¹³ é ainda mais contundente: “Terra suja em que encontro o gosto de minha boca, o gosto de barro da carne, o cheiro de terra do corpo. Não há para onde fugir do mundo imundo. Foi olhando o céu que tremi de medo. Foi olhando o mar que eu perdi a inocência. [...]” (MILANO, 2004, p. 165) Há nessa peça a constatação de que a natureza foi violada e perdeu sua ingenuidade, a ponto de atemorizar.

As duas imagens, da pedra e do céu, assimilam dialeticamente a dureza do mundo, sua concretude, e a capacidade humana de construir um outro mundo, como se disse no primeiro capítulo, “que conservaria as fraturas sociais.”¹⁴ Em “Sentado numa pedra”, a ausência de leveza do mundo social acentua-se.

Sentado numa pedra, principio a sonhar.
 Olho em volta a paisagem inútil. A noite, como sempre, triste mas serena.
 Um céu longínquo, indiferente, inumano. E a terra com a sua dureza.
 Casas de pedra, grades de ferro, calçadas de pedra. Árvores crescendo
 entre pedras. E o mar batendo nas pedras.

¹² No fragmento transcrito a seguir, o reaparecimento do verbo aliviar é notável: “[...] Desci por um vão da amurada e senti a água nos pés. Molhei as mãos na espuma e lavei a testa. Ó água boa que alivia o espírito cansado. Deitei-me em cima de umas pedras e me senti quase morto de tão feliz. Ali acabou para mim toda a paisagem. [...]” (MILANO, 2004, p. 164)

¹³ Foram publicadas no Suplemento Literário Autores e Livros, de *A Manhã*, em 1944, com o título de “Poemas em prosa”, cinco peças curtas: “Noturno”, “Sentado numa pedra”, “Amor sem nome”, “Mundo imundo” e “Beijo na pedra”. Como há problemas de diagramação, preferiu-se citá-las a partir da edição de 2004, organizada por Sérgio Martagão Gesteira e corrigida por ele. Os poemas não integram **Poesias**, foram acrescidos à mencionada edição como “Textos poéticos dispersos”. Ou seja, sempre que “Poemas em prosa” forem mencionados seguir-se-á a mesma lógica.

¹⁴ A formulação é de Sérgio Buarque de Holanda. Ver subitem 1.4. **Um “Mar enxuto”: notas sobre a fortuna crítica**, do primeiro capítulo desse estudo.

Tirando as faces, as mãos, não há senão caírem as lágrimas nas pedras.
Sentado numa pedra, principio a pensar. (MILANO, 2004, p. 164-165)

O início e o final do poema seriam idênticos não fossem os verbos “sonhar” e “pensar”. A mudança de um para outro é evidência de que o sonho se enfraquece diante do mundo endurecido no qual há espaço somente para a natureza pressionada entre pedras, batendo-se contra elas e sendo manipulada (as próprias pedras o foram pelo trabalho humano: “casas de pedra”, “calçadas de pedra”).

As imagens, sobretudo aquela do mar colidindo com as pedras, recuperam uma das questões mais complexas da história do Rio de Janeiro: como equilibrar urbanização e natureza (o mar, um dos principais atrativos da cidade, precisava ser integrado a ela). As obras de calçamento da capital do país, no início do século XX, “atingiam grande parte da cidade” (PINHEIRO, 2010, p. 34) e estabeleciam novos modos de movimentação na cidade que contemplavam sua visada paisagística como, por exemplo, a Avenida Atlântica¹⁵.

A leitura dessa integração pelo sujeito lírico em “Sentado na pedra” implica numa violência ao mar e às árvores. A cidade avança e impõe-se sobre a natureza. Não bastasse a rigidez das construções (“casas” e “calçadas de pedra”), o mundo social é interditado também pelas “grades de ferro”, outra referência à violência. Tão rígidas quanto as pedras, tais grades constroem parte do cenário que ao olhar do sujeito não passa de “paisagem inútil”; o céu à distância, em sua outra constituição, a da indiferença, ignora a paisagem.¹⁶ A cidade, assim configurada, adquire tons acinzentados e oprime tanto o ser humano quanto a natureza.

A pedra transita do mundo natural para o mundo da cultura: combina-se à dureza do mundo racional, que se levanta na cidade (nos edifícios e demais construções). Não apenas resiste às construções humanas, como dá forma a esse mundo com a sua concretude e aspereza. Entregue às mãos humanas também se transforma em escultura (em vários dos seus poemas, Dante Milano explora a pedra como material do fazer artístico) e, mais uma

¹⁵ Avenida na qual o Hotel Copacabana Palace foi construído.

¹⁶ Na análise do poema “Salmo perdido”, apresentado a seguir, discutir-se-á a consciência do mundo dessacralizado pelo sujeito lírico, por isso parece oportuno destacar que a indiferença do céu é indício, conforme Mircea Eliade, de que o lugar onde o sujeito se senta (o mundo, numa escala reduzida e simbólica) não é um espaço sagrado. Nas sociedades tradicionais, “o lugar sagrado constitui uma rotura na homogeneidade do espaço”, tal quebra envolve uma “abertura” para outra região cósmica, o céu, por exemplo. Normalmente, diz Eliade, “a comunicação com o Céu é expressa indiferentemente por certo número de imagens” (ELIADE, 2010, p. 38) que ligariam o céu e a terra, dentre elas a árvore e a montanha. Note-se como Dante Milano procede de outro modo: em “Sentado na pedra”, a árvore está presa entre pedras, uma força impede qualquer possibilidade de comunicação com o mundo divino.

vez, congrega contrários: a concretude material e a dureza das emoções e, por outro lado, quando material artístico, transforma-se em expressão e assimila a leveza (algo que Dante Milano faz nos próprios poemas, como se disse).

O emprego da imagem nesse último sentido recupera a noção de construção poética para Milano. A linguagem é construída a partir de pedras: palavras-pedras e realidade-pedra. As palavras “áridas” que são um obstáculo à expressão poética, “Secretando uma água / Morosa, suada, / Que não mata a sede”, constituem paradoxalmente a poesia. A pedra é imponente demais para ser refutada da perspectiva metalinguística.

Vocabulário

Áridas palavras,
Refratárias, secas
Arestas de fragas
Secretando uma água
Morosa, suada,
Que não mata a sede.

São pedras na boca.
Rolam balbuciantes,
Buscando um sentido.
Uma quer ser beijo.
Outra quer ser lágrima.

Não basta dizê-las.
Elas querem ser
Mais do que palavras.

Como captarei
A idéia sem fim
(Não sei de onde vem)
Que tenta exprimir-se...

Áridas palavras
Para as bocas ávidas,

E quando elas brotam
Não são mais que as notas
De uma extinta música...

(“Vocabulário”, da seção “Momentos”; MILANO, 1979, p. 151)

Como em “Vocabulário”, a água – junto à pedra – é outro elemento dominante em **Poesias**. Na obra comparecem as várias formas da água (mar, praia, oceano, lago, rio) e

suas mais diversas acepções: *locus* da solidão, da intempestividade das ondas e do marasmo perigoso das águas paradas; personificada, com dorso, pele fria e “modos de criatura humana” (“Mulher contemplada”, da seção “Momentos”); relacionada a figuras míticas, como Eurídice, Caronte e Narciso; entre outras.

Há diferentes formas e sensações evocadas pela água e uma acentuada relação com a morte. Vincula-se de maneira contundente à imagem do afogado. Não sem razão uma das seções da obra se chama “Paisagens submersas” e assinala o incômodo espelhamento proporcionado pelas águas, afinal a imagem refletida é a de um morto boiando, de um “corpo sem luz”, de um “náufrago”, de um suicida.¹⁷ O espelhamento revelaria, explica-se o sujeito lírico, “a verdadeira face” do sujeito que se olha e seu “mundo interior” perturbado.

Como se observou, Dante Milano elabora imagens que se repetem. O recurso à reiteração imagética está longe de ser uma fraqueza da obra, antes é “um princípio ordenador”¹⁸. Nota-se, nesse inventário, a proliferação de imagens de uma natureza atormentada. Observa-se também certa nostalgia em relação à antiga unidade entre homem e natureza ou uma profunda desconfiança daquilo que se vê, nem a natureza, nem o homem aparecem pacificados. O assombro se configura, sobretudo, porque o passado relembrado é um passado recente tendo em vista a transformação acelerada do Rio de Janeiro, ocorrida em curto intervalo.

[...]

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

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

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

¹⁷ A questão será desenvolvida no capítulo 4.

¹⁸ Roberto Schwarz sintetizou a noção de forma desenvolvida por Antonio Candido em seus estudos sobre os romances de Macedo e Azevedo da seguinte maneira: “[...] A forma – que não é evidente e que cabe à crítica identificar e estudar – seria um princípio ordenador individual, que tanto regula um universo imaginário como um aspecto da realidade exterior. Em proporções variáveis, ela combina a fabricação artística e a intuição de ritmos sociais preexistentes. De outro ângulo, tratava-se de explicar como configurações externas, pertencentes à vida extra-artística, podiam passar para dentro de obras de fantasia, onde se tornavam forças de estruturação e mostravam algo de si que não estivera à vista.” (SCHWARZ, 2012, p. 48)

(“O desmemoriado”, da seção “Distâncias”; MILANO, 1979, p. 92)

3.3. A transformação da paisagem e a dessacralização do mundo

O poema “Salmo perdido” recupera e subverte as principais categorias do gênero salmódico: o culto à grandeza da divindade e a súplica.¹⁹ As duas primeiras estrofes constituem-se como uma reverência irônica à grandeza de um novo deus, “um deus moderno”; as duas últimas estrofes são de constatação de que o mundo e o ser humano, tão transformados, não são mais reconhecidos nem pela natureza (pelas “aves, os montes, as nuvens”) nem pela divindade antiga (não moderna).

Salmo perdido

- 1 Creio num deus moderno,
- 2 Um deus sem piedade,
- 3 Um deus moderno, deus de guerra e não de paz.

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

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

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

(“Salmo perdido”, seção “Terra de ninguém”; MILANO, 1979, p. 104)

¹⁹ “O título hebraico comum para a coleção [Salmos] é *Tehillim*, ‘Louvores’, substantivo derivado de um verbo frequentemente usado pelos salmistas, *hollel*, ‘louvar’, e familiar aos leitores ocidentais na forma *aleluia* (‘louvai o Senhor’). Talvez essa designação tenha sido escolhida pela predominância de poemas celebrando a grandeza de Deus nos ritos do Templo, ou mesmo por causa da sequência de cinco poemas de aleluia [...]. Na verdade, porém, o número total de súplicas – bem acima de um terço de todos os poemas na coleção – é ligeiramente maior que o número de salmos de louvor. Essas duas categorias são os dois tipos principais de salmos [...]” (ALTER; KERMODE, 1997, p. 267)

As tensões entre os pares antigo e moderno, sagrado e profano, guerra e paz atravessam o poema. Por um lado, o moderno negativo e a experiência do profano; por outro, o antigo e a natureza como manifestações do sagrado. Não obstante, o alvo das críticas pelo sujeito lírico é o moderno e, por extensão, a modernidade.

As duas primeiras estrofes são construídas em torno do verbo *crer*, seus complementos e apostos. Nos versos 1, 2 e 3, o complemento verbal (“num deus moderno”, v. 1) é coordenado com uma estrutura nominal paralela com efeito de reiteração e ênfase²⁰. Estrutura que pode ser entendida como um encadeamento apositivo, ou seja, o que se segue é uma explicação enumerativa ao complemento verbal “deus moderno”: “um deus sem piedade” (v. 2), “um deus de guerra e não de paz” (v. 3).

A insistência no uso de “deus moderno”, com a inicial minúscula (“deus”), reiterada no v. 3, indica que esse deus não se identifica com o deus antigo (comumente designado com maiúsculas, uma divindade sagrada, ser transcendental, benevolente e perfeito). Trata-se do deus *ex machina*, o deus criado pelo homem, “deus de guerra”, a razão; não é obviamente o deus do verso derradeiro, que não reconhece mais os homens após a concretização de sonhos humanos de dominação da natureza.

O particular, o individual (acentuado pelo “Creio num deus moderno”, v. 1) cumpre no poema a função de evidenciar aspectos de um juízo que se pretende coletivo: a crença no progresso e no seu desenvolvimento como aspectos positivos. Contudo, ao apresentar-se ironicamente, esse eu particular expõe as contradições desse pretenso consenso e do objeto desse consenso, bem como da dominação resultante desse processo.

Dizendo “eu creio”, e não “eu não creio”, o sujeito lírico – por meio da ironia – vale-se da razão para contrariar imperativos e revela seu anseio pela liberdade ou simplesmente sua resistência. Esse sujeito, no entanto, não está livre como se nota nos versos finais (v. 11, 12, 13), pois Deus e a natureza continuam a olhá-lo, a não reconhecê-lo e a condenar seus atos. A falha no esquecimento de Deus e da natureza causa angústia e indica que a razão não cumpriu sua promessa de emancipação.

A estrofe seguinte (v. 4, 5, 6) concentra-se na caracterização de deus. Construído a partir de um zeugma do verbo *crer*, o bloco contempla seis complementos nominais, sendo que dois deles abrem orações adjetivas igualmente paralelas. Como se verificou no v. 3, também nos v. 4 e 5, a ênfase é destacada a partir do paralelismo antitético. É, enfim, um

²⁰ Agradeço ao amigo Celso Ferrarezi Junior pelo diálogo e contribuições.

deus sem piedade, ligado aos que matam, aos vencedores, aos profanos e falsos profetas. O deus de “um mundo” (relacionado ao homem) dessacralizado, falsamente vaticinado.

O dístico formador da terceira estrofe, a exemplo do dístico do poema “Os trabalhos do mundo” (“Os pés em marcha, as máquinas gesticulando. / A terra em seu labor de guerra eterna.”), configura-se como síntese do poema. O sujeito nega para afirmar aquilo que não pode mais ser observado no mundo: “a paisagem antiga”. Expondo sua nostalgia, explica tal paisagem como “paisagem sagrada”. Mas onde essa dissolução do antigo e do sagrado adquire seus contornos?

Os dois primeiros versos do bloco final (v. 9, 10) esclarecem, por meio da enumeração, que é nas cidades em plena modernização que se dá a dissolução. A sequência sintetiza a amplitude e a velocidade das transformações. A velocidade, a tecnologia (energia elétrica), a violência visual, a violência auditiva, a verticalização da cidade (o céu interditado do qual se falou anteriormente), as construções (pontes²¹, edifícios): tudo afeta o sujeito que vive a experiência da cidade a partir da imposição violenta de uma outra sensibilidade.

A cidade é parte do sonho humano de que fala o sujeito no v. 11. O mundo sonhado é o mundo da cidade racionalizada, convertida em paisagem. Há nesse ponto uma vinculação crítica da racionalidade instrumental à crítica do sujeito moderno. As transformações das cidades e as consequências delas derivadas afetam, igualmente, a crença da natureza e de Deus no homem. A divindade do verso final não é, como se disse, a mesma das estrofes iniciais. A repetição do verbo reconhecer funciona mais uma vez como ênfase.

O sujeito lírico, se pensado a partir das considerações do historiador François Hartog em seu livro **Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo**, resiste ao presentismo (no sentido daquele regime de historicidade²² que aprisiona o sujeito

²¹ Trata-se de mais um exemplo de uma imagem que volta a aparecer na obra. Depois da leitura do poema “A ponte”, no capítulo anterior, o uso dessa imagem em “Salmo perdido” sobrecarrega a interpretação da cidade, como se mostrasse que cada uma dessas imagens (“cidades vertiginosas”, “edifícios a pique”, e assim por diante) é constituída por inúmeros problemas vivenciados na cidade.

²² Disse François Hartog, a respeito da noção de “regime de historicidade”: “Esta noção que estou propondo aqui difere da de época. Época significa, no meu entender, apenas um corte no tempo linear (de que frequentemente se ganha consciência após o fato e bem depois ela pode ser usada como um recurso de periodização). Por regime, quero significar algo mais ativo. Entendidos como uma expressão da experiência temporal, regimes não marcam meramente o tempo de forma neutra, mas antes organizam o passado como uma sequência de estruturas. Trata-se de um enquadramento acadêmico da experiência (*Erfahrung*) do tempo, que, em contrapartida, conforma nossos modos de discorrer acerca de e de vivenciar nosso próprio tempo. Abre a possibilidade de e também circunscreve um espaço para obrar e pensar. Dota de um ritmo a marca do

no presente estagnante e o impede de lembrar e/ou de fomentar utopias) e, também, às promessas de um futuro de progresso pleno advindo da racionalidade. Sua resistência se expressa, enfim, tanto ao recuperar nostalgicamente o passado quanto ao enxergar um futuro catastrófico: no poema “A ponte”, analisado no capítulo anterior, o futuro como catástrofe é o parâmetro para a crítica do presente; em “Salmo perdido”, o parâmetro para a crítica do presente é o passado nostálgico.

Esse comportamento do sujeito lírico merece atenção, na medida em que na época de composição dos poemas²³ a consciência do futuro como ameaça e catástrofe ainda era rara²⁴ se comparada à crença nas inúmeras vantagens que o progresso poderia trazer. Nem a Primeira Guerra Mundial foi suficiente para desestabilizar a fé no progresso.

A linguagem expressa o profundo sofrimento desse sujeito que tem diante de si uma paisagem modificada. A transformação da paisagem é ainda mais traumática porque o que é vivido nostalgicamente também é afetado. Quer dizer, o não reconhecimento da natureza e de Deus expõe as contradições do deus moderno, mas expõe igualmente as contradições e as fraquezas da divindade antiga que não impediu a guerra e a destruição advinda da modernização. Nas palavras de Adorno, a ironia, a “contradição é não-identidade sob o encanto da lei que também afeta o não idêntico.” (ADORNO, 2009, p. 13) O presente como contradição afeta também aquele mundo do sagrado.

Se há conflitos não resolvidos, não há consensos. O niilismo, como possibilidade dessa poesia, não pode ser absolutizado. Nesse poema, num primeiro momento, percebe-se a substituição do deus antigo pelo deus moderno, uma entrega absoluta²⁵, no entanto, na última estrofe, a radicalização da afirmação da “Morte de Deus” é negada. Deus não morreu, permanece à distância do mundo desconfigurado (v. 13) e nele não intervém, como se tivesse desistido do homem, prova de que também se alterou.

Ostensivamente construído a partir da ênfase, o poema denuncia a afetação e a euforia histórica. Também realçada, a ironia serve ao pensamento emancipador na medida em que não é dominada pelo entusiasmo. Se, como formulou Terry Eagleton a partir de

tempo, e representa, como se o fosse, uma ‘ordem’ do tempo, à qual pode-se subscrever ou, ao contrário, e o que ocorre na maioria das vezes, tentar evadir-se, buscando elaborar alguma alternativa.” (HARTOG, 1996)

²³ Entre os anos 1920 e 1940, aproximadamente.

²⁴ As formulações foram inspiradas no livro citado do historiador François Hartog. Para obter exemplos desse comportamento mais comum, que se opõe ao comportamento do sujeito lírico de Milano, pode-se ler o capítulo “Memória, história, presente” de Hartog.

²⁵ Ver a nota 11 do capítulo 2.

Adorno, “O pensamento emancipador é uma enorme ironia”, não parece absurda a conclusão de que a ironia é um instrumento do pensamento emancipador. “Salmo perdido”, enfim, ilumina a “verdade apenas com a fraca luminosidade em que se autodestrói”. (EAGLETON, 1993, p. 252)

É sempre importante lembrar que a obra de arte torna o estremecimento e o sofrimento comensuráveis ao homem. Ela “é imagem não porque copia, duplica, uma outra, mas porque é o momento de irrupção pontual de um outro.” Denuncia a contradição, a alienação do sujeito e procura garantir que isso seja percebido. (FREITAS, 2005, p. 54)

3.4. O jardim como paisagem cultural

Reduzido ao essencial, o poema “Jardim público”, da seção “Distâncias”, condensa em imagens a construção de um olhar problematizador acerca da paisagem e de sua história. No pequeno poema de dez versos, as virtudes dos jardins que se tornaram públicos, a partir do século XIX, “no interior da paisagem urbana”, dotados “de uma função biológica e, mais tarde, social”, como formula Meneses em diálogo com Catherine Franceschi (MENESES, 2002, p. 44), são acentuadas.

Algo da paisagem empírica é conservado nas imagens do poema. Em pesquisa, detectou-se que espécies da flora e elementos de ambientação contidos no poema podem ser encontrados nas dependências do Jardim Botânico do Rio de Janeiro, fundado em 1808. A incorporação imagética de peças como as esculturas das “Aves Pernaltas” de Mestre Valentim, trazidas do Passeio Público ao Jardim Botânico em 1905, que desde a década de 1990 integram o “Memorial Mestre Valentim”, é outro elemento de destaque do poema.

Jardim público

- 1 Mundo estranho
- 2 De íris, lótus, ninféias,
- 3 Aves pernaltas,
- 4 Plantas aquáticas,
- 5 Esquisitos bichos.
- 6 Rumor de águas de todos os lados,
- 7 Um silêncio que enche os ouvidos,
- 8 Estátuas de frente cansada,

- 9 Bancos onde se medita no suicídio,
10 Homens caminhando para o passado.

(“Jardim público”, seção “Distâncias”; MILANO, 1979, p. 77)

A atenção à “raridade” das imagens, observada na primeira metade do poema, confirma a vocação desse jardim enquanto reduto de novas espécies e de proteção e aperfeiçoamento das espécies botânicas nativas, a fauna diversificada também é incluída. Por outro lado, ao inserir as “aves pernaltas” (v. 3), estátuas no Jardim Botânico e animais no poema (uma representação da representação das várias espécies de aves encontradas no Jardim Botânico), amplia-se a função do jardim incluindo a proteção a obras de arte. O poeta confere vida às estátuas e ao fazê-lo, por meio da cultura, apodera-se da linguagem da natureza.

A problematização da função social do jardim público fica mais evidente na segunda metade do poema. O jardim, percebido e construído pelo olhar, passa a ser captado também pelos sons, esse é o caso dos versos 6 e 7. O oxímoro (v. 7) é expressão da contradição do silêncio no jardim. As estátuas (v. 8), por seu turno, são dotadas de feições humanas e de sofrimento. O suicídio (v. 9) expressa a falência do princípio elementar do jardim que é o apaziguamento do sujeito; nesse sentido, o jardim – como um espaço ideal, quase utópico, de integração – deixa de existir. Por fim, no último verso (v. 10), o convívio com o mundo natural, de imagens incomuns e de silêncio incômodo, impele o homem ao passado, uma ação contínua e sem finalização (como indica o verbo “caminhar” na sua forma nominal gerundiva).

Dante Milano não reproduz em seu jardim as características de racionalização do espaço verificadas no Jardim Botânico. Enquanto no espaço público do Rio de Janeiro foram desenvolvidos planos para estimular e facilitar o fluxo de pessoas e o acesso dessas às espécies vegetais e demais constituintes físicos, no poema “Jardim público”, os diversos mundos que tomam parte no jardim (mundos vegetal, animal e humano) participam de um mesmo quadro dialético do fugaz e do permanente.

