

Universidade Federal do Rio de Janeiro

EM MEMÓRIA DO ESQUECIMENTO:  
AMBIVALÊNCIA E IMAGINAÇÃO NA OBRA DE DANTE MILANO

Rafael da Silva Mendes

2015

**EM MEMÓRIA DO ESQUECIMENTO:  
AMBIVALÊNCIA E IMAGINAÇÃO NA OBRA DE DANTE MILANO**

Rafael da Silva Mendes

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito necessário para a obtenção do título de Mestre em Letras Vernáculas (Literatura Brasileira).

Orientador: Prof. Doutor Sérgio Fuzeira  
Martagão Gesteira

Rio de Janeiro  
Fevereiro de 2015

EM MEMÓRIA DO ESQUECIMENTO:  
AMBIVALÊNCIA E IMAGINAÇÃO NA OBRA DE DANTE MILANO

Rafael da Silva Mendes

Orientador: Professor Doutor Sérgio Fuzeira Martagão Gesteira

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Letras Vernáculas (Literatura Brasileira).

Examinada por:

---

Presidente, Prof. Doutor Sérgio Fuzeira Martagão Gesteira – UFRJ

---

Prof. Doutor Antonio Carlos Secchin – UFRJ

---

Profa. Doutora Flávia Vieira da Silva do Amparo – UFF

---

Profa. Doutora Anélia Montechiari Pietrani – UFRJ, Suplente

---

Prof. Doutor Marcos Estevão Gomes Pasche – UFRRJ, Suplente

Defendida a dissertação.

Conceito:

Em 11 de fevereiro de 2015.

Rio de Janeiro  
Fevereiro de 2015

Mendes, Rafael da Silva.

Em memória do esquecimento: ambivalência e imaginação na obra de Dante Milano/ Rafael da Silva Mendes. - Rio de Janeiro: UFRJ/ FL, 2015.

x, 140f.: il.; 31 cm.

Orientador: Sérgio Fuzeira Martagão Gesteira

Dissertação (mestrado) – UFRJ/ FL/ Programa de Pós-graduação em Letras Vernáculas, 2015.

Referências Bibliográficas: f. 144-50.

1. Poesia brasileira. 2. Dante Milano. 3. Ambivalência. I. Gesteira, Sérgio Fuzeira Martagão. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, Programa de Pós-graduação em Letras Vernáculas. III. Título.

Aos D'antes, eternos.

## AGRADECIMENTOS

Ao generoso e paciente  
Orientador, o gentil  
Sérgio Martagão Gesteira;

À Angela, minha mãe,  
Por fazer-me refazer-me  
(E talvez nem saiba o quanto);

A Antonio Carlos Secchin,  
Que me apresentou ao Dante  
E é estimado Mestre, a mim;

À dona Nair Teixeira,  
Essa tia-avó saudosa  
Mais avó que alguém já teve;

À Ana Crélia Dias, grande  
Amiga, refúgio certo e  
Também Mestre, o que era antes;

À Maura Mendes, avó  
Que ainda tenho, orgulhoso  
De fazê-la ainda orgulhosa;

Ao apoio e ao afeto  
Da mestra Maria Lucia  
De Faria, desde o gérmen;

À memória do avô,  
A catábase de Maura,  
Marinheiro, luz e sombra;

Ao grão Gilberto Araújo,  
Que, num instante derradeiro,  
Deu-me valiosa ajuda;

À fiel Thais Seabra,  
Que ampara o que não consigo,  
Desde sempre; inestimável;

Já à Flávia Amparo, feito  
para essa banca o convite,  
Agradeço o honroso aceite;

À rara Aline Rodrigues,  
Que, mesmo lá de Petrópolis,  
Consegue estar sempre aqui;

A outros mestres e amigos,  
Quais Dau Bastos, Marcos Pasche  
E Anélia, pelo incentivo;

Ao Poeta Victor Rosa,  
Irmão meu de muitas crises,  
E à Luana, que as suporta;

Ao Daniel Jorge, meu pai,  
Pelo antigo molde – e tanto  
Que talvez nem mesmo o saiba;

Aos que estão longe, Filipe  
Manzoni e Julia Kubrusly,  
Que de mim nunca saíram;

À Ana Inês Mignot, que muito  
Já fez para me ver tão  
Bem, alegre (e rechonchudo);

À Gabriela Mourão,  
Tanto apoio, anos a fio;  
Pelo eterno da afeição;

À querida Laura Pires,  
Agradeço pelo emprego  
De sua amizade em mim;

À Isadora Ribeiro,  
Por tanta lição, carinho  
E sequestros convenientes;

Ao bom Markus Kevyn Bühr,  
Amigo de espairer, e  
Sempre boa companhia;

À *bro* Erika Loureiro,  
Pelos cafés, por estar;  
Por me fazer escrever;

Ao doutor Victor Rial,  
Um amigo imprescindível,  
De um cuidado sem igual;

Aos Luna, a Jonas Mourilhe,  
Luciano Iulianelli,  
A Lais, Luiz Felipe,

À Aline, Nataly Mega,  
Que aturaram meu imundo  
Mau humor na última reta;

A todos os meus alunos  
Que vieram e virão,  
Partes que me fazem uno,

Mas faço especial menção a:  
Ana Fonseca Altoé,  
A Ana Luiza Abranches,

Yasmin Seda e Gabriele  
Melo, Katherine Lima,  
Claudia Vieira também, e

Por fim, Lorrana Martins,  
Posto que essas, de mais perto,  
Deram seu apoio a mim;

Ainda a CAPES e FAPERJ,  
Pois, com seu financiamento,  
Pude, enfim, tornar-me experto.