A ausência de divisão estrófica explora essa inseparabilidade dos mundos; não se pode, todavia, confundir a associação com reconciliação dos mundos. Ainda que participem desse mesmo quadro, homem e natureza não se integram plenamente (os homens não aparecem nos cinco primeiros versos; aparecem nos cinco últimos e, então, são os componentes da flora e da fauna que se ausentam). A tensão entre a natureza e a cultura faz

parte da figuração imagética do poema, a começar pelo emprego dos qualificadores “estranho” (v. 1) e “esquisito” (v. 5) que conservam na primeira metade do poema pelo menos três sentidos.

Os sentidos convivem dialeticamente. Uma das suas possibilidades é a do reencantamento do mundo, “estranho” e “esquisito” expressariam o caráter enigmático do mundo natural. Referindo-se à raridade das espécies da fauna e flora, mais do que à raridade da experiência, o segundo sentido exploraria as virtudes do jardim (como se notou anteriormente): a beleza do mundo natural com suas florações, explosões de cores, sua diversidade (vide as imagens das flores e das plantas aquáticas). A diversidade da fauna também é explorada pelas imagens das “aves pernaltas” (v. 3) e dos “esquisitos bichos” (v. 5). Tomado pela estranheza causada pela natureza, o homem não adaptado caracterizaria o último sentido. O não reconhecimento observado no poema “Salmo perdido” pode ser atribuído, em “Jardim público”, ao homem em relação ao mundo natural. Se considerados os versos finais, portanto, a terceira possibilidade sobrepõe-se às primeiras. Nota-se que o plano objetivo do poema relativiza-se mais acentuadamente com o uso dos adjetivos: a voz lírica ocultada é flagrada na construção subjetiva do jardim.

Do ponto de vista estrutural, as duas partes, separadas apenas por ponto final (v. 5), são complementares. A predominância de frases nominais nos versos iniciais (v. 1, 2, 3, 4, 5) ressalta a ênfase descritiva do poema. A estrutura dos versos é similar: substantivo mais adjunto adnominal.

Nos versos seguintes (v. 6, 7, 8, 9), a forma de adjetivar os substantivos é substituída de modo a ampliar a força adjetiva, relacionando-a às ações expressas pelo verbo. Somente no último verso do poema há uma frase que quebra a estrutura substantivo mais expressão ou oração adjetiva.²⁶ Em “Homens caminhando para o passado” (v. 10), o sujeito (“homens”) é acompanhado pelo verbo intransitivo “caminhar” seguido por um adjunto adverbial de lugar (“para o passado”), um complemento que denota, entretanto, tempo.

A imagem hiperbólica do verso 6, “Rumor de águas de todos os lados”, faz ver não apenas o jardim, mas a cidade do Rio de Janeiro rodeada pelas águas (mar, lagos, lagoas). O jardim de Milano, nesse sentido, não se desliga do contexto ambiental do Rio de Janeiro, o que demonstra o tratamento não monumentalizado conferido ao jardim. Isto é, Dante

²⁶ No verso 6, “Rumor de águas de todos os lados”, a expressão “de todos os lados” funciona como adjunto adverbial de lugar, atuando sobre o verbo implícito “vindo”.

Milano não fetichizou os elementos da paisagem do jardim, não os sacralizou, “como se fossem autônomos, imutáveis, independentes das contingências da vida sociocultural, independentes, também, do próprio contexto ambiental.” (MENESES, 2002, p. 50)

O poeta modifica, desse modo, o tratamento comumente conferido, na história, aos jardins e, principalmente, aos jardins históricos, sobretudo quando estes são assimilados ao patrimônio. Garante a manutenção da compreensão do jardim como um espaço – convertido em paisagem cultural – em que dialeticamente está e não está o seu entorno, bem como permite ler nesta paisagem, e nas imagens que a compõem, um entrecruzamento de histórias e de memórias, as quais ordenadas resistem à imobilização e irrompem.

Enfim, a natureza mesmo em um âmbito que pretende contê-la, circunscrevê-la e dominá-la opõe-se, como pulsão de vida, ao homem. Neste, ao contrário, constata-se uma pulsão de morte. A atração pelo passado (v. 10) é parte dessa pulsão, indicativa de experiências traumáticas que dificultam o esquecimento e impõem a repetição, a recorrência, a lembrança ressentida.

3.4.1. Um “jardim” de memórias

“Um dos temas que mais voltam no poetar de Dante Milano é o do esquecimento. Mais precisamente: o desejo de esquecer.”

Manuel Bandeira, “Grandes poetas do Brasil”

O “caminhar para o passado”, do verso final de “Jardim público”, mobiliza outras imagens reincidentes em **Poesias**, aquelas relacionadas às atividades de lembrar e esquecer. A inserção das “aves pernaltas” (v. 3) também pode ser lida como um exercício de rememoração, na medida em que a imagem apesar de ser ressignificada não pode negar sua historicidade.²⁷

²⁷ “No Século XVIII, em 1783, o escultor brasileiro criou as esculturas Eco e Narciso, primeiras em metal fundidas no Brasil, para serem eternizadas no Chafariz das Marrecas, diante do Passeio Público. Com a demolição do chafariz, em 1896, elas foram recolhidas ao Jardim Botânico pelo seu então diretor João Barbosa Rodrigues e aqui permaneceram expostas, porém afastadas uma da outra. [...] Hoje encontram-se reunidas e abrigadas no Memorial Mestre Valentim, juntamente com as duas Aves Pernaltas que teriam pertencido ao grupo de garças e um coqueiro, este desaparecido, que compunha o conjunto escultórico da

Os movimentos de lembrar e de esquecer, de aproximação e de distanciamento, de atenção e de dispersão do sujeito em relação ao mundo podem ser, de acordo com Jeanne Marie Gagnebin, lidos respectivamente como “movimento de concentração, de recolhimento, de tensão/atenção, de cuidado – e movimento de entrega, de distração, de diversão, de disseminação.” (GAGNEBIN, 2005a, p. 256) Especificando e complexificando criticamente essas definições da filosofia clássica em termos adornianos, Gagnebin lembra, entretanto, que:

A noção de “atenção” também pode significar uma repressão dolorosa, uma tensão imposta pelo trabalho alienado; reciprocamente, a “distração/dispersão” não precisa se reduzir a um relaxamento passivo e consumista. Poderia, igualmente, ser sinônima de uma estratégia impertinente de *desatenção* pelo caminho já traçado e de *atenção* por descaminhos que permitiriam, quem sabe, vislumbrar outras viagens, “ouvir o inaudito”, “tocar o intocado”; não mais uma distração passiva e manipulada, mas uma dispersão ardilosa e ativa, uma tática de desobediência, uma invenção de rotas de fuga. (GAGNEBIN, 2005a, p. 261-262, grifos da autora)

As atividades de lembrar e esquecer – pertencentes aos domínios de *Mnemosyne*, da memória – são componentes fundamentais de constituição e de modificação da identidade, do “eu” e da relação desse “eu” com o mundo. Ao exercitar a memória, o homem, refletindo acerca do que o preocupa, articulando o passado, como diz Walter Benjamin em suas teses “Sobre o conceito de história”, empreende um enfrentamento interior, uma vez que no verbo lembrar prevalece a forma pronominal: lembrar-se.

Paul Ricoeur em **A memória, a história, o esquecimento** pondera a respeito das imbricações entre a memória e a história e a partir de pressupostos filosóficos e psicanalíticos interroga-se sobre o trabalho de memória, de lembrança e de esquecimento. (RICOEUR, 2007, p. 88-86; 101-104) Para o hermeneuta francês, o esquecimento e, mais aprofundadamente, o silêncio traduzem a negação de momentos traumáticos do passado. Nesse sentido, o trabalho de lembrança, índice de preservação, convive com o trabalho de esquecimento, necessário para um equilíbrio da distância temporal. A lembrança e o esquecimento não são, nos termos de Ricoeur, involuntários: “A lembrança, alternadamente encontrada e buscada, situa-se, assim, no cruzamento de uma semântica com uma

pragmática. Lembrar-se é ter uma lembrança ou ir em busca de uma lembrança.” (RICOEUR, 2007, p. 24) Implicam ação do sujeito, como destacou Gagnebin, inquietando-o a ponto dele se reprimir ou se libertar.

Na obra de Dante Milano, o exercício da memória oscila entre o recolhimento e a dispersão, em um movimento dialético no qual os sentidos de lembrar e de esquecer se alteram constantemente. O sofrimento ou a libertação podem se concentrar tanto no esforço de recordar quanto no de deslembrar. O binômio lembrar/esquecer pode ser entendido, dessa forma, como um dos antagonismos presentes na obra de Milano. O esquecimento é buscado constantemente, predominando sobre a lembrança.²⁸

Mesmo para esquecer é necessário, com frequência, lembrar o que se pretende afastar, dispersar, tornando, nos termos de Ricoeur, o “trabalho de memória” uma dolorosa iniciativa identitária. Na poesia de Milano a lembrança ou o esquecimento são resultados de um esforço do sujeito lírico. Há poemas em que o sujeito se lembra inesperadamente de algo de que a seguir trabalha para se distanciar, assim como há poemas nos quais a lembrança resulta de esforço, mas se perde não intencionalmente.

A ação dos homens que no jardim estão “caminhando para o passado” (v. 10), imagem síntese de uma experiência traumática repetida ininterruptamente, denota noutra chave a história do próprio jardim. Como o mundo fora dele, o jardim e os elementos que o constituem envelhecem. Seja como for, o tempo “proporciona um valor à imagem presente do jardim.”

Um jardim, caso corretamente conservado, é visto por sucessivas gerações as quais o percebem de forma diferente da sua anterior e da sua sucessora. É que se trata de um documento cultural que se renova e se deteriora, e que com a ação humana descuidada pode comprometer o significado ou o testemunho futuro. (ANDRADE, 2008, p. 141)

No jardim aqueles movimentos de aproximação e de distanciamento, próprios do trabalho da memória, envolvem tanto o próprio jardim e os projetos que levaram a ele e o modificaram quanto aqueles sujeitos que o vivenciam. Ana Rosa de Oliveira, paisagista do Jardim Botânico do Rio de Janeiro, formula essa questão nos seguintes termos:

²⁸ Alguns exemplos: “VIII”, “X”, “Música surda” e “Vazio”, da seção “Sonetos e fragmentos”; “Imagem”, da seção “Reflexos”; “Sala em festa” e “O desmemoriado”, da seção “Distâncias”; “Divagação”, da seção “Sonetos pensativos”; “Momento”, da seção “Momentos”; “Nuvem acesa” e “Antiga jovem”, da seção “Últimos poemas”.

A paisagem do Jardim Botânico pode ser comparada a um palimpsesto, ou seja, foi conformada pela sobreposição de diferentes ‘escritas’, ‘projetos’ ou, mais especificamente, de leituras de jardim botânico adotadas por suas administrações ao longo de seus 200 anos. Esses projetos estariam diretamente associados às diferentes representações de natureza, ciência, arte e sociedade no Brasil. (OLIVEIRA, 2008, p. 79)

Na medida em que não há no verso 10 nenhuma especificação a respeito desses homens, a não ser a certeza da inquietação, pode-se supor que nesse jardim há um complexo entrecruzamento de histórias e de memórias não reconciliadas. As memórias, em “Jardim público”, são coletivas exatamente porque o espaço é coletivo. São, também, individuais, pois cada sujeito as elabora e reelabora descontinuamente, carregando as marcas do passado e os imperativos do presente, bem como as esperanças ou a ausência delas em relação ao futuro. O trabalho da memória constitui, portanto, tanto a construção das paisagens e das imagens quanto a atribuição de sentidos a essas paisagens e a essas imagens.

* * *

Nota-se, em “Salmo perdido” e “Jardim público”, o trabalho de Dante Milano para desvelar e ao mesmo tempo desnaturalizar e criticar o esforço humano em prol da dominação da natureza e da separação entre cultura e natureza, cujo resultado principal, explicitado por Adorno e Horkheimer, foi a emergência de um mundo alienado. Nos poemas analisados, ao contrário, ao invés de aparecer apenas o mundo racionalizado se voltando contra o homem que o criou, surgem, ademais, o mundo natural dotado de uma capacidade de avaliação dos aspectos negativos das transformações (em “Salmo perdido”), bem como elementos do mundo racional (como as estátuas e as aves em “Jardim público”) adquirem vida e são meios pelos quais se pretende ter acesso à indeterminação e à obscuridade da linguagem da natureza. A “estrutura estética”, portanto, “se transcende sob

a pressão do conteúdo de verdade [...]” (ADORNO, 2008, p. 297), com a natureza e os produtos da cultura extrapolando sua dimensão empírica.

Um aspecto da crise do projeto vinculado à racionalidade moderna é a problematização da separação entre homem e natureza, perpetrada, em última instância, pelo advento do Esclarecimento. Tanto quanto há debate a esse respeito na **Dialética do Esclarecimento**, de Adorno e Horkheimer, sabidamente, em **Teoria Estética**, Adorno também se dedicou à reflexão acerca das relações entre os homens e a natureza inumana, entre a arte e a natureza inumana, buscando filosoficamente formulações a partir das quais fosse possível fomentar, racional e utopicamente, uma reconciliação entre a natureza e a cultura, fraturadas e cindidas pelos golpes do projeto racionalista.

Operado no decurso da hegemonização da razão em detrimento do mito, o afastamento entre o mundo racional humano e o mundo natural inumano aconteceu, sem dúvida, acompanhado da dominação – sob a égide dos instrumentos técnicos e tecnológicos produzidos pelo homem – da natureza pela humanidade, de um esforço de domesticação das forças e das formas naturais. Adorno e Horkheimer explicitam como a esse processo de subjugação do mundo natural se seguiu o controle e a exploração do homem pelo homem.

Quando a racionalidade instrumental se torna absoluta, como veículo de dominação da natureza, é tomada por uma inconsciência que em outros momentos era característica apenas da natureza. Nesse sentido, o processo histórico no qual a humanidade construiu sua preponderância sobre o mundo natural a partir da razão, supostamente em busca da dominação de um mundo físico ameaçador, hostil e amedrontador, conduziu o homem à repetição da inconsciência, assinalando a degeneração do sujeito em mera coisa e a penetração da “selvageria” do mundo físico na cultura. “O preço da dominação não é meramente a alienação dos homens com relação aos objetos dominados; com a coisificação do espírito, as próprias relações dos homens foram enfeitiçadas, inclusive as relações de cada indivíduo consigo mesmo.” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 35)

A racionalidade técnica que transforma o mundo procura esconder como parte do processo de transformação os efeitos negativos provocados. Ao garantir que a natureza reaja a esse processo, Dante Milano permite evidenciar esses aspectos obliterados e faz emergir a não-identidade em termos adornianos. Portanto, nos poemas se configura efetivamente a dialética entre um projeto racional que se pretende criador de um mundo e a natureza inumana que é antítese desse mundo, sem que haja, no entanto, síntese.

O sujeito lírico é um crítico da racionalidade instrumental exatamente porque reflete sobre o desconhecimento da natureza em relação aos homens, ao contrário daqueles que justificam racionalmente o processo de dominação da natureza por conta da autopreservação diante do medo produzido pelos perigos do mundo inumano.

Capítulo 4

Um sujeito em queda ou "náufrago do sonho universal"

*“Minha tristeza mede-se por léguas
Que venço, não em terra, mas nadando
No caminho do mar que não dá tréguas,
Batendo-me de peito contra mágoas,
Sôfrego, trôpego, gesticulando,
Como um náufrago em vão se agarra às
[águas...”*

Dante Milano, “O náufrago”

*“Não me matarei, meus amigos.
Não o farei, possivelmente.
Mas que tenho vontade, tenho.
Tenho, e, muito curiosamente,*

*Com um tiro. Um tiro no ouvido,
Vingança contra a condição
Humana, ai de nós! sobre-humana
De ser dotado de razão.”*

Manuel Bandeira, “Canção do suicida”

*“A força da negatividade na obra de arte mede
o abismo entre a práxis e a felicidade.”*

Theodor Adorno, **Teoria Estética**

Adorno e Horkheimer elaboraram, em **Dialética do Esclarecimento**, uma análise e uma crítica da constituição do sujeito moderno e das consequências da formação desse tipo de sujeito para a efetivação do projeto do Esclarecimento. Uma vez que é fundamento da razão moderna e surgiu no processo de separação entre homem e natureza, é indispensável entender quais são as características gerais desse sujeito e o que ele recusa em sua identidade para se autoconservar. Conforme tal projeto, o sujeito moderno demonstraria autonomia de conduta, capacidade de avaliação e julgamento e, sobretudo, seria responsável pela autodeterminação de sua identidade fornecendo a medida de tudo aquilo que pode ser submetido à razão.

No processo de constituição desse sujeito, ponderam os autores em diálogo com o pensamento de Freud, são reprimidos e recalcados medos, temores e angústias em relação àquilo que não se pode controlar tanto na natureza quanto no próprio sujeito. A autoconservação da identidade que serve ao mundo administrado acontece por meio da violência, da interdição, da exteriorização de superstições, de vontades, de desejos e de

pulsões. De modo que a externalização dessas forças é elemento de desestabilização da razão dominadora e obstáculo à sua hegemonização, além de empecilho para a efetivação do trabalho organizado e da manutenção do capitalismo e da alienação dos indivíduos.

A despeito de ser partícipe de um mundo racionalmente criado, o sujeito lírico da poesia de Dante Milano é, ele mesmo, recurso de crítica não apenas à sociedade, mas ao próprio sujeito moderno advindo do Esclarecimento. Ao invés de se entregar à repressão e ao extermínio da diversidade interior, o sujeito lírico apropria-se da razão como instrumento crítico do mundo e extravasa suas pulsões, problematizando o mundo que o circunda, em processo de degradação.

O antagonismo crítico do sujeito lírico não elimina, contudo, a capacidade de o mundo afetá-lo. O mundo criado é permeado por imagens relacionadas à dissolução e à destruição, índices do sofrimento arrogado a um sujeito lírico em colapso. Daí resulta uma poesia crítica que não apenas incorpora conscientemente a crise como mimetiza formalmente uma consciência em crise. O sofrimento oferece a esse eu abalado, tensionado, os parâmetros para a reflexão a respeito das suas limitações e da sua finitude.

No poema “O caminho”, da seção “Distâncias”, está clara a exposição do medo da degradação total pela sonhadora, metaforizada pelo enfraquecimento do corpo e sua consequente decomposição. O sonho deixa ver concomitantemente a fragilidade psíquica e a fragilidade corpórea. A profunda fragmentação identitária e a violência impostas ao ser atingem a esfera do sonho.

O caminho

Ela sonhou que era uma morta andando...
Seu corpo ia-se transformando,
Os restos iam ficando pelo chão,
O mundo ia sumindo,
E ela ia ao longe desaparecendo.

Quem sabe onde termina esse caminho?
Por que por toda a vida e até na morte
Ser como alguém que vai por um caminho?

(“O caminho”, seção “Distâncias”; MILANO, 1979, p. 90)

A mimetização da crise no sonho denuncia a profundidade da própria crise, projetada como conteúdo do inconsciente. O sujeito lírico, que narra o sonho da mulher que se sonha “uma morta andando”, ao cabo, questiona-se a respeito do término do caminho e do porquê o ser humano é impelido a seguir por um caminho “toda a vida e até na morte”. Questiona, portanto, a racionalização da vida e da morte. A mulher que se sonha desaparecendo junto com o mundo atesta o que é experimentado socialmente, afinal, como explica Sérgio Paulo Rouanet (2001, p. 151), o sonho pode ser entendido como o espaço em que elementos latentes se manifestam.

No poema seguinte, “Noite”, da mesma seção, reaparece a imagem do “morto andando”, agora associada ao sujeito lírico por meio do símile: “Sou como um morto andando à toa.” (“Noite”, seção “Distâncias”; MILANO, 1979, p. 91) Refletindo a respeito do alcance daquilo que o homem pode perceber ou atribuir como real ou não real, o sujeito lírico afirma que o sonho revela mais do que se ousa imaginar.¹

O mundo desencantado que poderia ser um entrave à lírica é, nesse sentido, a chave para a sua compreensão; acompanhado do seu contrário dialético, o desencantamento funda a poética milaniana, afetando-a profundamente. A tensão entre a historicidade que toda forma contém em si e a sua ressignificação no tempo é experimentada pelo sujeito lírico como elemento de amargor e de melancolia. As formas não estão perdidas ou inacessíveis ao poeta, é a vida “cantada” originalmente que desapareceu. A forma expõe a contradição entre o mundo almejado e o mundo existente.

Toma-se, como exemplo, o conjunto “Algumas canções”, mais especificamente a peça de abertura da seção intitulada “Descobrimento da poesia”, e os dois últimos poemas do conjunto, “Canção bêbeda” e “Canção inútil”. No conjunto, destaca-se um movimento de crescente sepultamento das esperanças em tensão com a simplicidade formal.

Em “Descobrimento da poesia”, o poema ambicionado é aquele que não se pode mais realizar plenamente, um poema com “ar de graça”, de “inocência”, “de doçura na desgraça”, dirá o sujeito lírico.² Na ênfase do seu desejo, declarada nas duas primeiras

¹ O paradoxo estabelecido a partir dos termos sonho e realidade é comum na obra milaniana. Em “O homem e a sua paisagem”, comentado no capítulo anterior, afirma-se: “Tudo é menos real do que supenho.” (MILANO, 1979, p. 44) Noutro poema, “Sol forte”, da seção “Sonetos pensativos”, o soneto se encerra com os seguintes versos: “[...] Porque, sobre o mistério, um sol tão forte / Que revela a existência e esconde a morte: / Tanto sonho e tão pouca realidade.” (MILANO, 1979, p. 145)

² Em **Coração partido**, Davi Arrigucci Jr. observa, ao comentar o poema drummondiano “Sentimental”, a dificuldade da expressão com naturalidade: “[...] A historieta da espontaneidade reprimida – o namorado que se empenha em vão no trabalho irrealizável de dar forma ao sonho com letras de macarrão – se faz a

estrofes, o sujeito lírico confessa a impossibilidade de escrever um verso consolador, um verso alheio ao pensamento que visa a autoconservação.³ Num dos seus textos em prosa de 1944, o poeta constatava a decadência da poesia: “[...] A poesia, no mundo moderno, é um problema sem solução. A poesia chegou à sua fase crítica.” (“Separação ou decadência do poeta”, Suplemento Literário Autores e Livros, *A Manhã*, 16/01/1944, ano IV, v. VI, n. 3, p. 52)

Descobrimento da poesia

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

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

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

Sinto que a arte já me cansa
E só me resta a esperança
De me esquecer do que sou
E tornar a ser criança.

(“Descobrimento da poesia”, seção “Algumas canções”; MILANO, 1979, p. 53)

meditação reflexiva para uma difícil poesia, depois que a ingenuidade se tornou impossível para a experiência moderna.” (ARRIGUCCI JR., 2002, p. 58)

³ Paulo Mendes Campos em “Poesias – Dante Milano”, como se destacou no primeiro capítulo, identificou na década de 1950 a busca do poeta pela conciliação entre “a complexidade de suas emoções e sentimentos e a espontaneidade (laboriosa, se quiserem) de forma.” (CAMPOS, 1954, p. 232) Na leitura realizada nessa tese, entende-se que o confronto entre forma e conteúdo histórico sedimentado não se resolve, não se concilia; e é essa tensão uma das forças da obra.

Outro a sugerir a tensão entre a forma simples e a matéria complexa na obra de Dante Milano, em 1964, foi Manuel Bandeira (BANDEIRA, 1964 apud MILANO, 1979, p. 338): “Sim, os melhores poemas de Dante Milano parecem bilhetes de suicida. Mas são sempre como ele os deseja

com um ar de graça,
De pureza, de inocência,
De doçura na desgraça,
De descanso na inconsciência.

O desejo de uma vida mais simples sedimenta-se na forma⁴, expressão da instância utópica contida na obra. Ao eleger uma forma como a quadra⁵, tradicional e singela, composta em redondilha maior, em linguagem simples, o poeta expressa tanto a sua

⁴ As “pequenas canções” escritas por Milano, segundo Manuel Bandeira, a não ser pela “Canção do exílio”, “jamais [foram] alcançadas em nossa poesia”. (BANDEIRA, 1964 apud MILANO, 1979, p. 334-335) A carta escrita por Bandeira a Mário de Andrade, em 1926, e a resposta de Mário a Bandeira demonstram o quanto tais peças atraíram a atenção dos poetas. Elas seguem, abaixo, transcritas parcialmente.

Rio de Janeiro, 15 de abril de [1926].

Mário.

Que vida louca, Mário! No meio de apertos, falta de saúde, falta de dinheiro, aporrinhações, tristeza-guaçu, merda! merda! merda! de repente um dia de felicidade estupenda pra botar a gente chorando e com vontade de abraçar todo o mundo. Tenho que contar pra ocê. O dia foi o de ontem [14 de abril de 1926].

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

SAUDADES DA MINHA VIDA

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

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

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

“E quando eu morrer,
 Então, outra vez,
 Pode ser que eu seja
 Feliz sem saber.”

Não é sublime, Mário?

[...].

Está aí, Mário. Um abraço do *Manu*.

[...].

São Paulo, 18 de abril de 1926.

Manu.

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

Mário (MORAES, 2001, p. 285-287)

⁵ Em **Poesias**, os sonetos e as quadras são, respectivamente, as formas fixas predominantes.

vontade de retorno a um mundo não totalmente dominado pela razão quanto o desejo de abandonar sua identidade fraturada de sujeito racional, retornando a um momento anterior à constituição dessa identidade, a infância.

A “pureza”, a “inocência” e o “descanso” seriam possíveis num estado de inconsciência, diferente daquele solicitado pela arte. Por isso, o sujeito lírico, na estrofe final, afirma seu cansaço em relação à arte e considera, por meio do esquecimento, a possibilidade de retornar à infância.

Enquanto na peça “Descobrimento da poesia”, a poesia “inocente” é declarada racionalmente como conteúdo do desejo, em “Canção bêbeda”, o sujeito lírico extravasa o que está reprimido em seu interior e é, então, reprimido socialmente.

Canção bêbeda

Estou bêbedo de tristeza,
De doçura, de incerteza,
Estou bêbedo de ilusão,
Estou bêbedo, estou bêbedo,
Bêbedo de cair no chão.

Os que me virem caído
Pensarão que estou ferido.
Alguém dirá: “Foi suicídio!”
“É um bêbedo!” outros dirão.

E ficarei estirado,
Bêbedo, desesperado.

Talvez eu seja arrastado
Pelas ruas, empurrado,
Jogado numa prisão.

Ninguém perdoa o meu sonho,
Riem da minha tristeza,

Bêbedo, bêbedo, bêbedo,

Em mim, humilhada a glória,
Escarnecida a poesia,

Rasgado o sonho, a ilusão
Sumindo, a emoção doendo.

E ficarei atirado,
Bêbedo, desfigurado.

(“Canção bêbeda”, seção “Algumas canções”; MILANO, 1979, p. 59)

A canção orienta-se pelo sofrimento advindo da repressão da identidade e pelas contradições sociais evidentes no processo de recalcamento de sentimentos e desejos. A escolha da canção imprime à peça, como no poema comentado anteriormente, uma leveza e uma simplicidade notáveis. A irregularidade estrófica, as rimas, o andamento sobressaltado lembrando o movimento cambaleante do “bêbedo”, a sintaxe simples e demais elementos formais demonstram tal simplicidade. Mas a forma escolhida, novamente, não escamoteia a complexidade do conteúdo sedimentado. A forma deixa-se “embeber” pela crise do sujeito, como se sugere no título.

No início do poema, o sujeito lírico conserva ainda certa “doçura” e “ilusão” que nas últimas estrofes desaparecem. A perda da inocência e da pureza, de que lamentava o sujeito lírico no poema “Descobrimento da poesia”, é retomada. Concentrado em três momentos distintos, “Canção bêbeda” explica a transição da constatação do desencantamento ao desencantamento total: a primeira estrofe marca a turbacão do sujeito lírico (não totalmente descrente, ainda que à beira da ruína) diante da constatação do mundo desencantado; as estrofes seguintes (segunda, terceira e quarta) descrevem a violência a que tal sujeito é submetido; nas últimas estrofes, o sujeito prostra-se, a “emoção doendo”, e completamente desestabilizado imagina-se “desfigurado”.

Por meio da culpabilização e da zombaria do sujeito e da própria poesia, os últimos resquícios do mundo encantado (o sonho, a ilusão, a arte) vão se perdendo. Diante do bêbedo cambaleante na iminência da derrocada, aqueles sujeitos dotados da razão esclarecida e julgadora⁶ – projetados e denunciados no poema – consideram-se capazes de agredir, aprisionar e humilhar. Temem afinal o que a dúvida, o sonho, a tristeza e a beleza

⁶ Entregue à embriaguez, o bêbedo não serve ao mundo administrado. Os sujeitos que se levantam violentos contra ele são aqueles nos quais a obrigação de servir ao capitalismo foi inculcada. Explicam os autores da **Dialética do Esclarecimento**: “Inicialmente, em sua fase mágica, a civilização havia substituído a adaptação orgânica ao outro, isto é, o comportamento propriamente mimético, pela manipulação organizada da mimese e, por fim, na fase histórica, pela práxis racional, isto é, pelo trabalho. A mimese incontrolada é proscrita. O anjo com a espada de fogo, que expulsou os homens do paraíso e os colocou no caminho do progresso técnico, é o próprio símbolo desse progresso. O rigor com que os dominadores impediram no curso dos séculos a seus próprios descendentes, bem como às massas dominadas, a recaída em modos de vida miméticos – começando pela proibição de imagens na religião, passando pela proscrição social dos atores e dos ciganos e chegando, enfim, a uma pedagogia que desacostuma as crianças de serem infantis – é a própria condição da civilização. A educação social e individual reforça nos homens seu comportamento objetivamente enquanto trabalhadores e impede-os de se perderem nas flutuações da natureza ambiente. Toda diversão, todo abandono tem algo de mimetismo. Foi se enrijecendo contra isso que o ego se forjou. [...]” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 149)

podem provocar nas certezas, por isso machucam o outro, o desviante, assim como a razão agrediu o mito, e ao fazê-lo demonstram a degeneração da razão em barbárie, em violência. O bêbedo é, por fim, o poeta, o artista, o sonhador.⁷

“Escarnecida a poesia”, “rasgado o sonho”, resta ao sujeito a constatação da catástrofe. A “doçura” se perde totalmente. “Canção inútil” encerra a seção mostrando que o sonho de viver a “verdadeira vida” não é alcançado pelo sujeito e a poesia, no final, resultou inútil.

Canção inútil

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

A que é perdida, sonhada,
A realidade irrealizada,

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

Nenhum problema filosófico,
Trata-se de uma catástrofe.

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

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

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

(“Canção inútil”, seção “Algumas canções”; MILANO, 1979, p. 60)

O desencontro entre a vida sonhada (“verdadeira vida”) e a vivida e a salvação do corpo enquanto o espírito padece humilhado são confrontados no poema. Não é possível

⁷ A esse respeito, no ensaio “O verbo desencarnado”, Octavio Paz assegura: “Para o burguês, a poesia é uma distração – mas a quem distrai, senão a alguns poucos extravagantes? – ou uma atividade perigosa; e o poeta, um *clown* inofensivo – embora dispendioso – ou um louco e criminoso em potencial. A inspiração é fraude ou doença, e é possível classificar as imagens poéticas – curiosa confusão que persiste até hoje – como produtos de doenças mentais.

Os ‘poetas malditos’ não são uma criação do romantismo: são o fruto de uma sociedade que expulsa aquilo que não pode assimilar. A poesia não ilumina nem diverte o burguês. Por isso ele desterra o poeta e faz dele um parasita ou um vagabundo. [...]” (PAZ, 2012, p. 238)

conciliar o que dialeticamente permanece em tensão. O sujeito lírico participa do mundo catastrófico e, ao mesmo tempo, recusa-o.

Se o suicídio, a inutilidade e o tédio espreitam o sujeito lírico milaniano, não o impelem à desistência absoluta; ao flertar com a desistência e a autodestruição revela sua incompletude, mas não se entrega completamente à auto-anulação. Recusa a autodestruição tanto quanto a autoconservação. A manutenção dessas tensões, característica da negatividade, impede a hegemonização do absoluto: não há pessimismo absoluto, niilismo pleno, nem entrega irrefletida à degeneração e à falência. A crise individual e social, dialeticamente engendrada, é meditada e permanece sem resolução, porque o sujeito não enxerga solução nem em ações destrutivas como o suicídio, nem em ações criativas como a escrita de um verso.

Como se mostrou ao longo desse estudo, no Brasil das primeiras décadas do século XX, especificamente, a subjetividade é eivada pelas tragédias cotidianas, pelas contradições sociais, pelas diversas formas de violência, pela modernização impositiva, pelas desigualdades, pelas tensões estruturais e conjunturais e por manifestações de autoritarismo. Nesse quadro, liberdade, felicidade e emancipação não são condições alcançáveis para todos, a não ser enquanto promessa, instrumento de dominação e ideologia. É em relação a esse mundo repleto de contradições que se constitui o sujeito lírico de Dante Milano recorrentemente em queda, em declínio, física e psicologicamente.

4.1. O sujeito em queda

“– Dai-me um consolo, se houver.”

Dante Milano, “Diálogo”

Representada sumariamente por movimentos verticais descendentes (tombo, derrocada, malogro, ruína), simbolicamente associada, na tradição cristã, ao pecado e ao erro⁸, a queda na obra de Dante Milano é uma tópica fundamental. Tratando-se, pois, de

⁸ Referência, *grosso modo*, à queda de Adão e de Lúcifer, narrada, entre outros livros bíblicos, no **Gênesis** e no **Apocalipse**.

uma tendência manifesta do sujeito lírico, a tópica da queda é parte de um impulso resultante da reflexão a respeito do mundo, do seu estar no mundo e da sua constituição ontológica.

A queda do sujeito, motivada pelo pensamento potencialmente negativo, pode ser melhor compreendida se explicada a partir do conceito de “pulsão”, conforme a apreensão por Adorno da obra de Freud. Para o autor da **Teoria Estética**, a pulsão, o impulso subjetivo, mantém-se em tensão com os mecanismos psíquicos de autoconservação. A esse respeito, Vladimir Safatle, explicando Adorno, assevera: “O fato de a pulsão ser virtualmente pulsão de morte indica-nos que se trata da relação do sujeito com o que há de irredutivelmente negativo e opaco, no interior do si mesmo, aos procedimentos reflexivos de produção de sentido.” (SAFATLE, 2006, p. 280)

Poesias encarna a experiência da catástrofe como signo da queda e da ruína. No poema “Sobrevivente”, da seção “Reflexos”, a catástrofe é vivida como mutilação e como ameaça constante: uma sobrevivente, com a “cabeça pendida”, prestes à derrocada final, vive apesar de, paradoxalmente, estar morta; ser um “torso”, um “fragmento de mármore nu”, e conter o vazio e a escuridão no ventre. (MILANO, 1979, p. 68) Noutro poema, “Vozes abafadas”, da seção “Terra de ninguém”, a imagem dos homens caídos gritando e da cabeça ensanguentada é a última expressão desses sujeitos, a expressão do horror diante dos acontecimentos. (MILANO, 1979, p. 101) O imediatamente após a catástrofe, o “instante da queda”, envolve, por outro lado, a morte violenta do soldado combatido (“*In memoriam*”, da seção “Terra de ninguém”; MILANO, 1979, p. 105) e o curvar-se em movimento de intenso sofrimento da mãe sobre o corpo do “adorado cadáver” do filho (“*Pietà*”, da seção “Últimos poemas”; MILANO, 1979, p. 203; poema inspirado na escultura homônima de Michelangelo).

Nesses poemas (mencionados acima), as imagens dizem da experiência da queda brutal vinculada à materialidade do corpo combatido. Noutros peças, a queda indica uma pulsão de morte quer pelo suicídio (“Salto do paraíso”, seção “Reflexos”), quer pelo flerte com o suicídio (“Rio”, seção “Paisagens submersas”), quer pela presença da morte como possível alento (“Alento”, seção “Últimos poemas”). Afora tais casos, há um impulso geral para a queda, para o abismo: o corpo desejoso da mulher que se entrega deixa-se “cair de mãos abertas” (“VII”, seção “Sonetos e fragmentos”); a separação entre a vida pensada e idealizada e a vida vivida como humilhação e rebaixamento (“Canção inútil”, seção

“Algumas canções”; “Paragem”, seção “Distâncias”); o pensamento imagetivamente associado a uma flecha que cai no mar (“Flecha”, seção “Distâncias”); o olhar que voa como ave e “se deixa cair” (“Distração”, seção “Últimos poemas”); entre outros.

O impulso geral para a queda relacionado aos elementos formais, como a própria conformação do sujeito lírico, pode ser compreendido como “movimento de constituição da obra”, algo que se pode chamar de “negatividade estética”: “[...] a negatividade estética é algo que deve ser procurado no movimento de constituição da obra de arte como um todo organizado, em cuja unidade formal se decantam os antagonismos sociais vividos pelo sujeito [...]” (FREITAS, 2005, p. 46) Consequentemente a negatividade como constituinte do sujeito lírico deve ser entendida como parte estruturante da obra, compreendendo que também os sentimentos do sujeito lírico são materiais⁹ particulares da obra.

Em se tratando de sentimentos, a frustração e o sofrimento do sujeito lírico diante do mundo desencantado desencadeiam um processo de autorrecriação bem ao gosto do “homem melancólico” nos termos de Freud: “Sou um homem culpado de ser homem”. (“Tercetos”, seção “Sonetos e fragmentos”; MILANO, 1979, p. 50)

O homem melancólico é aquele no qual a entrega ao “desânimo profundamente doloroso” implica num “rebaixamento do sentimento de autoestima, que se expressa em autorrecriações e autoinsultos”. Nas suas autoacusações é possível, segundo o autor de **Luto e melancolia**, que o melancólico tenha razão e capte “a verdade apenas com mais agudeza do que outros, não melancólicos. [...] [O melancólico] Perdeu o autorrespeito e deve ter boas razões para tanto.” (FREUD, 2011, p. 47, 55, 57) Curiosamente, conforme essa interpretação, o adoecimento¹⁰ aproxima o homem do autoconhecimento. A melancolia é, também, um dos traços do sujeito lírico milaniano.

⁹ Conforme se destacou na nota 64 do primeiro capítulo, o *material* segundo Adorno: “[...] é algo historicamente condicionado. Tudo o que entra na composição de uma obra passa pelo modo como a percepção histórica do artista está enformada pelo espírito de sua época. [...] Muito do que se pensa como conteúdo para uma obra de arte, na verdade, é seu material, como o tema de uma narrativa, a pessoa que está sendo representada numa pintura, a emoção que uma música parece evocar, o conflito ético exposto numa tragédia grega e por assim em diante. [...]” (FREITAS, 2003, p. 40)

¹⁰ Sigmund Freud foi o precursor na compreensão da melancolia como uma patologia e não mais como um mal que só acidentalmente se converteria em doença, conforme a tradição iniciada por Aristóteles. A melancolia para Freud, enfim, é uma neurose narcísica, “uma doença mental caracterizada pela retirada da libido sobre o ego. Opõe-se assim às neuroses de transferência.” (LAPLANCHE; PONTALIS, 2001, p. 312) A melancolia ocupou um lugar simbólico “desde a Antiguidade clássica até meados do século XX, quando Freud trouxe esse significante do campo das representações estéticas para o da clínica psicanalítica. Freud privatizou o conceito de melancolia; seu antigo lugar de sintoma social retornou sob o nome de depressão.” (KEHL, 2009, p. 32) A psicanalista Maria Rita Kehl afirma, em **O tempo e o cão**: a atualidade das depressões, que a confusão entre depressão e melancolia se deva, talvez, “ao fato de Freud, cujo texto ‘Luto e

Nesse processo de autoconhecimento e de autocrítica, a queda do sujeito lírico milaniano se expressa, por conseguinte, tanto na violência e no desencantamento de seu relacionamento com o mundo e com os outros, quanto em um questionamento profundo de si que, pelo conteúdo melancólico, pode-se comparar a um naufrágio. No exercício do olhar para si, por meio das águas, do confronto com as águas e das imagens duplicadoras do sujeito, derivadas do espelhamento, evidencia-se a contradição entre a suposta inutilidade das ações humanas e a insistência em praticá-las apesar do sofrimento e da mutilação que causam.

4.1.1. Do rio ao mar: a imagem do náufrago

*“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.”*

Dante Milano, “Música surda”

*“Eu sou um rio, a água fria de um rio.
Profundo, cabe em mim todo o vazio,
Um reflexo me causa um calafrio.”*

Dante Milano, “Tercetos”

*“Um vulto debruçado sobre as águas
Contempla o mundo náufrago.”*

Dante Milano, “A ponte”

*“Súbito, feito sátiro, de um salto
Mergulho tonto na água estupefata*

melancolia’ (1915) trouxe uma contribuição decisiva e inovadora para a compreensão da clínica da melancolia, não ter dedicado nenhum texto ao tema das depressões. [...] Freud foi cauteloso nas considerações introdutórias à sua teoria da melancolia, em 1915. No parágrafo de abertura de ‘Luto e melancolia’, admite a fragilidade do conceito de melancolia, o qual não tinha sido, até então, ‘fixamente determinado, nem sequer na psiquiatria descritiva’. A seguir, observa que as manifestações do sofrimento melancólico assumem diversas formas clínicas, dificultando o estabelecimento de um conceito único para a doença. [...] A aparente despreensão freudiana não impediu que seu texto representasse uma mudança de paradigma na clínica das melancolias, até então sob domínio do saber psiquiátrico do século XIX e início do século XX. Além de introduzir um ponto de vista completamente diferente das classificações psiquiátricas de Pinel, Esquirol, Kraepelin, Séglas, Cotard e outros, Freud, ao propor que a origem inconsciente das queixas e autoacusações melancólicas seja o ódio recalcado por um objeto de amor precocemente perdido, veio a romper também com a longa tradição de pensamento sobre a melancolia que remonta à Antiguidade, passa pela Idade Média, pelo Renascimento e vem desaguar nas vertentes decadentistas do Romantismo do século XVIII e início do século XIX.” (KEHL, 2009, p. 40-43)

*Que se abre como cova – e é o nada da água
Que a mão quase sem tato acaricia.”*

Dante Milano, “Sombra na água”

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

Dante Milano, “Reflexo”

Nos excertos em epígrafe, observa-se certo padrão no emprego das imagens aquáticas (“mar”, “rio”, “lago”). Potencialmente vinculadas à pulsão de morte, as águas alternam seu sentido conforme sua dinâmica. As águas paradas são convites ao mergulho ontológico do sujeito, por isso são tão perigosas, abrem-se como “cova”, como convite ao suicídio. Desvelam aquilo que o sujeito oculta e que as águas permitem ver pelo espelhamento. Quanto às águas mais dinâmicas, como as do “louco mar”, impedem por sua agitação a autorreflexão do sujeito, provocando uma sensação mais intensa de insegurança e de fragilidade. Os perigos das águas marítimas são mais evidentes, ao contrário do rio, cujos perigos estão encobertos.

Relacionada às águas “calmas” e às águas agitadas, a imagem do naufrago converte-se em símbolo¹¹ em **Poesias**. A palavra naufrago passa a indicar a “tendência geral da obra” de denunciar a falência do mundo administrado por meio da associação da crise ao naufrágio. O “mundo naufrago”, como se destacou no terceiro excerto, lembrando o poema “A ponte”¹², é inseparável de uma civilização que promoveu, no século XX, guerras de proporções amplas e catastróficas.

A leitura dos poemas “O rio”, peça de abertura da seção “Paisagens submersas”, e “O naufrago”, da seção “Sonetos pensativos”, permite a especificação dessas imagens em relação à tópica da queda.

* * *

¹¹ Segundo Antonio Candido (2004c, p. 136): “O símbolo é antes um princípio, uma tendência geral do poema, resultante do jogo de alterações particulares de sentido das palavras [...]”

¹² Poema analisado no segundo capítulo, **A poesia “em seu labor de guerra eterna”**.

O espelhamento e a reflexão sobre o duplo são os motivos condutores de “O rio”. Motivos sugeridos na estrutura do poema que, como algumas outras peças de **Poesias**¹³, é escrito integralmente a partir de dísticos. A irregularidade dos versos desenha no espaço do poema a inconstância do rio, mas também sinaliza as recorrentes fraturas da identidade do sujeito lírico. As pausas entre as estrofes exploram, por sua vez, o vagar lento do rio.

A autorreflexão do sujeito lírico é promovida pelo seu espelhamento na água. Diante do seu duplo submerso, questiona-se a respeito do “verdadeiro afogado”. No caso específico de “O rio”, tal espelhamento é incômodo, pois a imagem duplicada não é, como no mito de Narciso, aquela à qual o sujeito precisa se identificar como uma pulsão irrefreável às custas de sua morte. Trata-se de um sujeito lírico melancólico, diante de algo que suscita o autoquestionamento e revela suas múltiplas fragmentações.

O rio

- 1 A paisagem submersa, a água morta, e eu no fundo.
- 2 Mortal, sombra, ou clarão, reflexo oculto

- 3 N’água como no espaço em que estou submergido,
- 4 Eu, náufrago do sonho universal,

- 5 Afundado em mim mesmo, como minha sombra no rio.
- 6 Dentro ou fora, qual é o verdadeiro afogado?

- 7 A água lívida como uma lâmina de aço,
- 8 Com lampejos cruéis e ameaças de morte,

- 9 Passa sobre mim cortando a minha figura em pedaços.
- 10 Mas ao passo que num espelho duro o meu outro eu me
[olha com ódio]

- 11 Aqui a água trêmula me fita com um olhar de mágoa
- 12 E o meu outro eu me sorri do fundo da água,

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

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

¹³ “Canção inútil”, da seção “Algumas canções”; “Imagem”, “Salto do paraíso”, “Manto sagrado” e “A morte em sonho”, da seção “Reflexos”; “Elegia de Orfeu”, da seção “Variantes de temas antigos”; “Aura”, “Nuvem acesa”, “Composição”, “À amiga”, “Furtivo”, “Alento” e “Desafio”, da seção “Últimos poemas”.

(“O rio”, seção “Paisagens submersas”; MILANO, 1979, p. 113)

O verso inicial confere ao duplo do sujeito uma posição de destaque. O “eu no fundo” (v. 1) e o “reflexo oculto” (v. 2) aparecem no final dos dois primeiros versos, paradoxalmente *emergidos* no poema. Essa disposição potencializa o questionamento formulado no verso 6 a respeito de quem seria efetivamente o afogado. A caracterização desse “eu” afundado alcança no oxímoro “reflexo oculto” a expressão da sua contradição.

A partir do verso 3, um outro duplo se configura no poema, explicado pelo aposto “náufrago do sonho universal” (v. 4). Complementando o sentido dos anteriores, os versos 5 e 6 explicitam duas submersões, ambas relativas ao sujeito lírico: a primeira é a da sua “sombra no rio”, seu “outro eu”, e a segunda, a dele em si mesmo (“afundado em mim mesmo”, v. 5), destacando-se a participação do eu no afundar-se. O verso 6 apresenta, sob forma de pergunta, a questão crucial enfrentada pelo sujeito lírico na sua crise identitária.

Por conta do espelhamento e da multiplicação dos “eus” do sujeito lírico, a água qualificada como “morta” (v. 1) inicialmente mantém-se fora do foco. O retorno ao “reflexo oculto” na água, um dos duplos do sujeito lírico, nos versos 7, 8 e 9, modifica a perspectiva. Revela-se, nesses versos, por meio da comparação (“A água lívida como lâmina de aço”), o caráter destrutivo da água. A calma e a passividade das águas, portanto, são apenas aparentes; a água é um outro em relação a esse sujeito.

Os planos também se multiplicam. Enquanto o sujeito submerso é ameaçado pela fúria da água, o eu de fora observa sua “figura” cortada em pedaços, imagem que exacerba a fragmentação identitária (v. 7, 8, 9). Apesar disso, esse “eu sorri do fundo da água” (v. 12). De modo paralelo e proporcional, o duplo submerso olha o sujeito com ódio (v. 10). Sujeito que também recebe “olhar de mágoa” da água (v. 11), agora personificada.

Se a água funciona como elemento revelador do sujeito lírico e das suas fraturas, no processo de espelhamento, explicita-se, por sua vez, a face ocultada da água. Da mesma maneira que a sombra submersa apresenta-se fragmentada, fragilizada, “um corpo sem luz” (v. 14), a água demonstra suas fraquezas e dores, “trêmula” e de olhar magoado, mas também sua fúria. Aproxima-se, ademais, como se anuncia nos versos de abertura, da morte (“águas mortas”, “Mortal”).

A natureza atormentada, representada pela água, culpabiliza o sujeito pelo sonho universal malgrado do homem e é capaz de vingar-se mimetizando os instrumentos de que

o homem se valeu para controlar a natureza, como a expressão “lâmina de aço” sugere. Uma culpa que ele mesmo se atribui, oculta mas proliferada e repetida nos eus submersos.

O “corpo sem luz”, o eu submerso na água, sorri para o sujeito apenas como um convite malicioso e traiçoeiro de um “ofídio”. O serpentear reverbera, no verso 13, na maleabilidade sugerida pela aliteração (“Mole, maleável como coleante ofídio”), como também nos versos 15 e 16 tanto no que diz respeito ao sentido (“água enganosa” como uma serpente) quanto no que diz respeito à repetição do fonema [s], sugerindo graficamente o movimento da serpente (“[...] a água enganosa do rio / Se insinua a insidiosa idéia do suicídio”). Se o “outro eu” é uma parte do sujeito, tal convite revela nesse duplo uma pulsão do sujeito para a morte, para o suicídio.¹⁴

A propensão do sujeito lírico à queda é perceptível tanto na explicação de si como “náufrago do sonho universal”, na destruição do mundo racional que emanciparia os homens, quanto nessa pulsão de morte que atrai o sujeito para o auto-aniquilamento. A tópica da queda está sugerida, igualmente, na fragmentação do sujeito e do próprio poema-rio, cuja fluidez parece interrompida pelos dísticos, e no conflito entre cultura e natureza. A natureza – a água abalada e sombria – ameaça o sujeito da cultura, pode feri-lo, afinal foi ferida pelo homem racional, dele se separou e agora o olha pesarosa e o convida, “insidiosamente”, a retornar à natureza, a reconciliar, às custas do sacrifício/suicídio que o distancia da repressão e da autoconservação, o que o Esclarecimento apartou.

A submersão do sujeito lírico em si, melancólico, destaca a falência do mundo administrado e a mágoa da natureza reforça as consequências das ações do homem em prol da dominação e submissão do mundo inumano. Homem racional e homem da/na natureza, ambos se afogaram por conta do sonho universal. O incômodo espelhamento propicia ao sujeito a reflexão a respeito da iminência da queda, da possível perda do outro (ao qual não renuncia), da finitude; tensão conservada sem solução.

* * *

¹⁴ No poema “Sombra na água”, da seção “Variantes de temas antigos”, reaparece a imagem da água como forma ardilosa: “Descubro na água a forma que não morre / Nem se atinge. A procura, o encontro, a fuga... / O dorso da água me apaixonou, eu sigo / O desenho sinuoso que evolui. / Só de a fitar, a forma se retrai. / Rindo, nas margens, a água entreabre os lábios. [...]”. (MILANO, 1979, p. 124)

No soneto monostrófico “O náufrago”, escrito em primeira pessoa, o sujeito lírico assume seu malogro diante de forças que, ao cabo, reprimem-no. O soneto supõe dois movimentos: o do lutador, defrontando-se com o perigo de submergir morrendo por afogamento, e o do mar, uma força ameaçadora e incontrolável. A imagem do mar congrega a perturbação da natureza bem como aquilo que se entende maior do que o sujeito, o que o ultrapassa e o aniquila. A imagem do náufrago, por sua vez, imagem-síntese do poema, explorada desde o título, condensa a tópica da queda.

Nos quatro versos iniciais (v. 1, 2, 3 e 4), o sujeito lírico concentra-se no processo e na sua constatada inutilidade: suas ações – seus “gestos” – não evitam o seu afogamento pelas ondas, violentas e plurais. Os quatro versos subsequentes (v. 5, 6, 7 e 8) descrevem o resultado do embate no sujeito, física e psicologicamente, e afirmam seu desamparo. Por fim, os últimos versos (v. 9, 10, 11, 12, 13, 14) correspondem à reflexão do sujeito sugerida no primeiro verso acerca da inutilidade das ações e do seu extremo sofrimento.

O náufrago

- 1 Gestos inúteis que não deixam traços
- 2 Faço, e as ondas me afogam no seu seio.
- 3 Uma parece que me parte ao meio,
- 4 Outra parece me que arranca os braços.
- 5 Sinto o corpo quebrado de cansaços,
- 6 E num exausto, sufocado anseio,
- 7 Sem ter a que amparar-me, cambaleio,
- 8 Sem ter onde pisar, falseio os passos.
- 9 Minha tristeza mede-se por léguas
- 10 Que venço, não em terra, mas nadando
- 11 No caminho do mar que não dá tréguas,
- 12 Batendo-me de peito contra mágoas,
- 13 Sôfrego, trôpego, gesticulando,
- 14 Como um náufrago em vão se agarra às águas...

(“O náufrago”, seção “Sonetos pensativos”; MILANO, 1979, p. 147)

As perdas sucessivas do sujeito lírico são imagetivamente comparadas a uma mutilação. A sua amputação gradativa, decorrente da luta contra as águas, integra-se à forma soneto, mimetizada sobretudo em imagens de fragmentação. Ainda que se apresente

como um todo orgânico, no qual a parte e o todo são indissociáveis, o soneto não elimina a dissonância formal. Enquanto a forma soneto tradicionalmente alude a um mundo harmônico e ordenado, a incompletude do sujeito histórico transforma-se em dado estético, em conteúdo sedimentado.¹⁵

A conexão entre as partes e o todo é deduzida da estrutura circular do poema. A circularidade, além de elemento de construção, converte-se em elemento simbólico: as braçadas do sujeito, movimentos circulares, sumarizam um ciclo de sofrimento sem fim. Acentue-se, pois, o uso dos gerúndios na elaboração do inacabado, do em processo; o procedimento, comum na poesia de Milano, colabora para a compreensão da irresolução.

Por outro lado, a predominância de segmentos rítmicos ternários e quaternários no poema, sequências de duração mais dilatada, amplia o sofrimento vivenciado pelo sujeito lírico: a experiência de tempo para o naufrago, que nada sem perspectiva de salvação por meio do seu esforço, é penosa desde o começo do poema. Outros recursos sonoros empregados que sugerem um “reforço” do sentido são a repetição de determinadas sílabas e a insistência em rimas idênticas¹⁶. Observe-se, por exemplo, a repetição do fonema [g], sobretudo nos versos finais, tornando mais enfática a imagem do naufrago: “léguas”, “tréguas”, “mágoas”, “sôfrego”, “trôpego”, “gesticulando”, “agarra”, “águas”; e as rimas idênticas “seio” e “anseio”.

O início e o término da peça repetem a imagem do sujeito “expressando-se” por gestos. A reiteração chama a atenção para o emudecimento do sujeito lírico¹⁷ que, nessa circunstância específica, atém-se a gestos desesperados porque as palavras se mostram ineficazes. A inutilidade atribuída aos gestos também indica a ineficácia dos gestos (v. 1) para um sujeito que se sente como se não tivesse “braços”. O que está em crise é tanto a expressão (“Gestos inúteis”) quanto a representação da expressão (“que não deixam traços”).

- 1 Gestos inúteis que não deixam traços
- 2 Faço, e as ondas me afogam no seu seio.
- 3 Uma parece que me parte ao meio,
- 4 Outra parece me que arranca os braços.

¹⁵ A incorporação do mundo cindido na forma tradicional do soneto é comum na história da poesia moderna, um procedimento que evidencia as contribuições dos poetas no enriquecimento de tais formas.

¹⁶ Formulação de Sérgio Buarque de Holanda (1996, p. 101).

¹⁷ Questão percebida também no poema “Os trabalhos do mundo”, analisado no capítulo 2.

Nos dois versos iniciais (v. 1 e 2), a inversão na ordem direta dos termos separando, por meio do *enjambement*, o verbo (e o sujeito desinencial) do complemento verbal, seguido de oração restritiva, acentua a inutilidade das braçadas do nadador que não deixam marcas, apagadas pela própria água. A inversão enfatiza o objeto, escondendo o sujeito no verso 2 para que esse possa aparecer contraposto ao outro sujeito do período, as ondas. Estabelece-se, dessa maneira, o antagonismo entre duas forças, o sujeito lírico e o mar.

A construção paralelística (nos versos 3 e 4) reitera a ascendência do mar sobre o sujeito. No confronto, são as ondas as portadoras da violência e do potencial de deixar traços; enquanto o alcance das ações do sujeito é limitado, reduzido, os movimentos do mar são efetivos. A derrocada do sujeito lírico é anunciada logo nesses primeiros versos. As comparações revelam o sofrimento do sujeito por meio da associação com imagens de uma violência terrível; imagens que explicitam a dor insustentável e a perda das forças do afogado enfrentando o tormento e recuperam o mar como símbolo do mundo incontrollável e ameaçador. As orações “que me parte ao meio” (v. 3) e “que me arranca os braços” (v. 4) especificam a intensidade do sofrimento do sujeito e dão uma amostra da capacidade de ferir das ondas. Repete-se como em “O rio” a imagem da natureza vingativa, questão problematizada no capítulo anterior.

O sujeito lírico enfrenta a violência das ondas e, apesar da inutilidade dos seus gestos, continua a empreendê-los como Sísifo repetindo um trabalho inútil. No mito, Sísifo empurrava uma grande pedra até o alto de um morro que, então, rolava e ele tornava a empurrá-la, uma punição eterna à sua iniquidade. A imagem do naufrago no projeto do poeta carioca sintetiza a derrocada do mundo do Esclarecimento, do qual o sujeito participa. Repetir gestos é, portanto, uma espécie de punição para um sujeito culpado, mas a condenação não vem de forças externas, como no mito, é o sujeito que se autorrecrimina. Punindo-se como o faz o homem melancólico.

Exausto, o sujeito defronta-se com a própria impotência. A limitação é mimetizada por múltiplas sensações, comuns em casos de afogamento, exploradas gradativamente no poema: mal-estar torácico, perda da força, apneia, sufocamento, cansaço, instabilidade.

- 5 Sinto o corpo quebrado de cansaços,
- 6 E num exausto, sufocado anseio,
- 7 Sem ter a que amparar-me, cambaleio,

8 Sem ter onde pisar, falseio os passos.

O enfraquecimento físico e psicológico do sujeito exacerba-se quando se dá conta da ausência de amparo, intensificado pelo paralelismo (v. 7 e 8). Resta-lhe, então, sufocar “o anseio” (v. 6), expressão ambígua que alude ao estado de aflição do sujeito lírico, mas também à opressão das aspirações. Como em “Canção bêbeda”, a tristeza e a frustração são motivações para esse andar desequilibrado do sujeito que, mesmo vacilante, resiste ao falseamento dos passos.

9 Minha tristeza mede-se por léguas
10 Que venço, não em terra, mas nadando
11 No caminho do mar que não dá tréguas,
12 Batendo-me de peito contra mágoas,
13 Sôfrego, trôpego, gesticulando,
14 Como um náufrago em vão se agarra às águas...

O cansaço do sujeito e a medida da sua tristeza são expressos no prolongamento sintático do período nos versos 9, 10, 11, 12, 13 e 14, acentuado pelas reticências. A imagem contida no verso 9 é representada graficamente por esse prolongamento, que gera propositalmente a impressão de “léguas de tristeza”, reforçando a gravidade e a amplitude da tristeza.

A escolha por um caminho específico, um caminho mais difícil, “caminho do mar que não dá tréguas” (v. 11), esclarece a opção pelo enfrentamento e não pela desistência. Mesmo percorrendo léguas e léguas a nado, chocando-se com o sofrimento, “trôpego” como a figura do bêbedo (em “Canção bêbeda”), sua luta não produz efeitos. O símile final é revelador dessa luta ineficaz.

As repetidas alusões à imagem do náufrago em **Poesias** parecem encontrar nesse poema uma espécie de tradução. Antes de deixar evidente a comparação entre as circunstâncias vividas pelo sujeito lírico e a circunstância vivida pelo náufrago (no verso final), há um empenho em tornar a experiência menos abstrata: as imagens possibilitam a captação sensorial e intelectual da experiência.

Desde o início de “O náufrago”, a palavra “naufragar” está implícita, não como referência ao sujeito vitimado por um acontecimento imprevisto. O sujeito lírico não é uma vítima de um acidente, é autor das suas ações e escolhas e enfrenta uma força opressora que

violenta, mutila e destrói. O mar corresponde imagetivamente ao mundo opressor: afogando o sujeito lírico mataria aquilo que nele ainda resiste à dominação.

A metáfora da vida como um rio de água corrente ou um mar que conduz as pessoas, corriqueira e afeita à leitura do sujeito submetido a vontades alheias a dele, é subvertida. O sujeito lírico não se deixa conduzir pelo movimento do mar, luta contra ele apesar de racionalmente saber da inutilidade dos gestos. Coloca-se em risco e, portanto, não indica nenhuma tendência à adequação ao mundo-mar. Para se manter minimamente no caminho escolhido, um caminho sem tréguas, assume o risco da destruição.

* * *

No poema “O rio”, tanto quanto um espelho revelador das identidades e das alteridades cindidas, a água é uma força mortificada à espreita de vingança: “água morta”, “água lívida”, “água trêmula”, “água enganosa”. A inconsciência, característica das águas em “O naufrago”, não distingue as águas de “O rio” que por meio da morte, da sombra e da escuridão são capazes de iluminar, esclarecer e revelar.¹⁸ No soneto “O naufrago”, a sinuosidade das águas está nas ondas e na violência dos seus movimentos. A luta do sujeito é com a barbárie.

A presença da morte nos poemas, única imagem não deformada/fragmentada, confere à vida uma incompletude radical, permitindo ao sujeito lírico considerar a finitude, o suicídio, o término da vida que o violenta e o decepiona. A morte oferece-se ao sujeito como completude, na medida em que extingue as cisões do eu fraturado, livrando-o dos perigos que cada parte do seu eu representa para as outras. Por outro lado, a morte como ameaça da natureza reinstaura, outrossim, a problematização da destruição do mundo natural pelas ações racionais do homem. A natureza “morta”, separada do humano, volta-se

¹⁸ A verdade relevada pela água-espelho reaparece no poema “A fonte”, da seção “Sonetos pensativos”: “Espelha-te na fonte de Narciso, / Olha bem para a forma de teu corpo, / Vê a tua figura refletida / E parecida com teu corpo morto. / Não és mais que uma sombra nua e fria, / Tremulamente aparecendo à tona / D’água, reflexo desmaiado, imagem / Afogada, boiando sobre uma onda. / Namora-te da tua formosura / E não tremas de ver no fundo espelho / Aquela verdadeira face tua, / Aparência sem luz, nulo fantasma, / Qual se estivesses morto. É o teu aquele / Sorriso que extasia a face da água.” (MILANO, 1979, p. 140)

contra seus algozes. O questionar-se acerca da morte atemorizadora e angustiante assegura a conservação de perturbações que a razão não pode suprimir por completo, garantindo que a racionalidade plena, coercitiva, impeditiva das pulsões seja, também, questionada.

O naufrago, como imagem-símbolo, sintetiza a crise e a derrocada do sujeito lírico. Representa tanto a experiência individual, o “afundar-se” em si, quanto a experiência coletiva de fracasso, relacionada à catástrofe social e histórica. Por meio dos processos analógicos, tal experiência é aproximada do leitor sensorialmente e, se eficaz, causa desconforto, de modo que o próprio poema passa a ser um espelho incômodo, cujo principal paradoxo resulta da sugestão de que o sujeito fraturado (vide as imagens de dissolução e fragmentação) é mais inteiro do que o sujeito entregue ao mundo administrado. A negatividade que tangencia a obra de Dante Milano é, assim, signo de resistência do sujeito à reificação e ao esvaziamento. A esfera estética, ensombrada e negativa, permite enxergar pela sombra aquilo que está obliterado no mundo falsamente “iluminado”, coeso e organizado.

Publicados em momentos diferentes, “O rio” (1948) e “O naufrago” (1958) captam, de certa maneira, a persistência de determinados problemas e questões que levam à queda e à derrocada do sujeito. O Brasil não oferecia, em meados do século XX, um contraponto ao estado generalizado de crise e degradação vigente em diversos países da Europa por conta da guerra e de outros conflitos. Aqui, como no velho continente, havia atores sociais e políticos autoritários construindo uma sociedade degradada e excludente, que era vista de perto por Dante Milano, residente na capital federal e funcionário do Estado. Apesar de declarar não gostar de política, o poeta carioca produziu uma obra sulcada pelos antagonismos sociais.

Se em “O rio” e em “O naufrago” a queda do sujeito é, sobretudo, simbólica, nos poemas tardios assume contornos mais diretamente vinculados à experiência material da sociedade. No poema “Aura”, da seção “Últimos poemas”, incluído somente na quarta edição da obra (1979), escrito segundo Virgílio Costa¹⁹ a partir de fins da década de 1950 (COSTA, 1979, p. 24), o conteúdo sedimentado é alimentado pelas modificações observadas no processo histórico brasileiro e internacional, desde fins da década de 1950.

¹⁹ Organizador da quarta edição.

Problematiza-se, em “Aura”²⁰, o que os historiadores João Manuel Cardoso de Mello e Fernando Novais chamaram de um “alegre otimismo”, o qual “combinava a incorporação das conquistas materiais do capitalismo com a persistência dos traços de caráter que nos singularizavam como povo: a cordialidade, a criatividade, a tolerância.” (MELLO; NOVAIS, 1998, p. 560) Parte da população brasileira, entre 1950 e 1979, aproximadamente, acreditou ter chegado ao Primeiro Mundo, graças ao desenvolvimento tardio do capitalismo e à incorporação de uma sociabilidade moderna, com novos padrões de consumo, com crescente industrialização e urbanização e com o avanço da mobilidade social, mudanças que não alteraram o quadro geral de desigualdade e crise.

Aura

Principio a tornar-me bom.
Já minha voz tem outro som.

Principio a sentir-me puro,
A ver mais claro o que era obscuro.

[...]

Ouçó a opinião dos ignorantes.
Acho honestos os comerciantes.

Começo a gostar dos motores,
A admirar os trabalhadores,

A olhar curioso as oficinas,
A parar diante das vitrinas,

A dar mais valor às bananas,
Às laranjas, às tangerinas,

A descrer das coisas divinas
– As humanas são mais humanas.

Principio a mostrar-me doce,
Mesmo amargo, como se fosse

²⁰ “Aura” revela o agravamento do alheamento social diagnosticado pelo próprio sujeito lírico num poema publicado na edição de 1958 chamado “Uma oração”: “[...] // Notícias de jornal, filmes do dia, / Modernidade nunca vistas antes, / Dai-me alegria! // Dinheiro, luxo, glória, amor, poesia, / Publicidade, escândalos, amantes, / Dai-me alegria! // Rodas de amigos (que melancolia!) / Noitadas bêbedas (tão humilhantes! / Dai-me alegria! // Só o homem ri (terrível ironia) / E ri por coisas insignificantes. / Dai-me alegria! // [...]” (“Uma oração”, seção “Momentos”; MILANO, 1979, p. 164)

Perdoar a todos e sentisse
O alívio de quem nada deve;

E principio a ficar leve,
Sem corpo, como se dormisse.

Perdoar é um modo de esquecer
E eu já estou ficando esquecido:

E principio a perceber
Nas coisas um novo sentido;

Mas que sentido será esse?
Olho-as com maior interesse,

Agora de mais perto as vejo
Como são, não como as desejo.

E já não tenho (falta-me o ar)
Forças para amar e odiar.

[...]

(“Aura”, seção “Últimos poemas”; MILANO, 1979, p. 169-170)

O sujeito lírico constata e ironiza a acomodação da sociedade à economia de mercado e ao mundo do trabalho técnico e alienado, denunciando a incapacidade dos homens de ir além da realidade sensível imediata, crentes de que alcançam o mundo objetivo sem disfarces. A identificação plena com o mundo administrado, com os indícios do progresso material e tecnológico, com um modo de viver progressista e não problematizador pautado na fruição e na fetichização é simulada sarcasticamente pelo sujeito lírico. A reconciliação simulada é evidência da verdade falsificadora desse mundo instaurador de uma nova aura, a da tolerância e a da pacificação.

Com efeito, a formulação de Walter Benjamin da “perda da aura”, desenvolvida no ensaio “A Obra de Arte na Época de sua Reprodutibilidade Técnica” (1935), merece atenção. Jeanne Marie Gagnebin, a propósito do ensaio, enfatiza a leitura de Benjamin do poema em prosa de Baudelaire, “Perda da auréola”, que sintetiza a experiência do poeta na modernidade: “[...] O poeta, que não é mais o eleito dos deuses e que deve, para sobreviver, curvar-se como qualquer outro às leis do mercado, é igual a todo mundo, e não tem mais nada de santo.” (GAGNEBIN, 1993, p. 45) Enquanto Benjamin assinala o desaparecimento da “aura” das obras de arte, o rompimento da arte com o sagrado, quando do

desenvolvimento técnico, o sujeito lírico de “Aura” ironiza a consagração da indústria cultural, do culto do idêntico e da perda da força para resistir.

Diferente de outros poemas, nos quais o sujeito pretendia esquecer para interromper a reflexão dolorosa impulsionada pelas lembranças, a ênfase no ato de esquecer nesse poema é de outra ordem. Acusa a tolerância da sociedade com a barbárie engendrada pela própria sociedade. O sentimento de culpa, tantas vezes declarado e sentido pelo sujeito lírico ao longo de **Poesias**, é sobreposto pela ideia de perdão, uma ideia judaico-cristã muito útil no processo de apagamento das catástrofes.

Afirmam-se, no sujeito lírico milaniano, a alteridade, a não-identidade, os impulsos, sem que se construa necessariamente a esperança de felicidade. São conservadas a negatividade, a crítica, a problematização de qualquer apaziguamento e a constatação da coisificação do humano. A obra de Dante Milano integra um conjunto de obras de arte que interioriza e sedimenta conflitos sócio-históricos e psicossociais. É na forma que tais conflitos reaparecem expressando a fragmentação.

4.2. O mundo e seus paradoxos

A imagem do “mar enxuto”, explorada por Sérgio Buarque de Holanda na crítica a **Poesias**, como se destacou no capítulo **Dante Milano: vínculos com o modernismo e fortuna crítica**, condensa, de modo geral, a expansão e a retração: a grandeza e a profundidade de uma obra concisa. O oxímoro escolhido sugere, por outro lado, que uma das forças da obra é conservar a tensão entre os contrários. A sugestão do autor de **Raízes do Brasil** é precisa. A poesia de Dante Milano, um exercício de reflexão constante, é constituída e adensada pelo irreconciliável e pelo contraditório.

Repleta de paradoxos, a obra é – ela mesma – um grande paradoxo em relação ao mundo administrado. Ao invés das certezas, o poeta, sempre às voltas com o pensamento meditativo, demonstra que a dúvida e a hesitação sustentam o seu pensamento e a sua poesia: “Pensar é um ato que põe em dúvida a estrutura de tudo.” (“O diabo pensativo”, Suplemento Literário Autores e Livros, *A Manhã*, 11/10/1942, ano II, v. III, n. 11, p. 175)

A escrita do poema é uma das instâncias em que o paradoxo da razão é estruturante. Ao se empenhar na elaboração de um poema, atividade racional por excelência, o sujeito lírico percebe os limites dessa razão. Esse sujeito lírico, ele mesmo uma formulação racional, se quer, então, livre das amarras da razão. No texto em prosa “Loucura, sofrimento e poesia”, publicado em 1943, Dante Milano reflete a respeito da necessidade do poeta de ir além da razão:

“Dai-me uma fúria grande e sonora”, implora à Musa o Poeta supremo do nosso belo e desconhecido idioma.²¹ É como se o poeta se sentisse aprisionado em seu corpo de homem – como se a Razão tolhesse o ímpeto do Espírito. O poeta prefere perder-se na loucura a ficar preso ao raciocínio frio do homem comum. “Dai-me uma fúria...” (“Loucura, sofrimento e poesia”, Suplemento Literário Autores e Livros, *A Manhã*, 04/04/1943, ano III, v. IV, n. 11, p. 172)

Em “Passagem do poema”, da seção “Distâncias”, declara-se inicialmente que um cérebro às escuras, desperto em sua noite, espera por um verso. A intuição rompe a espera do sujeito lírico, como um “raio”, como uma “tempestade”, guiando o cérebro nas suas trevas.²² Trata-se da tópica da luta com as palavras, comum em vários poetas, discutida frequentemente a partir do poema de Carlos Drummond de Andrade, “O lutador”.²³

Passagem do poema

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

²¹ Dante Milano refere-se a Luís de Camões e sua obra **Os Lusíadas**, mais especificamente à estrofe cinco do Canto I de solicitação do poeta à intercessão das ninfas.

²² Para Dante Milano, o *insight* corresponde a um momento comum de irrompimento de uma idéia. Necessário para a escrita do poema, deve associar-se à reflexão. Em “Algumas considerações”, o poeta carioca afirma: “As idéias são intuitivas, rápidas: qualquer ingênuo as capta. Os pensamentos são lentos, reflexivos, doloridos. Só os viciados...” (MILANO, 1979, p. 281)

²³ Segundo Davi Arrigucci Jr. (2002, p. 53): “[...] [a luta com palavras] é um dos motivos recorrentes de sua obra [da obra de Carlos Drummond de Andrade] e parece corresponder à sua concepção mais funda e dramática do poético: a poesia que é capaz de inundar uma vida inteira e resistir à pena que busca fixá-la.”

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

Não fujas da vida, espírito!
 Volta, covarde!

Apagadas visões
 Não tirarão teu brilho, realidade!

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

O verso é feito do ar que se respira.

Correi, correi, ó versos sem palavras...

(“Passagem do poema”, seção “Distâncias”; MILANO, 1979, p. 169-170)

O impacto de um olhar que não vê, instaurando o primeiro de uma série de oximoros, na primeira estrofe, marca o paradoxo do cérebro que não resolve, pela via da razão, o motivo da sua espera insone. É pela intuição que o poema se esboça, ainda que de passagem. A entrega do sujeito lírico ao momento intuitivo (*insight*), uma espécie de “êxtase”, é uma experiência ao mesmo tempo libertadora e sofrida.

Ninguém como o poeta se entrega tão sem defesa, ninguém se absorve no êxtase (salvo os santos seus irmãos), ninguém se lança com ímpeto nos abismos do arroubo ilimitado, ninguém brinca tanto, como os poetas de hoje, com o delírio da imaginação, com a absoluta desobediência da frase ilógica embora em obediência aparente ou íntima ao *modus poético* – confiante numa luzinha que o guia entre as trevas do seu cérebro. Ninguém tomou já atitude mais deliberadamente louca que um poeta romântico. O que é a Inspiração senão o vento da loucura? O rapto de si mesmo?²⁴ (“Loucura, sofrimento e poesia”, Suplemento Literário Autores e Livros, *A Manhã*, 04/04/1943, ano III, v. IV, n. 11, p.173)

²⁴ Grafia mantida conforme o original.

Na quadra seguinte, as imagens simulam o “delírio da imaginação”, o “abismo” ao qual o sujeito lírico se abandona. Nas imagens criadas pela imaginação, contudo, a violência e a dor predominam sobre a liberdade. O *insight* não assegura ao espírito o desprendimento total, por isso a natureza reaparece imageticamente furiosa; no delírio, a consciência paradoxalmente enuncia sua lucidez.

De qualquer maneira, nos dois dísticos subsequentes, o sujeito lírico interrompe a fuga momentânea ordenando ao seu outro eu, “o espírito”, que retorne “à vida”: “Volta, covarde! // Apagadas visões / Não tirarão teu brilho, realidade!” O “rpto de si” não é negado por esse sujeito, mas ele não acredita que permanecer nesse estado seja a solução para a feitura do poema, uma vez que para ele “O verso é feito do ar que se respira”. É no mundo-chão que a imaginação como a “ave de rapina” desce para procurar alimento.

[...]
 No mundo, apenas quer matar a fome.
 Minha imaginação é como o giro
 Lento e envolvente da ave de rapina
 Que desce à terra em busca de alimento.
 Agora chegam para o estranho pasto,
 Pensamentos que vêm e vão à toa.
 Trazidos e levados pelo vento.

(“Ave de rapina”, seção “Variantes de temas antigos”; MILANO, 1979, p. 135)

No processo de procura pela poesia e de entrega à sua possibilidade/passagem aflora a consciência melancólica do sujeito lírico: “A poesia me leva a perdidos caminhos / De onde volto mais só, mais desesperançado.” Resta a experiência fraturada do verso partido ou do verso fugidio paradoxalmente “escrito sem palavras” (“Correi, correi, ó versos sem palavras...”).

A viagem ao sonho do poema é a viagem de um tipo de poesia, constituída a partir da negatividade. A peça “Passagem do poema”, de modo metalinguístico, permite observar no retorno “desesperançado” do sujeito lírico, que encarna a figura do poeta, o regresso de um sonho “obscuro”.

Há duas espécies de poesia. A do “Sol”, vivaz, quente, larga, fraterna, objetiva, real, e universal, que ama a existência. E a da “Lua”, da morte, noturna, obscura, poesia interior, da alma sem corpo, fantasmal, imaginária, reino torvo, fervilhante de embriões, monstros, alucinações, poesia separada da vida, inimiga dos homens, poesia infeliz, feita por infelizes para infelizes, viagem ao sonho, de onde se volta como de outro mundo. Ninguém é mais feliz sonhando que acordado. (MILANO, 1979, p. 269)

Nos termos de Dante Milano, sua poesia é lunar, dedicada a experiências e sujeitos que vivem nas sombras, invisíveis. Não por acaso, em “Cântico”, o sujeito lírico afirma: “Absoluto, terrível / Mistério da carne, / Alma intangível, / Eu vejo o invisível, / Eu amo o impossível.” (“Cântico”, seção “Reflexos”; MILANO, 1979, p. 67) A apreensão do oculto é uma forma de iluminar o ensombrado, o doente e o recalcado.

No poema “Vozes abafadas”, da seção “Terra de ninguém”, a reflexão é, paradoxalmente, condição para a realização do poema e empecilho à sua realização. O sujeito lírico enfrenta uma matéria que questiona a viabilidade da poesia. A impossibilidade da poesia, contudo, é a possibilidade de explicitar o negado, o recalcado e o “abafado”. O oxímoro “vozes abafadas” enuncia o silêncio gritante das vítimas, mas também aquele invisível que vive como culpa sufocada no “terror das consciências”.

A “poesia infeliz, feita por infelizes e para infelizes”, de Dante Milano, contém um mundo em contradição e em queda. Os paradoxos (e mesmo as antíteses), com frequência, desestabilizam e tensionam a identidade do sujeito e dos objetos, mostrando o lado obscuro daquilo que é comumente percebido como claro e o lado luminoso do que é normalmente entendido como escuro.

Na treva mais gelada, na brancura
Mais cega e mortal, a vida ainda transluz.
Até de dentro de uma sepultura
Brotava um soluço trêmulo de luz,
A luz que desfigura
[...]

(“V”, seção “Sonetos e fragmentos”; MILANO, 1979, p. 35)

* * *

[...]

Tamanha a claridade de um vestido
Surgindo da lembrança nebulosa
E deixando-me o olhar meio esquecido
Na absorvente cegueira luminosa.

Meus olhos, lágrimas petrificadas,,
Ficaram cegos de uma luz medonha
Como dentro das órbitas cavadas
Devem ficar os olhos de quem sonha.

[...]

Figura desbotada, já vivida,
Não reconheço mais o rosto puro,
O corpo luminoso, mas sem vida,
Brilhando ainda, mas num sonho escuro.

(“Memória”, seção “Sonetos e fragmentos”, MILANO, 1979, p. 41)

* * *

[...]

A lepra se unge de luz.

[...]

(“A morte em sonho”, seção “Reflexos”; MILANO, 1979, p. 72)

* * *

O corpo desenha um monte de luz entre vales de sombra.
O lençol nublado
Um sonho oculta.

Sob a lâmpada ou lua está como a afogada no lago,
Boiando em outra vida...

Como um farol na noite indevassável,
Na escuridão – uma janela acesa,
Os olhos fechados dão testemunho
Do crânio interiormente iluminado.
(Dentro de nós há tanta treva!)

[...]

(“Vigília”, seção “Paisagens submersas”; MILANO, 1979, p. 114)

* * *

[...]
 O princípio da luz, a luz manchada,
 Mostrava de que treva surge o dia.
 Era a manhã esquálida e vazia,
 Sem luzes, sem estrelas, apagada.
 [...]

(“Um dia”, seção “Sonetos pensativos”; MILANO, 1979, p. 143)

* * *

[...]
 Assim a noite cheia de olhos loucos

 Com tenebroso olhar clarividente
 Inventa uma figura desgrenhada
 Feira de raios de um clarão demente,

 A treva revolvida, a luz rasgada...

 Que visão interior, que luz cegante
 Se projeta de mim, e eu me transponho
 E penetro no reino deslumbrante...
 [...]

(“Luz cega”, seção “Momentos”; MILANO, 1979, p. 166)

* * *

Por mais que resplandeça a luz é cega.
 É cega a estrela que não alumia
 E a luz da grande testemunha, o dia
 Que não vê nada e perguntado nega.

(“Testemunha”, seção “Últimos poemas”; MILANO, 1979, p. 205)

Os paradoxos “luz cegante” e “cegueira luminosa” invertem a compreensão comum de que iluminação e Esclarecimento são termos equivalentes, de que a obtenção do conhecimento ocorre graças à luz do saber. Nesse caso, os poemas explicitam a capacidade da luz de cegar o sujeito como aconteceu com a hegemonização da razão e a consequente alienação dos indivíduos, bem como sugerem a possibilidade de significar o sombrio, o doentio, o marginal, o obscuro como luminosos. Põe-se em questão, uma vez mais, os limites e as consequências do uso da razão, questionamento engendrado pela razão antagônica.

* * *

*“Quem vive neste mundo de idéias e ações confusas
só sente uma vontade, que não é a de agir ou pensar,
mas a de socorrer... Há muita desgraça no meio
desta retumbante alegria universal.”*

Dante Milano, “Anotações”

Como se comentou em outros momentos deste estudo, o advento do conhecimento racional, aprende-se após a leitura da **Dialética do Esclarecimento**, é um índice do estabelecimento, pela humanidade, de meios para a dominação da natureza e para a administração das capacidades humanas, visando em princípio “livrar os homens do medo e [...] investi-los na posição de senhores.” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 17) Nesse sentido, mostraram Adorno e Horkheimer, a proposição segundo a qual o pensamento racional deveria emancipar o homem do mundo mítico e do mundo natural inumano teve seu início bem antes do Renascimento – comumente indicado enquanto marco de instauração da razão no seio das sociedades ocidentais –, mais especificamente na Antiguidade, tendo sido explicitada com precisão, no sentido que aqui interessa, apenas a partir do Iluminismo.

Os primeiros elementos do que se nomeia projeto racionalista moderno (ou da modernidade como experiência histórica específica da Europa moderna), com profundas consequências para a constituição de uma idéia de sujeito e de objeto, de mundo social e de

mundo natural, de sociedade e de indivíduo, entre outros aspectos, começaram a ser gestados, portanto, nos agrupamentos humanos ditos ocidentais desde o momento em que a razão apareceu como uma possibilidade de superação das eventuais limitações das explicações míticas ou metafísicas.

Tratava-se, para a razão esclarecida, de desencantar o mundo, de torná-lo exclusivamente submetido à razão, de dominar o supostamente ameaçador mundo natural, de separar o sujeito do objeto que se pretendia subjugar. O Esclarecimento prometeu à humanidade o conhecimento científico do homem e da natureza, o desenvolvimento e o aprimoramento econômico, social, industrial e moral e a emancipação intelectual e política. Esta última, a propósito, atrelada ao surgimento do Estado moderno originária, ao contrário das promessas de liberdade, uma sociedade burocrática e racionalmente controlada por um organismo militarizado e dotado de prerrogativas, tais como o uso legal da força e a exploração tributária, termos pactuados contratualmente com os cidadãos. Disse a respeito desse processo histórico, cujo ápice é o século XX, o historiador francês Jacques Le Goff (2003, p. 197):

A revolução do moderno data do século XX. A modernidade, analisada até então apenas no plano das “superestruturas”, define-se, daqui em diante, em todos os planos considerados importantes pelos homens do século XX: a economia, a política, a vida cotidiana, a mentalidade.

Se a modernidade possui uma dimensão econômica e outra política também alcançou, em sua conformação, a esfera cultural. O projeto racionalista divorciou a cultura da natureza, bem como tornou autônomas e distintas ciência, moral e arte. Aliás, a dimensão artística da cultura deveria ser, se possível, submetida pelo conhecimento científico. Como se sabe, a ciência converteu-se, de modo ambíguo e paradoxal em relação às suas promessas, em conhecimento bastante restrito às elites intelectuais, impregnando a esfera de criação artística de uma tendência tecnicista e atrelada ao mercado e ao princípio de eficácia.

A despeito de todas as esperanças vinculadas à modernidade, a ampla e irrestrita empreitada humana de desenvolvimento da racionalidade converteu, gradativamente, a razão em simples instrumento técnico, extinguindo seu potencial transformador e emancipador: “O pensar reifica-se num processo automático e autônomo, emulando a

máquina que ele próprio produz para que ela possa finalmente substituí-lo.” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 33)

Nesse âmbito, o sujeito se constituiu na modernidade como um dos resultados da cisão entre homem e mundo natural inumano: “Os homens sempre tiveram de escolher entre submeter-se à natureza ou submeter a natureza ao eu.” O pensamento garantiu, conforme os filósofos da Teoria Crítica, os meios para a dominação: “Pensando, os homens distanciam-se da natureza a fim de torná-la presente de modo a ser dominada.” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 38 e 43) Em **Poesias**, as tensões resultantes da cisão entre homem e natureza não escamoteiam as consequências trágicas desse processo e frequentemente apontam para a assunção de uma voz crítica que irrompe no animismo da natureza e na denúncia da reificação do homem. Além disso, o sujeito lírico flerta com a possibilidade de uma reconciliação entre os mundos separados pelo Esclarecimento, sem que ela ocorra efetivamente.

O projeto racionalista moderno, motor da ruptura entre humanidade e natureza e entre presente e passado, propulsor de uma consciência de administração e de desenvolvimento das diversas dimensões dos indivíduos e das sociedades em prol de seu suposto progresso e melhoramento, fracassou. Sua *débâcle* evidenciou-se em meio às ruínas do mundo junto às trincheiras das duas grandes guerras mundiais, quando os desígnios da razão conduziram os homens, sujeitos independentes do mundo natural, a uma espécie de retorno à inconsciência da natureza. O universalismo desmoronou diante dos particularismos e dos nacionalismos belicosos, estes capazes de aplinar os individualismos a ponto de eles submergirem na coletividade disposta a eliminar fisicamente o outro agrupamento coletivo.

Os indivíduos, enfim, cada vez menos autônomos, marcharam em campos de batalha – na guerra, nos países falidos do período entre-guerras e mesmo após os conflitos – liderados por homens, instituições e Estados nacionais racionalizados e, por vezes, totalitários. Na poesia de Dante Milano, a perplexidade individual e coletiva em relação à guerra se sedimenta como conteúdo histórico. Por meio da constituição do sujeito lírico, estrutura-se também uma crítica a esses conflitos, demonstrando que as múltiplas atrocidades sociais não o levaram ao irracionalismo ou à aceitação plena do niilismo²⁵. Muito pelo contrário, apesar de abalado e hesitante, o sujeito se esforça no

²⁵ Nihilismo nos termos explicados no capítulo 2, nota 11.

autoquestionamento e na análise do mundo causador das guerras, conservando a tensão histórico-social.

Diante do fracasso da racionalidade moderna, da crise e falência da empresa civilizatória, cuja expressão máxima foram as guerras mundiais, portanto, o sujeito deparou-se com um mundo em ruínas, consequência dos empregos indiscriminados da razão pelo homem nas mais diversas esferas de sua vida em sociedade. Asseveraram Adorno e Horkheimer (1985, p. 11): “[...] a infatigável autodestruição do esclarecimento força o pensamento a recusar o último vestígio de inocência em face dos costumes e das tendências do espírito da época.” Lembre-se, entretanto, do paradoxo da razão: apenas por meio da separação entre homem e natureza instituída pela racionalidade – da qual se originou o sujeito moderno – se instaurou a possibilidade dialética desse mesmo sujeito, racionalmente, vislumbrar e questionar as implicações negativas do fracasso do Esclarecimento, como ocorre com o sujeito lírico milaniano. Afinal, as obras de arte por serem capazes, como indicou Adorno em **Teoria Estética**, de articular os antagonismos, de conformar esteticamente as tensões, por se constituírem como possibilidades de crítica às consequências negativas do Esclarecimento, devem ser privilegiadas na análise da crise desse projeto moderno e da crise do sujeito que dele participou.

As obras de arte representam as contradições enquanto todo, a situação antagonista enquanto totalidade. Só através da sua mediação, não mediante o seu *parti pris* directo, é que são capazes de, graças à expressão, transcender a situação antagonista. As contradições objectivas sulcam o sujeito; não são por ele postas, nem produzidas pela sua consciência. Eis o verdadeiro primado do objecto na composição interna das obras de arte. O sujeito pode dissolver-se frutuosamente no objecto estético só porque ele é, por seu turno, mediatizado pelo objecto e exprime ao mesmo tempo, de modo imediato, o sofrimento. Os antagonismos são tecnicamente articulados na composição imanente das obras, que torna a interpretação translúcida às relações de tensão no exterior. As tensões não são copiadas, mas dão forma à coisa; só isto constitui o conceito estético da forma. (ADORNO, 2008, p. 492)

O sujeito da poesia milaniana carrega em sua constituição, como se mostrou, as cicatrizes dos antagonismos sociais e históricos. Marcas genéricas e particulares. A crítica emerge da constatação da falência do mundo administrado, que se deu, principalmente, diante dos horrores da Segunda Guerra Mundial e, no caso brasileiro, em face da ditadura do Estado Novo. Se o mundo era inquestionavelmente paradoxal na primeira metade do

século XX, momento em que a maior parte da obra de Milano foi redigida, não é de se espantar que a crítica racional à razão surja, nos poemas, em diferentes e repetidos paradoxos. Se para Adorno a humanidade deveria buscar a crítica racional à razão que decaiu no mito, na obra de Milano essa crítica está presente nos paradoxos, vinculada à capacidade de enxergar uma outra verdade na escuridão, para enfatizar as limitações dessa crítica. Além disso, o Esclarecimento também é paradoxalmente referido como “luz cegante”.

Se a poesia de Dante Milano particulariza, em termos das questões brasileiras, a crise de dimensões mundiais, no que tange às peculiaridades da modernidade em terras brasileiras, é possível dizer, sem dúvida, que o fracasso do projeto moderno nos trópicos se podia vislumbrar desde os esforços das elites para aclimatá-lo a qualquer custo no Brasil, a partir do século XIX. Parafraseando Adorno, a situação histórica estava marcada pelo antagonismo entre a proposta e a sua realização. Uma modernidade periférica, incompleta, tardia, precária, resultou de iniciativas das elites oligárquicas conservadoras em busca da implementação de um processo de modernização que adquiriu delineamentos autoritários e excludentes, contrariando aquela destinação à qual, supostamente, esta modernização deveria servir, a saber, a superação do atraso econômico, social, político e cultural. Promovendo tão somente o desenvolvimento capitalista e a manutenção dos privilégios e dos mecanismos de hierarquização socioeconômica e política que garantem a distinção das elites. A modernização aprofundou o descompasso entre o Brasil e a Europa e entre as elites brasileiras e as camadas mais pobres da população, sem ao menos alcançar seu desenvolvimento nas dimensões instrumentais essenciais do projeto moderno: a industrialização e o desenvolvimento científico, por exemplo.

Uma república recém-implantada sob o signo do liberalismo oligárquico excludente, de inspiração progressista e positivista; uma cidade (Rio de Janeiro, como exemplo do que ocorreu em várias outras) submetida a uma transformação descompassada, de inspiração parisiense, a chamada “Regeneração”. Uma conjuntura histórica (da última década do século XIX até, aproximadamente, as primeiras décadas do século XX) mundialmente marcada por um “fluxo intenso de mudanças, atingindo todos os níveis da experiência social [...]” Se nos países centrais essas modificações gerais promoveram desenvolvimento, o impacto delas sobre as nações periféricas desestabilizou “suas estruturas arcaicas.” (SEVCENKO, 1998, p. 7, 13)

No caso brasileiro, país cuja dinâmica social abarcava amplos contingentes de escravos e de indígenas e seus respectivos descendentes, além de diferentes e múltiplos grupos de mestiços e parcelas cada vez mais significativas de imigrantes, verificou-se, como consequência da modernização “a qualquer custo” fomentada pelas elites, “um amplo processo de desestabilização da sociedade e cultura tradicionais.” (SEVCENKO, 1998, p. 16) Essa composição populacional, que opunha classes pobres e elites, naturalmente conferia à modernidade periférica brasileira especificidades, pois nela não seriam alcançadas a universalidade, a individualidade e a autonomia. Afinal, garantir a plena realização desses princípios do projeto moderno europeu em terras do Brasil implicaria, simultaneamente, a perda dos privilégios das elites, preço que estas não estavam dispostas a pagar.

Desigualdade social, econômica, cultural e política profunda: eis a marca de nascença da modernidade brasileira. Evidentemente, a partir dos anos 1920 seriam sentidas as fissuras e os abalos nesse edifício em construção e os questionamentos apareceriam em muitos âmbitos, entre eles a poesia. Durante o Estado Novo varguista, de 1937 a 1945, houve um esforço para apaziguar as tensões sociais e políticas por meio de uma política de negociação com as massas, principalmente com os trabalhadores, bem como empreendeu-se a cooptação de intelectuais e artistas, trazidos para a estrutura estatal visando o controle. A partir dos anos 1950, o desenvolvimentismo introduziria o país em uma situação, como disseram Mello e Novais (1998, p. 560), de “alegre otimismo”, sem transformar em nenhum aspecto relevante o quadro de profunda hierarquização social, arcaísmo e estagnação. A experiência oriunda desse quadro de persistente desequilíbrio conjuntural e estrutural pode ser deduzida no mundo criado por Milano, inclusive nos últimos poemas por ele produzidos, como “Aura”, sem que o sujeito lírico empreenda esforço para a resolução desses conflitos. O mundo íntegro não é possível e sua fragmentação está sedimentada na forma das peças de **Poesias**.

No capítulo 2, **A poesia “em seu labor de guerra eterna”**, os poemas analisados ou comentados sintetizam as experiências históricas, nacionais e internacionais. A ênfase dada aos conflitos sociais, mais propriamente à guerra, não obliterou a crise do sujeito, mas também não a especificou. No capítulo 3, **Homem e natureza: mundos irreconciliados**, por sua vez, as transformações urbanas concentram o que se chamou de a crise das relações entre homem e natureza, cujas consequências gerais incluem a cisão entre homem e

natureza, a fragilização das explicações metafísicas e as atividades de lembrar e esquecer. O sujeito lírico ao passo que enfrentou, de maneira crítica e angustiada, as circunstâncias, foi profundamente afetado e transformado no processo. Para tanto, basta pensar que a morte, um dos motivos condutores da obra, passa a integrar o sujeito lírico.

Nesse capítulo, procurou-se compreender as especificidades da negatividade na constituição do sujeito lírico, mais propriamente as expressões dessa negatividade na queda do sujeito e na evidenciação da paradoxal presença de uma razão antagônica que ilumina desde as sombras e de uma razão instrumental falida que obscurece o mundo por meio de sua luz. As imagens da queda, a autorreflexão do sujeito lírico, a crítica à razão, índices dos antagonismos sociais e elementos constituintes e fundamentais nos poemas, compõem a especificidade da negatividade na poesia de Dante Milano.

Considerações finais

“Na vida o homem tem o direito de pedir uma explicação de todos os mistérios – o sentido da existência sendo mais importante para a inteligência humana do que a própria existência.”

Dante Milano, “Vária”

As obras modernas, não raramente críticas em relação a si mesmas e ao mundo, realizam-se incorporando de diferentes modos a crise. Sabia-se, desde o início desse estudo, que a poesia de Dante Milano incorporava esteticamente a crise comum às sociedades ocidentais e à lírica moderna, mas era preciso polir as lentes para problematizá-la e definir sua particularidade.

Qual a especificidade do olhar de um poeta que viveu a transformação da cidade, do país e do mundo, na primeira metade do século XX? Como habitar o Rio de Janeiro permitiu construir um mundo específico? Como os conflitos nacionais e internacionais se converteram em matéria para a poesia? Em que medida a visada dirigida à natureza e aos males urbanos ajudou a especificar a crise? Quais as marcas no sujeito desse mundo em desagregação? Como a possibilidade de derrocada é representada nos poemas? Tais perguntas orientaram a construção desse modo de ler a obra de Dante Milano.

A pesquisa em arquivos, ademais, revelou-se indispensável. Era preciso devolver a historicidade, negada por parte da crítica, ao poeta e à obra. A oportunidade converteu-se na construção de um método. Pesquisar e compreender a história da obra, as circunstâncias da sua produção e da sua circulação, e as reflexões de Dante Milano a respeito das questões estéticas e de conjuntura, flagrando o percurso de constituição do seu projeto poético e sua

capacidade de se identificar e de se desidentificar com as propostas estéticas do modernismo, foi parte do processo de compreensão dessa poesia.

De posse dessas reflexões e das pistas fornecidas por essas incursões, buscou-se, então, movimentar-se do todo à parte e da parte ao todo: a compreensão de cada poema, a análise de cada texto, foi alumbrada pela visão geral da obra e a visão da obra alumbrou-se pela leitura de cada poema. De modo dialético, procurou-se por encaminhamentos e coordenadas que fundamentassem a proposta de leitura.

Respondendo às necessidades dessa poesia buscou-se o diálogo com autores como Theodor Adorno e Antonio Candido, cujas formulações colaboraram para a interpretação da específica sedimentação de experiências sociais e históricas em **Poesias**. Outros autores, vinculados a essa perspectiva de leitura, foram igualmente importantes, principalmente Roberto Schwarz e Iumna Maria Simon. Desse percurso resultou o vislumbre das particularidades da negatividade nesses poemas, bem como a percepção de que a reflexão sobre si e sobre o mundo atravessava-se pelo dado local incontornável, pela opressão e pela violência de uma sociedade desigual como a brasileira – e mais especificamente a do Rio de Janeiro.

Com o propósito de determinar a procedência da crise, da negatividade e das tensões, tomou-se inicialmente a seção “Terra de ninguém” e a temática da guerra como motivo condutor. A interpretação dos poemas revelou um mundo governado por paradoxos, ironias, imagens de desagregação e tensões fundadas a partir de uma reflexão dialética do todo e do particular, acentuando a sensação de catástrofe iminente. Não se tratava, portanto, somente das grandes guerras europeias, havia a guerra cotidiana, travada nas cidades brasileiras, em resposta a políticas autoritárias e excludentes. A imposição da arquitetura moderna, o atraso da siderurgia brasileira, a violência contra os miseráveis e a exploração do trabalho, por exemplo, são facetas da crise no Brasil sedimentadas nos poemas analisados.

Problematizando dicotomias e sarcasticamente criticando o mundo engendrado e mantido pela razão, o sujeito lírico, no conjunto “Terra de ninguém”, expõe alguns dos mais marcantes e cruéis resultados da crise advinda dos conflitos entre países e dos enfrentamentos em cada sociedade. São confrontadas, também, as promessas da metafísica: a constatação de que nem a absolvição divina é possível torna o sujeito lírico ainda mais

desencantado. As fraturas do ser e do mundo são expostas e não se pretende, em nenhum momento, eliminá-las: o sujeito lírico prefere conservar o sofrimento.

A particularidade dos conflitos desnudou, no conjunto da obra, outra problemática vinculada à peculiaridade da cidade do Rio de Janeiro. Reordenada nos poemas milanianos, a cidade converteu-se em palco para o confronto entre homem e natureza. As transformações da cidade expressam tanto a atitude predatória do homem quanto a capacidade de reação de uma natureza atormentada. Na composição das imagens, a paisagem do Rio de Janeiro altera-se, a despeito de conservar suas cicatrizes, e sua luminosidade peculiar é caracterizada pelo sujeito lírico como uma luminosidade cegante, capaz de encobrir as fraturas sociais e históricas.

O mundo em guerra abarca, também, a cisão entre homem e natureza. A crítica a esse processo não escapa ao sujeito lírico que percebe uma das suas consequências mais graves, a alienação. A reificação do homem é tornada ainda mais evidente na poesia milaniana quando a natureza inumana surge novamente encantada e vingativa, confrontando o homem. As paisagens culturais, convertidas em imagens, assimilam e conservam a relação conflituosa entre natureza e cultura.

A capacidade do poeta carioca de criar imagens-sínteses também deve ser ressaltada. Aproximando e afastando o mundo ou os mundos em construção e em destruição, as imagens milanianas cifram as tensões sociais e históricas. Se a reincidência das imagens funciona na obra como “princípio ordenador”, o mesmo pode ser dito a respeito dos paradoxos e do ponto de vista hesitante do sujeito lírico. A própria razão é colocada a todo momento sob suspeita.

Por conta dessa irresolução não é possível deduzir a hegemonização de absolutos como o niilismo ou a entrega irrefletida à falência. O que se percebe é um flerte com a autodestruição. Uma tendência geral à queda, à derrocada, ao abismo. Não por acaso, a tópica da queda é tão importante em **Poesias**. Como se disse anteriormente, o que essa tópica dominante na obra de Dante Milano sustenta é a compreensão negativa da experiência histórica.

Esse estudo, como uma possibilidade de leitura, espera ter contribuído para evidenciar a complexidade de **Poesias**, indicando algumas de suas forças e de seus enigmas, sem nenhuma pretensão de esgotar a obra. Tal como ocorre nessa poesia assombrada pela crise, certamente na leitura realizada se inscrevem as tensões, as

hesitações e a irresolução, afinal: “Pensar é um ato que põe em dúvida a estrutura de tudo.” (MILANO, Dante. “O diabo pensativo”, Suplemento Literário Autores e Livros, A Manhã, 11/10/1942, ano II, v. III, n. 11, p. 175)

Espera-se, outrossim, instigar novas abordagens, sendo um convite à leitura. Que o leitor compreenda que a popularidade não é sinônimo de qualidade e se permita descobrir a obra de um “Dante”, para usar a expressão de Mário de Andrade. As palavras de Carlos Drummond de Andrade são precisas:

A popularidade nada tem a ver com a poesia. A popularidade pode acontecer. Mas um grande poeta pode também passar despercebido. Temos um poeta de quase noventa anos que mora em Petrópolis e ninguém conhece. É da geração modernista, um grandessíssimo poeta. Chama-se Dante Milano. [...] Dante Milano é um poeta de extraordinária qualidade que não tem a mínima popularidade. Se você perguntar a um estudante de Letras quem é Dante Milano ele não sabe. Se perguntar quais são os melhores poetas brasileiros, ele não inclui Dante Milano. A popularidade, então, não tem a menor importância. (Entrevista dada por Carlos Drummond de Andrade a Geneton Moraes Neto, *Jornal do Brasil*, Caderno Idéias, 08/08/1987, ed. 122, p. 8)

Resta, por fim, o agradecimento ao poeta.

Referências

A) Textos de Dante Milano (em jornais)

MILANO, Dante. A estética de Graça Aranha. Suplemento Literário Autores e Livros, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 29/03/1942, ano II, v. II, n. 10, p. 154.

_____. Castro Alves. Suplemento Literário Autores e Livros, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 13/09/1942, ano II, v. III, n. 8, p. 119.

_____. Considerações em torno de um film. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 27/10/1937, ano VIII, n. 3602, p. 10.

_____. “Contemporânea - - 1a. Série – Antologia da Poesia – XI – Dante Milano”, Suplemento Literário Autores e Livros, *A Manhã*, 11/07/1943, ano III, v. V, n. 02, p. 31.

_____. Evocação de Antero de Quental. Suplemento Literário Autores e Livros, *A Manhã*, 03/05/1942, ano II, v. II, n. 14, p. 217.

_____. Horror ao ideal e outros comentários. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 04/04/1943, ano II, n. 507, p. 4.

_____. Loucura, sofrimento e poesia. Suplemento Literário Autores e Livros, *A Manhã*, 04/04/1943, ano III, v. IV, n. 11, p. 172-173.

_____. Mallarmé e sua influência. Suplemento Literário Autores e Livros, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 16/08/1942, ano II, v. III, n. 5, p. 78.

_____. O conceito de originalidade e outros. Suplemento Literário Autores e Livros, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 26/04/1942, ano II, v. II, n. 13, p. 207.

_____. O diabo pensativo. Suplemento Literário Autores e Livros, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 11/10/1942, ano II, v. III, n. 11, p. 175.

_____. O hábito da gaiola. Suplemento Literário Autores e Livros, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 17/10/1943, ano III, v. IV, n. 13, p. 207.

_____. Poesia e burguesia. Suplemento Literário Autores e Livros, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 06/12/1942, ano II, v. III, n. 17, p. 262 e 268.

_____. Separação ou decadência do poeta. Suplemento Literário Autores e Livros, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 16/01/1944, ano IV, v. VI, n. 3, p. 52.

_____. Sobre Baudelaire. Suplemento Literário Autores e Livros, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 14/12/1941, ano I, n. 18, p. 399.

_____. O grande cantor da natureza. Suplemento Literário Autores e Livros, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 08/03/1942, ano II, v. II, n. 8, p. 117.

_____. Vidas sem enredo. Suplemento Literário Autores e Livros, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 23/05/1943, ano III, v. IV, n. 17, p. 268.

B) Textos de Dante Milano (em livros e revistas), obras publicadas e organizadas

MILANO, Dante (org.). **Antologia de poetas modernos**. Rio de Janeiro: Ariel Editora, 1935.

_____. Manuel e a vida. In: **Homenagem a Manuel Bandeira**. Rio de Janeiro: scp, 1936, p. 83.

_____. **Obra reunida**. [6. ed.] Organização e estabelecimento de texto de Sérgio Martagão Gesteira; apresentação e biobibliografia de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2004.

_____. **Poesias**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1948.

_____. **Poesias**. 2. ed., revista e aumentada de 21 poemas. Rio de Janeiro: Agir, 1958.

_____. **Poesias**. 3. ed., revista e acrescida da tradução de Três Cantos do Inferno, de Dante Alighieri. Estudo crítico de Sérgio Buarque de Holanda. Rio de Janeiro/Brasília: Sabiá/INL-MEC, 1971.

_____. **Poesia e prosa**. [4. ed.] Organização de Virgílio Costa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/Núcleo Editorial da UERJ, 1979.

_____. **Poesias**. [5. ed.] Apresentação de Ivan Junqueira. Petrópolis: Firmo, 1994.

_____. Retrato de Portinari. **O escritor – Revista da UBE – União Brasileira de Escritores**, São Paulo, n. 116, p. 37-39, ago./2007.

_____. **Traduções de Baudelaire e Mallarmé**. Rio de Janeiro: Boca da Noite, 1988.

C) Textos de outros autores publicados em jornais

Declaração de princípios. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 11/06/1942, ano XLI, n. 14602, p. 2. (com participação de Dante Milano)

Diário de Notícias, 27/10/1937, ano VIII, n. 3602, p. 1 e 4. (Manchetes do jornal)

“A guerra e a crise social”, *A Manhã*, 28/04/1942, ano I, n. 220, p. 3 e 7.

D) Fortuna crítica

1. Artigos, comentários mais longos (dissertações e teses) e ensaios

ANDRADE, Carlos Drummond de. Geografia dos títulos. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 21/11/1948, ano XLVIII, n. 17080, p. 33.

ARRIGUCCI JR., Davi. Dante Milano: a extinta música. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 20/04/1991, p. 6.

BANDEIRA, Manuel. Grandes poetas do Brasil (lido no programa “Grandes poetas do Brasil” na Rádio Roquette Pinto, pelo próprio autor, no dia 13 de setembro de 1964, às 21h05min, e no dia 17 seguinte, às 10h30min.) In: MILANO, Dante. **Poesia e prosa**. [4. ed.] Organização de Virgílio Costa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/Núcleo Editorial da UERJ, 1979. p. 334-338.

_____. Poetas bissextos. Suplemento Autores e Livros, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 02/05/1943, ano III, v. IV, n. 14, p. 221.

BRITO, Mário da Silva. **Poesia do Modernismo**. 2. ed. revista de Panorama da Poesia Brasileira: o Modernismo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

_____. ‘Poesias’ de Dante Milano. **Revista Brasileira de Poesia**, São Paulo, Ano II, n. 4, p. 71-72, fev./1949.

CAMPOS, Paulo Mendes. Lição de Dante Milano. **Revista Manchete**, Rio de Janeiro, 16/05/1953, p. 28.

_____. O antilirismo de um grande poeta brasileiro. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 29/01/1972, ano LXXXI, n. 252, p. 8.

_____. Poesias – Dante Milano. [Resenha] **Cultura MEC**, Rio de Janeiro, ano IV, n. 6, p. 230-234, dez. 1954.

CARPEAUX, Otto Maria. *Poesias* de Dante Milano. Suplemento Literário Letras e Artes, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 03/10/1948, ano 3, n. 100, p. 7.

CASTINO, Sonia Breitenwieser Alves dos Santos. A produção de sentidos e a palavra poética em *A ponte*, de Dante Milano. **Revista Filologia e Lingüística Portuguesa**, São Paulo, n. 6, p. 317-330, 2004.

FARIA, Edna Silva. A linguagem poética de Dante Milano. In: Anais do I Simpósio de Língua Portuguesa e Literatura: interseções, Belo Horizonte, 2003.

_____. Dante Milano, entre o clássico e moderno, uma poesia universal. In: Anais do II Encontro Nacional do Grupo de Linguagem do Centro-Oeste, Goiânia, 2003.

FONSECA, José Paulo Moreira da. Quadrante de poesia. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 13/07/1957, ano LVII, n. 19723, p. 11.

_____. Um aspecto na lírica amorosa de Dante Milano. *Folha da Manhã*, São Paulo, 20/10/1957, p. 3.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. Mar enxuto. In: _____. **O espírito e a letra: estudos de crítica literária, 1947-1958** (v. 2). Organização, introdução e notas Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996b. p. 96-102.

JUNQUEIRA, Ivan. Dante Milano: o pensamento emocionado. In: MILANO, Dante. **Obra reunida**. [6. ed.] Organização e estabelecimento de texto de Sérgio Martagão Gesteira; apresentação e biobibliografia de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2004, p. XIX-L.

JUREMA, Aderbal. Poetas de nosso tempo. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 16/07/1950, ano XXI, n. 8507, p. 1 e 4.

LAFALCE, Luiz Camilo. A humilhação heróica em Dante Milano. **Todas as Letras**: revista de língua e literatura, São Paulo, ano 5, n. 5, p. 29-37, 2003.

_____. **Pedra e sonho: a construção do sujeito lírico na poesia de Dante Milano**. 2006. Tese (Doutorado em Filologia e Língua Portuguesa) – FFLCH – USP, São Paulo, 2006.

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

MILLIET, Sérgio. **Diário Crítico de Sérgio Milliet**. Introdução de Antonio Candido. 2. ed. São Paulo: Martins, 1981. Volumes I e VI.

_____. **Panorama da moderna poesia brasileira**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde/Serviço de Documentação, 1952.

NAZÁRIO, Joaquim Pinto. Prefácio à Bairão. *Jornal de Notícias*, São Paulo, 17/04/1949, ano IV, n. 915, p. 6.

NEVES, Thomaz Guilherme Albornoz. **Um certo Dante**. 1996. Dissertação (Mestrado em Letras: Literatura Brasileira) – PUC, Rio de Janeiro, 1996.

OLIVEIRA, Franklin. Coluna Livros em Trânsito. A Claridade Estelar. *Correio da Manhã*, “Anexo”, Rio de Janeiro, 30/01/1972, ano LXXI, n. 24171, p. 6.

PÓLVORA, Hélio. Metamorfoses de Dante. *Jornal do Brasil*, “Caderno B”, Rio de Janeiro, 29/12/1971, ano LXXXI, n. 2226, p. 2.

RAMOS, Péricles Eugênio da Silva (org.). **Poesia Moderna**. São Paulo: Melhoramentos, 1967b.

SCHMIDT, Augusto Frederico. Saudação a Dante Milano. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 31/10/1948, ano XLVIII, n. 17063, p. 2.

SILVEIRA, Tasso da. Fundo e fôrma. Suplemento Literário Letras e Artes, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 24/10/1948, ano 3, n. 103, p. 10.

TRIGO, Luciano. O último poeta modernista. *O Globo*, Segundo Caderno, 16/04/1991, p. 01.

VIEIRA, José Geraldo. *A poesia* de Dante Milano. Suplemento Literário Letras e Artes, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 09/01/1949, ano 3, n. 111, p. 13.

_____. Poesia, superação da vivencia. *Jornal de Notícias*, São Paulo, 05/12/1948, ano III, n. 805, p. 8.

2. Notas, pequenos comentários e depoimentos (sobre Dante Milano)

ANDRADE, Carlos Drummond de. O repouso do poeta. Entrevista concedida a Geneton Moraes Neto. *Jornal do Brasil*, Caderno Idéias, Rio de Janeiro, 08/08/1987, ano XCVII, n. 122, p. 8-9.

_____. O Esquecido Celso Antônio. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 31/05/1984, ano XCIV, n. 53, p. 8.

As Homenagens. *O Globo*, Rio de Janeiro, 02/05/1989, p. 3.

BANDEIRA, Manuel. **Apresentação da poesia brasileira**: seguida de uma antologia. Posfácio de Otto Maria Carpeaux. São Paulo: Cosac Naify, 2009a.

_____. **Crônicas inéditas II (1930-1944)**. Organização, posfácio e notas de Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Cosac Naify, 2009b.

_____. **Noções de história das literaturas**. Rio de Janeiro: Editora Fundo de Cultura S.A., 1969.

Coluna para ler no bonde. *Correio da Manhã*, 21/04/1927, ano XXVI, n. 9895, p. 2.

Coluna Quatro Cantos. *Correio da Manhã*, 26/06/1967, ano LXVII, n. 22793, p. 9

CONDÉ, José. Coluna Escritores e Livros. *Correio da Manhã*, 03/01/1958, ano LVII, n. 19869, p. 10.

_____. Coluna Escritores e Livros. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 29/09/1964, ano LXIV, n. 21929, p. 2.

CORRÊA, Alexandre Fernandes. **Museu Mefistofélico: significado cultural da Coleção de Magia Negra do Rio de Janeiro, Primeiro Patrimônio Etnográfico do Brasil (1938)**. 2006. Ensaio (Pós-Doutorado em Antropologia), UFRJ, Rio de Janeiro, 2006.

COSTA, Virgílio. Apresentação de Dante Milano. In: MILANO, Dante. **Poesia e prosa**. [4. ed.] Organização de Virgílio Costa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/Núcleo Editorial da UERJ, 1979. p. 11-22.

Decretos assinados em diversas pastas. *Correio da Manhã*, 15/12/1945, ano XLV, n. 15683, p. 3.

Êles são notícia. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 12/06/1966, ano LXV, n. 22449, p. 3.

Há uma crise na literatura brasileira? Depoimento de Oswaldino Marques a Carlos David. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 26/05/1956, ano LV, n. 19376, p. 8.

Homenagem a um poeta carioca e atemporal. *O Globo*, Rio de Janeiro, 05/08/1999, p. 32.

LIMA, Jorge de. Os poemas de Joaquim Cardoso. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 23/12/1948, ano VIII, n. 2263, p. 4.

Os elogios dos admiradores. *O Globo*, Segundo Caderno, 16/04/1991, p. 01.

Notas da Prefeitura. *O Imparcial*, Rio de Janeiro, 31/08/1937, ano III, n. 696, p. 13.

Notas literárias. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 04/07/1929, ano IV, n. 1099, p. 5.

Razões do voto. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 13 e 14/09/1970, ano LXX, n. 23747, p. 2.

“Trigésimo Aniversário da Semana de Arte Moderna”. Américo Facó: A Semana foi apenas um momento de exaltação. Entrevista de Américo Facó. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 18/05/1952, ano XXV, n. 7322, p. 3 e 6.

3. Entrevistas

MILANO, Dante. Entrevista “A felicidade de ser um pequeno grande poeta”, por Sheila Kaplan. *O Globo*, 26/04/1984, p. 29.

MILANO, Dante. Entrevista “O maior dos poetas”, por Gustavo Vieira. Segundo Caderno Idéias, *O Globo*, Rio de Janeiro, 02/05/1989, p. 3.

MILANO, Dante. Entrevista “Um gênio esquecido”, por Ivan Junqueira. Caderno Idéias, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 29/08/1987, p. 9.

ROZÁRIO, Denira Costa. **Palavra de poeta**: coletânea de entrevistas, antologia poética. Prefácio de Antônio Houaiss. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

E) Demais textos

AB’SÁBER, Aziz Nacib. **Os domínios de natureza do Brasil**: potencialidades paisagísticas. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

ADORNO, Theodor W. **Dialética negativa**. Tradução de Marco Antonio Casanova; revisão técnica de Eduardo Soares Neves Silva. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

_____. **Filosofia da nova música.** Tradução de Magda França. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

_____. **Notas de literatura I.** Tradução e apresentação de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

_____. **Teoria Estética.** Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2008.

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento:** fragmentos filosóficos. Tradução de Guido de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

ALI, Manoel Said. **Versificação Portuguesa.** Prefácio de Manuel Bandeira. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

ALIGHIERI, Dante. **A divina comédia:** inferno. Tradução e notas de Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Ed. 34, 1998.

ALTER, Robert; KERMODE, Frank (orgs.). **Guia Literário da Bíblia.** Tradução de Raul Fiker; revisão da tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: UNESP, 1997.

A MANHÃ (1941) [verbete]. **Dicionário histórico-biográfico brasileiro (DHBB).** Rio de Janeiro, CPDOC-FGV, on-line.

AMARAL, Aracy A. **Textos do Trópico de Capricórnio:** artigos e ensaios (1980-2005). Vol. 1: Modernismo, arte moderna e o compromisso com o lugar. São Paulo: Ed. 34, 2006.

ANDERSON, Perry. Modernidade e revolução. In: MONTERO, Paula; COMIN, Álvaro (orgs.). **Mão e contramão e outros ensaios contemporâneos.** Prefácio de Cicero de Araujo. São Paulo: Globo, 2009. p. 361-394.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Confissões de Minas.** São Paulo: Cosac Naify, 2011.

ANDRADE, Inês El-Jaick. Construção e desconstrução do conceito de jardim histórico. **Risco** (São Carlos), v. 8, p. 138-144, 2008.

ANDRADE, Mário de. O Movimento Modernista. In: _____. **Aspectos da literatura brasileira.** 6. ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2002. p. 253-280.

_____. **Entrevistas e depoimentos.** Edição organizada por Telê Ancona Lopez. São Paulo: T. A. Queiroz, 1983.

ARALDI, Clademir Luís. Para uma caracterização do niilismo na obra tardia de Nietzsche. **Cadernos Nietzsche**, São Paulo, n. 5, p. 75-94, 1998.

ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. **Mário Pedrosa:** itinerário crítico. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**. Tradução de Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARMANI, Carlos Henrique. O *front* como experiência da temporalidade: crise da civilização, falência representacional e alteridade. **Estudos Ibero-Americanos**, Porto Alegre, 32, nov. 2006. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/iberoamericana/article/view/1351>>. Acesso em: 07 jul. 2013.

ARRIGUCCI JR., Davi. **Coração partido** – Uma análise da poesia reflexiva de Drummond. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

_____. **Humildade, paixão e morte**: a poesia de Manuel Bandeira. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

AUERBACH, Erich. *As flores do mal* e o sublime. In: _____. **Ensaio de literatura ocidental**: filologia e crítica. Organização de Davi Arrigucci Jr. e Samuel Titan Jr.; tradução de Samuel Titan Jr. e José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2007. p. 303-332.

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

_____. **Itinerário de Pasárgada**. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BARBOSA, João Alexandre. **A leitura do intervalo**: ensaios de crítica. São Paulo: Iluminuras, 1990.

_____. Reflexões sobre o método. **Itinerários – Revista de Literatura**, Araraquara, n. 24, p. 15-31, 2006.

BECHARA, Evanildo. **Moderna gramática portuguesa**. 37. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Lucerna, 2006.

BELLETTI, Roberta Regina Cristiane. **A poesia de Giacomo Leopardi e suas traduções brasileiras**: temas e problemas. 2010. Dissertação (Mestrado em Letras) – FFLCH-USP, São Paulo, 2010.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo**. Tradução de José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet; prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BÍBLIA SAGRADA. Tradução de João Ferreira de Almeida. 2. ed. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.

BOAVENTURA, Maria Eugenia (org.). **22 por 22: A Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos**. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. 36. ed. São Paulo: Cultrix, 1999.

BRITO, Mário da Silva. **História do modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna**, 1997.

BÜRGER, Peter. **Crítica de la estética idealista**. Tradução de Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina. Madrid: Visor, 1996.

_____. **Teoria da vanguarda**. Tradução de José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

CANDIDO, Antonio. **A Educação pela Noite**. 5. ed. revista pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

_____. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750-1880**. 11. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.

_____. **Iniciação à literatura brasileira**. 4. ed. revista pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004a.

_____. Literatura e Cultura de 1900 a 1945. In: _____. **Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária**. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000. p. 109-138.

_____. **Noções de análise histórico-literária**. São Paulo: Humanitas, 2005.

_____. **O discurso e a cidade**. 3. ed. reorganizada pelo autor. Rio de Janeiro/São Paulo: Duas Cidades/Ouro sobre Azul, 2004b.

_____. **O estudo analítico do poema**. 4. ed. São Paulo: Humanitas, 2004c.

_____. Prefácio. In: DUARTE, Paulo. **Mário de Andrade por ele mesmo**. São Paulo: EDART – São Paulo Livraria Editora Ltda., 1971. p. VII-XVII.

_____. **Recortes**. 3. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004d.

_____. Sérgio Milliet, o crítico (introdução). In: MILLIET, Sérgio. **Diário Crítico de Sérgio Milliet**. Introdução de Antonio Candido. 2. ed. São Paulo: Martins, 1981, p. XI-XXX, Vol. I.

_____. **Textos de intervenção**. Seleção, apresentação e notas de Vinicius Dantas. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2002.

_____. **Vários escritos**. 4. ed. reorg. pelo autor. Rio de Janeiro/São Paulo: Ouro sobre Azul/Duas Cidades, 2004e.

CANDIDO, Antonio; CASTELLO, José Aderaldo. **Presença da literatura brasileira: história e crítica**. 16. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

CAPELATO, Maria Helena. O Estado Novo: o que trouxe de novo? In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (orgs.). **O tempo do nacional-estatismo: do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. p. 107-143.

CASTELLO, José Aderaldo. **A literatura brasileira: origens e unidade (1500-1960)**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

CHALHOUB, Sidney. **Cidade Febril: cortiços e epidemias na Corte imperial**. São Paulo: Companhia da Letras, 1996.

CHIARELLI, Tadeu. Entre luz e sombra: Segall e o Rio. **Catálogo da Exposição Segall realista**. 2008.

COSTA, Cacilda Teixeira da. **O Sonho e a Técnica: A Arquitetura de Ferro no Brasil**. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

COSTA, Virgílio. **O Mangue: imagem de libertinagem e pobreza no Rio de Janeiro modernista (1920-1930) ou os horizontes do modernismo**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1999.

Diretrizes do Estado Novo (1937-1945) > A Manhã. Disponível em: <<http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas/1/anos3745/EducacaoCulturaPropaganda/AManha>>. Acesso em: 26 jan. 2013.

DUARTE, Rodrigo. **Adornos: nove ensaios sobre o filósofo frankfurtiano**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1997.

_____. **Mímesis e racionalidade: a concepção de domínio da natureza em Theodor W. Adorno**. São Paulo: Loyola, 1993.

EAGLETON, Terry. **A ideologia da estética**. Tradução de Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano: a essência das religiões**. Tradução de Rogério Fernandes. 3. ed. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2010.

FERREIRA, Jorge. **Trabalhadores do Brasil: o imaginário popular (1930-1945)**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.

FREITAS, Verlaíne. Alteridade e transcendência: a dialética da arte moderna em Theodor Adorno. In: DUARTE, Rodrigo; FIGUEIREDO, Virginia; KANGUSSU, Imaculada (orgs.). **Theoria aesthetica: em comemoração ao centenário de Theodor W. Adorno**. Porto Alegre: Escritos, 2005. p. 45-56.

_____. **Adorno & a arte contemporânea.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

_____. **Unidade instável.** O conceito de forma na *Teoria Estética* de Theodor Adorno. 1996. Dissertação (Mestrado em Filosofia: Estética e Filosofia da Arte) – UFMG, Belo Horizonte, 1996 (edição revista em 2006).

FREUD, Sigmund. **Luto e melancolia.** Tradução, introdução e notas de Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna:** da metade do século XIX a meados do século XX. Tradução de Marise M. Curioni e Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Atenção e dispersão: elementos para uma discussão sobre a arte contemporânea entre Benjamin e Adorno. In: DUARTE, Rodrigo; FIGUEIREDO, Virginia; KANGUSSU, Imaculada (orgs.). **Theoria aesthetica:** em comemoração ao centenário de Theodor W. Adorno. Porto Alegre: Escritos, 2005a. p. 253-266.

_____. **História e narração em Walter Benjamin.** 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. **Lembrar escrever esquecer.** São Paulo: Ed. 34, 2006.

_____. **Sete aulas sobre linguagem, memória e história.** 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 2005b.

_____. **Walter Benjamin.** Os cacos da história. 2. ed. Tradução de Sônia Salzstein. São Paulo: Brasiliense, 1993.

GARCIA, Othon M. **Comunicação em prosa moderna:** aprenda a escrever, aprendendo a pensar. 26. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2007.

GOMES, Angela de Castro. **História e Historiadores.** Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1996. (utilizou-se a 1ª. reimpressão de 2013)

HAMBURGER, Michael. **A verdade da poesia:** tensões na poesia modernista desde Baudelaire. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HARTOG, François. Regime de Historicidade. In: **Time, History and the writing of History:** the order of time, KVHAA Konferenser. Estocolmo. v. 37, p. 95-113, 1996. Traduzido por Francisco Murari Pires. Disponível em: <<http://www.fflch.usp.br/dh/heros/excerpta/hartog/hartog.html>>. Acesso em: 02 jan. 2010.

_____. **Regimes de historicidade:** presentismo e experiências do tempo. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

HOBSBAWM, Eric J. **A Era dos Extremos:** o breve século XX. Tradução de Marcos Santarrita e revisão técnica de Maria Célia Paoli. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. **Globalização, democracia e terrorismo.** Tradução de José Viegas. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **O espírito e a letra:** estudos de crítica literária, 1920-1947 (v. 1). Organização, introdução e notas Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996a.

_____. **O espírito e a letra:** estudos de crítica literária, 1947-1958 (v. 2). Organização, introdução e notas Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996b.

HORKHEIMER, Max. **Teoría crítica.** Buenos Aires: Amorrortu, 2008.

INSTITUTO DE PESQUISAS JARDIM BOTÂNICO DO RIO DE JANEIRO. **Conhecendo nosso jardim:** roteiro básico. 3. ed. Rio de Janeiro: 2010.

IPHAN. Rio de Janeiro, paisagens cariocas entre a montanha e o mar. (Documento on-line). Disponível em:
<<http://portal.iphan.gov.br/portal/montarDetalheConteudo.do?id=17249&sigla=Institucional&retorno=detalheInstitucional>>. Acesso em: 03 fev. 2014.

IPHAN. Rio de Janeiro: Paisagens Cariocas entre a Montanha e o Mar. (Documento do Comitê Técnico da Candidatura do Rio a Patrimônio Mundial). Disponível em:
<<http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=2505>>. Acesso em: 03 fev. 2014.

JAMESON, Fredric. **O marxismo tardio:** Adorno, ou a persistência da dialética. Tradução de Luiz Paulo Rouanet. São Paulo: Fundação Editora da UNESP: Editora Boitempo, 1997.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação.** 20. ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1995.

JIMENEZ, Marc. Da estética negativa à estética da audácia. In: DUARTE, Rodrigo; FIGUEIREDO, Virginia; KANGUSSU, Imaculada (orgs.). **Theoria aesthetica:** em comemoração ao centenário de Theodor W. Adorno. Porto Alegre: Escritos, 2005. p. 57-67.

JAPIASSÚ, Hilton; MARCONDES, Danilo. **Dicionário básico de filosofia.** 5. ed. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 2008.

KEHL, Maria Rita. **O tempo e o cão:** a atualidade das depressões. São Paulo: Boitempo, 2009.

LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean-Bertrand. **Vocabulário da Psicanálise.** 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória.** Tradução de Bernardo Leitão... [et al.]. 5. ed. Campinas, SP: UNICAMP, 2003.

MARTINS, Luís. **Noturno da Lapa.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

MELLO, João Manuel Cardoso de; NOVAIS, Fernando A. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz (org.). **História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 559-658.

MELO NETO, João Cabral de. **Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond**. Organização, apresentação e notas de Flora Süssekind. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. A paisagem como fato cultural. In: YÁZIGI, Eduardo (org.). **Turismo e paisagem**. São Paulo: Contexto, 2002. p. 29-64.

MONTEIRO DE CARVALHO, Anna Maria Fausto. **Mestre Valentim**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1999.

MORAES, Marcos Antonio de (org.). **Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira**. 2. ed. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, 2001.

NEJAR, Carlos. **História da Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Copesul; Telos, 2007. p. 234-236.

OLIVEIRA, Ana Rosa de. A construção da paisagem. In: INSTITUTO DE PESQUISAS JARDIM BOTÂNICO DO RIO DE JANEIRO (org.). **Jardim Botânico do Rio de Janeiro: 1808-2008**. Rio de Janeiro: Jardim Botânico, 2008. p. 79-91.

PAULETTI, Ruy Marcelo de Oliveira. **História, Análise e Projeto das Estruturas Retesadas**. Tese (Livro-Docência em Engenharia de Estruturas e Fundações) – São Paulo, Escola Politécnica da Universidade de São Paulo, 2003.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PINHEIRO, Augusto Ivan de Freitas. A cidade e o tempo: Rio de Janeiro através dos séculos. In: _____ (org.). **Rio de Janeiro: cinco séculos de história e transformações urbanas**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2010. p. 21-41.

PRADO, Antonio Arnoni. Nota sobre a edição. In: HOLANDA, Sérgio Buarque de. **O espírito e a letra: estudos de crítica literária**. (v. 1 e 2). Organização, introdução e notas Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 11-21.

REMARQUE, Erich Maria. **Nada de novo no front**. Tradução de Helen Rumjanek. Porto Alegre: L&PM, 2011.

ROUANET, Sérgio Paulo. **Teoria crítica e psicanálise**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2001.

SAFATLE, Vladimir. **A paixão do negativo: Lacan e a dialética**. São Paulo: UNESP, 2006.

SALIBA, Elias Thomé. Cultura / As apostas na república. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz (coord.). **A abertura para o mundo: 1889-1930**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012. p. 239-294.

SANTOS, Milton. **A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção**. 4. ed. 4 reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos indícios do romance brasileiro**. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000a.

_____. **Martinha versus Lucrécia: ensaios e entrevistas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. **Que horas são?: ensaios**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. **Seqüências brasileiras: ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. **Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis**. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000b.

SEVCENKO, Nicolau. Introdução. O prelúdio republicano, astúcias da ordem e ilusões do progresso. In: _____ (org.). **História da vida privada no Brasil**. República: da *Belle Époque* à Era do Rádio (v. 3). São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 7-48.

_____. **Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. **Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. **Pindorama revisitada: cultura e sociedade em tempos de virada**. São Paulo: Peirópolis, 2000.

SIMON, Iumna Maria. **Drummond: uma poética do risco**. São Paulo: Ática, 1978.

_____. Esteticismo e Participação: as vanguardas poéticas no contexto brasileiro (1954-1969). In: PIZARRO, Ana (org.). **América Latina: palavra, literatura e cultura**. São Paulo/Campinas: Memorial/UNICAMP, 1995. p. 335-363.

_____. Revelação e desencanto. Os dois livros de Valdo Motta. **Praga Estudos Marxistas**, São Paulo, v. 7, p. 69-99, 1999.

SÜSSEKIND, Flora. **Papéis colados**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.

RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. A Geração de 45. In: LOANDA, Fernando Ferreira de (org.). **Antologia da moderna poesia brasileira**. Rio de Janeiro: Orfeu, 1967a. p. 17-24.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução de Alain François [et. al.]. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007.

VENTURA, Roberto. **Estilo tropical**: história cultural e polêmicas literárias no Brasil, 1870-1914. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

WERNECK, Humberto. **Santo Sujo**: a vida de Jayme Ovalle. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

WILLIAMS, Raymond. **Política do modernismo**: contra os novos conformistas. Tradução de André Glaser. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

F) Audiovisual

O TRIUNFO DA VONTADE. Produção e direção de Leni Riefenstahl. São Paulo: Classicline, 1935. 1 DVD (124 min).

Apêndices

Apêndice A

NOTA SOBRE A BIOGRAFIA

Dante Milano (1899-1991), poeta, tradutor, escultor e ensaísta, é natural do Rio de Janeiro. Autodidata, começou a trabalhar, por volta de 1913 (aos catorze anos), em jornais do Rio de Janeiro como revisor de textos e nesses espaços tomou contato com textos da literatura portuguesa. Em 1920, publicou seu primeiro poema, “Lágrima Negra”, pela revista **Selecta**. Como sintetizou Mário da Silva Brito (1968, p. 217): “Partidário das correntes artísticas inovadoras, surgidas a partir de 1922, não se comprometeu, porém, com nenhum grupo.” Antes do aparecimento de **Poesias**, em 1948, publicou, de modo escasso, seus poemas e colaborou com outros textos em inúmeros jornais e suplementos do Rio de Janeiro, como “Boletim Ariel”, “Letras e Artes” e “Autores e Livros”. Ao conhecer Álvaro Ribeiro da Costa, então Ministro do Supremo Tribunal Federal, passou a trabalhar no Setor de Recenseamento do Estado e, mais tarde (na década de 1920), por influência de Aníbal Machado, tornou-se funcionário no Juizado de Menores do Rio de Janeiro. (Coluna para ler no bonde. *Correio da Manhã*, 21/04/1927, ano XXVI, n. 9895, p. 2) Organizou e publicou em 1935, no Rio de Janeiro, **Antologia de poetas modernos**, a “primeira antologia de poetas modernos” (BRITO, 1968, p. 217). Em 1945, assumiu o cargo de Diretor do Museu do Departamento Federal de Segurança Pública, instituição subordinada à Escola de Polícia (Decretos assinados em diversas pastas. *Correio da Manhã*, 15/12/1945, ano XLV, n. 15683, p. 3). Conforme pesquisa de Pós-Doutorado desenvolvida na UFRJ por Alexandre Fernandes Corrêa, o referido museu abrigou a Coleção de Magia Negra – posteriormente denominada por Milano como Coleção de Magia Afro-Brasileira –, primeiro patrimônio etnográfico tombado no Brasil, processo para o qual Milano contribuiu decisivamente. Com a publicação de **Poesias**, reunião de peças escritas a partir da década de 1920, recebeu o Prêmio Felipe de Oliveira. Sua relação com as artes plásticas, mais especificamente com a escultura, deu-se em diferentes níveis e momentos. Amigo, entre outros, de Portinari e Di Cavalcanti, o poeta modelou a cabeça de seu também amigo Manuel Bandeira. Além disso, prefaciou, em 1959, a edição acerca da obra do escultor Bruno Giorgi. A proximidade com

um trabalho minucioso com a forma pode ser percebida na poesia de Milano, sobremaneira na presença da pedra enquanto imagem poética, trabalhada sob diferentes aspectos. Por sua vez, a ligação de Milano com a música se deu desde a presença de seu pai, o maestro e violinista Nicolino Milano, e de sua mãe, a pianista Corina Milano. Teve poemas musicados por Villa-Lobos, com quem rotineiramente se encontrava. Foi próximo, também, do músico e compositor Jaime Ovalle, de acordo com o qual Dante Milano fazia parte de um time de gente mediana, mas composto por “gigantes autênticos.” (WERNECK, 2008, p. 174) Traduziu poemas de Dante Alighieri, Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé, Paul Verlaine, Giacomo Leopardi e Horácio. O poeta carioca aprendeu diferentes línguas de forma autodidata e a proximidade com os versos desses e de outros poetas proporcionou um profundo conhecimento de diferentes tradições poéticas. Dante Milano nasceu e morou a vida toda no Rio de Janeiro e em Petrópolis.

Apêndice B

NOTA SOBRE AS EDIÇÕES

Poesias, em suma, recebeu seis edições. A primeira delas, de 1948, saiu com o selo da Livraria José Olympio Editora. Publicada à revelia do autor, a edição conta com sete conjuntos de poemas. O primeiro conjunto, “Sonetos e fragmentos”, é formado por vinte poemas; o segundo, “Algumas canções”, apresenta oito poemas; o terceiro, “Reflexos”, nove poemas; o quarto, “Distâncias”, dezessete poemas; o quinto, “Terra de ninguém”, doze poemas; o sexto, “Paisagens submersas”, oito poemas; o último conjunto, “Variantes de temas antigos”, contém dez poemas. Ou seja, oitenta e quatro poemas compõem a primeira edição de **Poesias**.

Coube à Editora Agir a segunda edição de **Poesias**, publicada em 1958, que recebeu acréscimo de 21 poemas. Além de aumentada, a edição também foi revista de modo que nos sete conjuntos de poemas apresentados na primeira edição versos e títulos foram alterados. Ao examinar a primeira e a segunda edição, o título “Tenho saudade do seu corpo antigo” (primeira edição, poema do conjunto “Sonetos e fragmentos”) modifica-se para “Sinto saudade do seu corpo antigo” (segunda edição). Ainda no conjunto “Sonetos e fragmentos”, nota-se a modificação de “Homenagem a Camões II” para “Se o fruto já maduro da experiência” e a modificação de “Mundo” para “Tercetos”. Nesse exercício de comparação, constatou-se que sete títulos de poemas foram alterados, além do acréscimo de dois conjuntos de poemas. O primeiro deles, “Sonetos pensativos”, é formado por dez poemas e o segundo, “Momentos”, por onze poemas. Ou seja, a segunda edição é composta por cento e cinco poemas. Ressalte-se que as orelhas do livro foram preenchidas por fragmentos retirados da primeira crítica de **Poesias**, referente aos anos 1948, 1949 e 1953.

Em 1971, a Editora Sabiá em convênio com o Instituto Nacional do Livro – MEC editou a obra do poeta carioca pela terceira vez. Na orelha do livro uma pequena biografia ressalta o trabalho de Milano como tradutor e ao abri-lo o leitor compreende que tal menção o prepara para uma edição revista e acrescida da tradução de **Três Cantos do**

Inferno, de Dante Alighieri. Além disso, observa-se que o artigo “Mar enxuto”, de Sérgio Buarque de Holanda, publicado no *Diário de Notícias*, em 1949, abre **Poesias**. Nessa edição, vinte e cinco títulos de poemas foram modificados, um poema suprimido e os Cantos V, XXV e XXXIII de **A divina comédia**, de Dante Alighieri, traduzidos por Milano e acompanhados de uma pequena introdução escrita pelo poeta, foram incluídos.

Editada pela Civilização Brasileira e pelo Núcleo Editorial da UERJ, a quarta edição é de 1979 e em relação ao *corpus* de 1958, de acordo com o organizador, Virgílio Costa, foram acrescentados poemas inéditos produzidos provavelmente a partir de fins da década de 1950. A essa reunião de textos diversos, Costa deu o nome de **Poesia e prosa** abandonando o título original. **Poesia e prosa** conta, inicialmente, com uma pequena introdução destinada à apresentação do poeta Dante Milano; nela, o organizador estrutura seu texto a partir dos seguintes subtítulos: “Pequena Biografia”; “Dante e o Modernismo”; “O autor secreto”; “A Poesia de Dante Milano” e “A Tarde do Poeta”. Logo após essa pequena apresentação, Virgílio Costa, em “Nota ao Leitor”, explica a origem do livro, a relação entre Dante Milano, Odylo Costa, filho, e Virgílio Costa e demais questões relacionadas à edição.

A obra **Poesia e prosa** estrutura-se em três grandes blocos. O primeiro bloco, denominado “Poesia”, divide-se em: “1. Poesias anteriormente publicadas”; “2. Últimos Poemas”; “3. Traduções”; o segundo bloco, “Prosa”, divide-se em: “1. Textos Inéditos”; “2. Prosa Publicada em Jornal”; “3. Estudos” e “4. Dois ensaios”; e o terceiro bloco, “Fortuna Crítica”, compõe-se de textos escritos por Augusto Frederico Schmidt, Manuel Bandeira, Sérgio Buarque de Holanda, Paulo Mendes Campos e Franklin de Oliveira. A última parte é destinada à bibliografia. A divisão por partes resultou do trabalho do organizador e do poeta. Em se tratando de alterações e acréscimos, ressalte-se: a) o poema “Sono”, suprimido da terceira edição, retorna ao conjunto “Paisagens submersas”; b) o segundo conjunto do primeiro bloco, “Últimos poemas”, compõe-se de trinta e seis poemas totalmente inéditos; c) ao conjunto “Traduções” foram acrescentados catorze poemas.

A edição seguinte, de 1994, é da Editora Forno e retorna ao título **Poesias**. A publicação póstuma estampa em sua capa a reprodução, com grafia original, do poema “Lagryma Negra”, publicado na revista **Selecta**, em 10 de abril de 1920, no Rio de Janeiro, e o texto de orelha dessa edição é de autoria de Fernando Py. A apresentação é de Ivan Junqueira. Os conjuntos de poemas “Sonetos e fragmentos”, “Algumas canções”,

“Reflexos”, “Distâncias”, “Terra de ninguém”, “Paisagens submersas”, “Variantes de temas antigos”, “Sonetos pensativos”, “Momentos” e “Últimos poemas” compõem a obra, na qual não foi incluída nenhuma das traduções feitas por Milano. No último conjunto, “Últimos poemas”, o poema “Testemunha” foi suprimido, provavelmente por conta de um problema editorial ou tipográfico.

A sexta e última edição é da Academia Brasileira de Letras, de 2004, organizada por Sergio Martagão Gesteira. Na edição, que recebeu novo título, **Obra reunida**, foram acrescentados novos textos líricos (a esse respeito ver o conjunto de poemas “Textos poéticos dispersos”) e novos textos em prosa (publicados originalmente em suplementos como “Letras e Artes” e “Autores e Livros”). A edição da Academia Brasileira de Letras baseou-se na edição de Virgílio Costa, embora não conste, com exceção do estudo de Ivan Junqueira, nenhum outro artigo crítico. De acordo com Gesteira, na edição de 2004, seguiu-se a lição de **Poesia e prosa** exceto por “alguns casos de inconsistência, possivelmente de revisão, mais detectáveis nas citações em língua estrangeira, quando fizemos o devido ajuste.” (GESTEIRA apud MILANO, 2004, p. LXIV-LXV) Gesteira também acrescentou textos em prosa de Milano que não apareciam na terceira edição.

Apêndice C

VERSÕES DE “A PONTE”

Para auxiliar o leitor, na primeira versão (publicada em 1943) foram destacados (com negrito), quando comparados à quinta versão (publicada em 1979), somente os versos que não apresentaram alterações substanciais (ortografia e pontuação não foram consideradas), isso porque a primeira versão é a que mais se distingue. Nas demais (segunda, terceira e quarta versões), a operação é inversa e foram assinalados apenas os versos que apresentam diferenças substanciais em relação à quinta versão.

A ponte¹ (Primeira versão – escrita em 1937, publicada em 1943)

- 1 **O desenho da ponte é justo e firme, calmo e exato.**
- 2 **Nada poderá perturbar as suas linhas definitivas.**
- 3 A sua arquitetura repousa no ar
- 4 como as nuvens no céu, o navio no mar.
- 5 **Em baixo da ponte há ondas e sombras.**
- 6 No vão de um arco dorme um desempregado,
- 7 Há alguns passos mais uma mulher esfarrapada.
- 8 Por momentos parece ouvir-se ao longe o chôro de uma criança.
- 9 **A água em baixo é suja.**
- 10 O óleo coagula, em nódoas luminosas, reflexos de astros
[lacrimajantes.
- 11 A água murmura uma queixa infindável.

- 12 Ficam muito tempo debruçados sobre as águas os fantasmas
[imoveis de dois namorados
- 13 vigiados pelo olho mau de um homem pago para perseguir os
[outros.
- 14 É proibido amar nas ruas.
- 15 Escondam a sua vergonha, disfarcem seus sentimentos.
- 16 Não amem, que é feio.
- 17 Desenho férreo de cabos atravessados,
- 18 braços monstruosos, garras atléticas,
- 19 defendei e amparai os infelizes namorados.

¹ Grafia mantida conforme o original em todas as versões, inclusive em relação às incorreções.

- 20 A ponte é o lugar dos desgraçados.
 21 Também os poetas ficam horas esquecidas olhando as águas do
 [alto da ponte.
- 22 **A tristeza cai da ponte**
 23 **como a poesia cai do céu.**
 24 O poeta fica em baixo aparando as migalhas do infinito.
- 25 A ponte é triste como as prisões
 26 e desperta a idéia do suicídio.
 27 O homem que caminha sobre a ponte
 28 **sente os pés puxados para o abismo.**
 29 Há ali uma mistura de cheiros e rumores indistintos
 30 Tudo ali tem o ar irreparável.
 31 Dali se vê a ameaça da água envolver tudo num novo dilúvio.
 32 A ponte é um navio parado.
 33 A ponte é indestrutível.
 34 A ponte é eterna.
 35 Dali se assiste impassível aos terremotos que arrazam cidades.
 36 ali reboam surdos os ecos das catástrofes mundiais.
 37 Nada abala aquele dorso de aço.
 38 que ampara os que vão à garra.
 39 **Ali repousam os fatigados**
 40 **ouvindo o som das águas, a queixa infundável**
 41 **infundável, infundável...**
 42 Quando virá o termo de tanta miséria?
 43 Corta o espaço um apito de fábrica
 44 a princípio crescendo num uivo e depois mantendo alto o grito
 [desesperado.
- 45 Quando será o fim de tudo?
 46 O ululo de uma sereia ao longe, parece um adeus.
 47 **Passam navios. Tiros. Trovões.**
 48 **Quando virá o fim do mundo?**
 49 **Por cima da ponte se cruzam**
 50 reflexos cegantes, relâmpagos súbitos, cruzeiros de fogo, misteriosos
 [sinais
- 51 **Quando virá o fim dos homens?**
 52 **Que combinam entre si os astros, inimigos da Terra?**
 53 Os miseráveis dormem nas pedras.
 54 Porque os homens não são irmãos?
 55 Os infelizes dormem enrodilhados nos vãos.
 56 Quando acabará tanta miséria?
 57 **A ponte pensa...**

(“Contemporânea - - 1ª. Série – Antologia da Poesia – XI – Dante Milano”, Suplemento Literário Autores e Livros, *A Manhã*, 11/07/1943, ano III, v. V, n. 2, p. 31)

A ponte (Segunda versão – publicada em 1948)

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 Em baixo 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 em baixo é suja,
 10 O óleo coagula, em nódoas luminosas, reflexos lacrimajantes.
 11 Um vulto debruçado sobre as águas
 12 Contempla o mundo náufrago.
 13 **O gigantesco espinhaço de ferro**
 14 **Sustenta os desamparados.**
 15 **O vulto imóvel olha as águas do alto da ponte.**
 16 A tristeza cai da ponte
 17 Como a poesia cai do céu.
 18 O homem está em baixo aparando as migalhas do infinito.
 19 A ponte é sombria como as prisões.
 20 **Aqueles que caminham sobre a ponte**
 21 Sentem os pés puxados para o abismo.
 22 **Tudo ali tem o ar irreparável.**
 23 **Dali se vê a ameaça das águas envolverem tudo num novo**
 [dilúvio.
 24 **A ponte é um navio parado.**
 25 **Nada abala o seu dorso de aço**
 26 **Que ampara os que vão à garra.**
 27 Ali repousam os fatigados
 28 Ouvindo o som das águas, a queixa infundável
 29 Infundável, infundável...
 30 Um apito dá gritos
 31 A princípio crescendo em uivos, depois mantendo bem alto o apêlo
 [desesperado.
 32 Passam navios. Tiros. Trovões.
 33 Quando virá o fim do mundo?
 34 Por cima da ponte se cruzam
 35 Reflexos de fogo, relâmpagos súbitos, misteriosos sinais.
 36 Que combinam entre si os astros, inimigos da Terra?
 37 Quando virá o fim dos homens?
 38 A ponte pensa...

(MILANO, 1948, p. 76-77, primeira edição de **Poesias**.)

* * *

A ponte (Terceira versão – publicada em 1958)

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 lacrimajantes.
 11 Um vulto debruçado sobre as águas
 12 Contempla o mundo náufrago.
 13 **O gigantesco espinhaço de ferro**
 14 **Arfa, ao rumor das ondas.**
 15 A tristeza cai da ponte
 16 Como a poesia cai do céu.
 17 O homem está embaixo aparando as migalhas do infinito.
 18 A ponte é sombria como as prisões.
 19 **Os que andam sobre a ponte**
 20 Sentem os pés puxados para o abismo.
 21 Ali tudo é iminente e irreparável.
 22 Dali se vê a ameaça que paira...
 23 A ponte é um navio ancorado.
 24 Ali repousam os fatigados
 25 Ouvindo o som das águas, a queixa infindável
 26 Infindável, infindável...
 27 Um apito dá gritos
 28 A princípio crescendo em uivos, depois mantendo bem alto o apêlo
 [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...

(MILANO, 1958, p. 80-81, segunda edição de **Poesias**.)

* * *

A ponte (Quarta versão – publicada em 1971)

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 Em baixo 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 em baixo 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 em baixo 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 apêlo
 [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...

(MILANO, 1971, p. 82-83, terceira edição de **Poesias**.)

* * *

A quinta versão, transcrita e analisada no capítulo 2, publicada na edição de 1979, diferentemente da anterior, apresenta o poema dividido em duas estrofes. Considera-se essa última, pelos motivos expostos na nota 1 do capítulo 2, a versão definitiva do poema.

A RESPEITO DAS VARIAÇÕES DO POEMA (Breve comentário)

Desde a sua primeira publicação no Suplemento Literário de *A Manhã*, em 1943, até sua quarta edição em livro (editada no ano de 1979), o poema foi alterado consideravelmente. As modificações extrapolam mudanças de pontuação e de estrofação (alguns versos foram suprimidos, por exemplo). As versões correspondem a momentos diferenciados de criação e de formulação do poema, por isso interessam: indicam o trabalho de rigor construtivo do poema e dão a ele uma história. A “realidade material do texto” e “sua história”, ponderou Antonio Candido, ainda que sejam aspetos secundários para o estudioso de literatura, são “indispensáveis”. (CANDIDO, 2005, p. 13-14) Não é demasiado destacar, para evitar mal-entendidos, que tais textos são estudados sem qualquer contato com manuscritos ou anotações do autor.

No cotejo das versões, a primeira delas é a variação mais proeminente. Mais numerosos, os versos estão dispostos em três blocos desproporcionais, ao todo são cinquenta e sete versos dos quais apenas dezesseis foram mantidos na quinta versão, os demais sofreram reformulações ou foram suprimidos.

A comparação entre a primeira e a última versão põe à vista as peculiaridades de uma e de outra: a primeira dada ao experimento e ao arrolamento, a última resultante de trabalho de síntese. Nos versos:

27	O homem que caminha sobre a ponte	[primeira versão]
20	Aqueles que caminham sôbre a ponte	[segunda versão]
19	Os que andam sôbre a ponte	[a partir da terceira versão]

nota-se que o sujeito da oração vai sendo transformado de modo a exacerbar a indefinição. No v. 27 (primeira versão), o núcleo do sintagma nominal é antecedido por um artigo definido (“O homem”); no v. 20 (segunda versão), um pronome demonstrativo com desinência morfológica de plural relacionado à terceira pessoa do discurso substitui o sujeito anterior; o pronome destaca a distância, espacial e discursiva, desse sujeito (“Aqueles”). E, em “Os que andam sôbre a ponte” (v. 19, a partir da terceira versão), o pronome na posição de antecedente do relativo “que” dá ao verso um tom de generalização.

O detalhamento das qualificações atribuídas à ponte participa também dessa distensão marcante da primeira versão:

6	No vão de um arco dorme um desempregado,
7	Há alguns passos mais uma mulher esfarrapada.
17	Desenho férreo de cabos atravessados,

- 18 braços monstruosos, garras atléticas,
 19 defendei e amparai os infelizes namorados.
 20 A ponte é o lugar dos desgraçados.
 25 A ponte é triste como as prisões
 26 e desperta a idéia do suicídio.
 33 A ponte é indestrutível.
 34 A ponte é eterna.
 37 Nada abala aquele dorso de aço.
 38 que ampara os que vão à garra.

Na primeira versão, a ponte possui arcos e vãos. Sua estrutura metálica feita de ferro e aço é enfatizada pelos versos 17, 18, 37. A ponte é colossal, indestrutível, “um animal com garras” repousado no ar, além de abrigo para os marginalizados.

A certo ponto, o poema adquire um tom de manifesto. A ponte, então, metonimicamente referida, é chamada a defender e amparar “os infelizes namorados”. O sujeito lírico se dirige a ela valendo-se do modo imperativo conjugado na segunda pessoa do plural (“vós”) e o resultado é uma aproximação da ponte como sujeito racional que na última versão (de 1979) aparece apenas no verso final do poema.

Primeira versão

- 14 É proibido amar nas ruas.
 15 Escondam a sua vergonha, disfarcem seus sentimentos.
 16 Não amem, que é feio.
 17 Desenho férreo de cabos atravessados,
 18 braços monstruosos, garras atléticas,
 19 defendei e amparai os infelizes namorados.

Última versão

- 33 A ponte pensa...

Há, na primeira versão, além da inclusão de “fantasmas imóveis de dois namorados”: “um desempregado” (v. 6), “uma mulher esfarrapada” (v. 7), um homem mau (v. 13), “Os miseráveis” (v. 53) e “Os infelizes” (v. 55). As causas e as consequências desse mundo desordenado e injusto são nomeadas: homem que vigia e persegue porque é pago para fazê-lo (v. 13), cerceamento da liberdade (v. 14, 15, 16), a desgraça e a infelicidade (v. 20), o suicídio (v. 26), ameaça pelo dilúvio (v. 31), ameaça pelos acidentes naturais (“terremoto”, v. 35), ameaça pelas “catástrofes mundiais” (v. 36), a miséria (v. 42 e 56) e a exploração (“fábrica”, v. 43). Os namorados e o tom de manifesto

são definitivamente excluídos da última versão; outros elementos, no entanto, aparecem insinuados em imagens como a do “mendigo”. Na última versão, portanto, o poeta opta pela síntese, evitando a explicação.

Outra variante reveladora está na remissão ao poeta como partícipe de um mundo de proibições e visitante desse “lugar dos desgraçados” (v. 20) que é a ponte:

Primeira versão:

- 21 Também os poetas ficam horas esquecidas olhando as águas do
[alto da ponte.
22 A tristeza cai da ponte
23 como a poesia cai do céu.
24 O poeta fica em baixo aparando as migalhas do infinito.

Última versão:

- 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.

“O poeta” ou “os poetas”, na versão inicial, são os sujeitos de duas orações correspondentes aos versos 21 e 24. Na última versão, o aparador de migalhas é “o homem” o aparador de migalhas”, tanto da tristeza quanto da poesia. A troca do sujeito oracional (v. 24, primeira versão; v. 15, última versão) coloca homem e poeta como iguais, vivendo ambos de migalhas, por outro lado, destaca a condição humana do poeta.

Sérgio Buarque de Holanda asseverou que, para Dante Milano, a poesia possível seria como uma “migalha” da verdadeira poesia: “[...] [Para Dante Milano] a verdadeira poesia está além e acima da poesia que se pode manifestar em palavras humanas, [...]. (HOLANDA, 1996, p. 97) A natureza da poesia seria, segundo o poeta carioca, completamente distinta da prosa.

Não é à toa que, ao contrário da prosa, cada verso é separado do outro e com vida própria. Ao passo que a prosa caminha num chão plano, a poesia equilibra-se num fio suspenso. Numa, a expressão horizontal; noutra, a tensão vertical. Em poesia sentimos sempre o vértice e o vórtice. [...] (MILANO, 1979, p. 311)

Milano atribui à poesia uma “tensão vertical” semelhante àquela verificada no poema, do movimento de queda. Em poesia, escreveu Dante Milano, “sentimos sempre o vértice e o vórtice.” A exposição do poeta como aquele que detém os fragmentos de poesia que caem do infinito, presente na versão inicial, não é explícita na última versão, mas, em compensação, com a depuração e a transformação, percebe-se uma ampliação de sentido.

O tom do primeiro texto é completamente diferente do último. No primeiro, a esperança e a crença no amor atenuam as ameaças. O desemprego é uma circunstância, os infelizes são amantes, há também o tom de manifesto e a defesa de um ponto de vista. O dilúvio, certamente, é uma possibilidade nesse texto inicial, mas a ponte é inabalável (“indestrutível” e “eterna”). Quanto ao último texto, o mundo já naufragou, o homem não perdeu apenas seu emprego, perdeu sua humanidade, o amor não é mais uma preocupação, a ponte não é mais “triste”, é “sombria” e perdeu sua responsabilidade de defender “os desgraçados”.

No verso 54, “Porque os homens não são irmãos?”, da primeira versão, a pergunta se inscreve numa perspectiva humanista. Na última versão, esse verso foi suprimido. Ao invés de uma preocupação com o afrouxamento dos laços fraternos, enfatiza-se a catástrofe e o fim do mundo. A preocupação com o abalo do amor fraternal e a esperança depositada em algo indestrutível, peculiares à primeira versão, são substituídas por uma visada pessimista. A oscilação é indício de uma consciência hesitante, como se mostrará ao longo desse estudo.

Na segunda e na terceira versões, acompanha-se a alteração de alguns versos até que finalmente sejam excluídos. Designada como um “desenho férreo”, com “braços monstruosos”, “garras atléticas” e “dorso de aço”, no texto inicial, a caracterização da ponte passa por transformações. Observe-se:

Segunda versão:

- 13 O gigantesco espinhaço de ferro
- 14 Sustenta os desamparados.
- 25 Nada abala o seu dorso de aço
- 26 Que ampara os que vão à garra.

Terceira versão:

- 13 O gigantesco espinhaço de ferro
- 14 Arfa, ao rumor das ondas.

As mudanças progridem num outro sentido. Na primeira versão, a ponte era convocada a defender e amparar os “infelizes namorados”, era “o lugar dos desgraçados”, um ser de conformação anormal com braços e garras (v. 18). Nos textos seguintes restringe-se a apoio, a estrutura de sustentação. Os verbos “defender” e “amparar” são eliminados, em seu lugar o poeta opta pelo verbo “sustentar” (“Sustenta os desamparados”), o qual, ainda que guarde similaridades com amparar, perde seu sentido de proteção e potencializa o de garantia da subsistência. O complemento verbal (“os desamparados”) também se relaciona semanticamente com o adjunto adnominal (“os desgraçados”, da primeira versão). Há outrossim a presença, na segunda versão, dos versos 25 e 26 que desaparecem na terceira.

A eliminação da estabilidade atribuída à ponte não está em evidência somente pela supressão desses dois versos. Logo no início do verso 14 (“Arfa, ao rumor das ondas”), da terceira versão, o poeta opta por um verbo intransitivo que denota a dificuldade de “sustentação” da própria ponte que arqueja com o movimento das ondas. Na terceira versão, a ponte perde sua imperturbabilidade. Daí em diante, quarta e quinta versões, esses versos (que aludem a uma conformação gigantesca) desaparecem inteiramente.

A única alteração entre os dois últimos textos (quarta e quinta versões) vincula-se à distribuição dos versos. Na sua quinta publicação, o poema é dividido em duas estrofes irregulares; nas edições anteriores, estruturava-se em um único bloco. Monostrófico, o poema impregnava-se do peso da ponte, da sua matéria compacta e densa. Dividido em dois conjuntos desiguais, a solidez é suavizada. Nesta última configuração, a irregularidade é sobressalente: as estrofes assimétricas (a primeira constitui-se de quinze versos e a segunda de dezoito), compostas por versos longos e curtos, instauram nesse objeto verbal um elemento de desestabilização que contradiz a forma ponte, destacada nos primeiros versos do poema como precisa e rigorosa. Se cada estrofe fosse uma margem ou uma pilastra da ponte, haveria certamente um problema de sustentação. A sugestão gráfica do poema potencializa, de antemão, a possibilidade de um desastre (“Dali se vê a ameaça que paira”, v. 20, última versão).

A breve articulação entre as versões do poema, possível por conta da pesquisa em periódicos (jornais) e da leitura das várias edições da obra, contribui para o estabelecimento da trajetória estética e histórica do poema. É uma das possibilidades de acesso ao modo de

trabalho do poeta. O texto que foi pouco a pouco sendo depurado resultou na versão final publicada pela primeira vez em 1979.