Todo esse agradecimento  
Feito agora torna eterno  
Tudo em mim num só momento.

MENDES, Rafael da Silva. *Em memória do esquecimento: ambivalência e imaginação na obra de Dante Milano*. Dissertação (Mestrado em Letras Vernáculas). Rio de Janeiro: Faculdade de Letras/UFRJ, 2015.

## RESUMO

A obra poética do carioca Dante Milano (1899-1991) é ainda pouco lembrada nos meios literários e pouquíssimo explorada no meio acadêmico, o que vai de encontro à sua relevância enquanto expressão artística singularíssima. “Nada, nos seus versos, se assemelha profundamente ao que foi escrito entre nós nestes vinte e trinta anos. E nada os aproxima das formas e das receitas cuja sobrevivência justificou a revolução modernista.”, diria Sérgio Buarque de Holanda em 1949, um ano após o lançamento de *Poesias*, único livro publicado por Milano. A partir da lição de ambivalência do filósofo Gaston Bachelard sobre a imaginação material e dinâmica, desdobramos uma série de tensões harmônicas na obra do poeta – ascese e catábase, lirismo e antilirismo, tradição e modernidade, lírica tradicional e lírica moderna, forma e conteúdo, pensamento e emoção, classicismo e romantismo, sonho e realidade – que, conjugadas, dão-nos a chave de sua singularidade, segundo cremos. Assim, chega-se à tensão fundamental desta poética: a dinâmica entre o eterno e o transitório, que assume feição específica no duelo harmônico entre a memória e o esquecimento.

**PALAVRAS-CHAVE:** Ambivalência; Imaginação criadora; Lírica moderna; Poesia brasileira contemporânea; Dante Milano.

Rio de Janeiro  
Fevereiro de 2015



MENDES, Rafael da Silva. *Em memória do esquecimento: ambivalência e imaginação na obra de Dante Milano*. Dissertação (Mestrado em Letras Vernáculas). Rio de Janeiro: Faculdade de Letras/UFRJ, 2015.

### **ABSTRACT**

Despite the great relevance as a singular and exceptional artistic expression, Dante Milano's (1899-1991) poetic *oeuvre* is, as yet, remembered but slightly in the field of literature, and even less so in the academic area. "Nothing in his verses is remotely akin to what was written among us in these past twenty and thirty years. And nothing makes them any close to the forms and recipes, whose survival justified the Modernist revolution", would say Sérgio Buarque de Holanda in 1949, one year after the release of *Poesias*, the only title ever published by Milano. From the perspective of the insight on ambivalence of the philosopher Gaston Bachelard about the dynamic and material imagination, a series of harmonic tensions can be uncovered in the poet's works: rise and katabasis, lyricism and anti-lyricism, tradition and modernity, traditional lyric and modern lyric, form and content, thought and emotion, classicism and romanticism, dream and reality. These tensions, when taken together, give us the key of their singularity, as we believe. Thus, the fundamental tension of this poetic is revealed as the dynamics between the eternal and the transitory, assuming its distinctive shape in the harmonic duel between memory and oblivion.

**KEYWORDS:** Ambivalence; Creative imagination; Modern lyric; Brazilian contemporary poetry; Dante Milano.

*Os realistas relacionam tudo com a experiência dos dias, esquecendo a experiência das noites. [...] Propomos recolocar as imagens na dupla perspectiva dos sonhos e dos pensamentos.*

Gaston Bachelard

*Assim percorro uma existência incerta  
Como quem sonha, noutra mundo acorda,  
E em sua treva um ser de luz desperta.  
E sinto, como o céu visto do inferno,  
Na vida que contendo mas transborda,  
Qualquer coisa de agora mas de eterno.*

Dante Milano

## SUMÁRIO

1. Introdução.....	11
2. Ambivalência das forças imaginantes.....	16
3. Lirismo sinistro: a composição da persona poética milanesa.....	30
4. Forma e conteúdo: a isomorfia entre pensamento e emoção.....	45
5. Tradição e modernidade.....	64
5.1. Linhagem clássica, tendência simbolista e herança tradicional.....	68
5.2. A condição moderna e o convívio modernista.....	90
6. Sonho, Amor e Morte: a unidade imagética tresdobrada.....	115
6.1. A grandeza dos invisíveis: a figura marginal elevada.....	120
6.2. A concreção da indiferença: a figura pétrea apática.....	125
6.3. A insólita pureza: a figura feminina transvista.....	130
7. Memória e esquecimento: a metapoética desenhada.....	135
8. Considerações finais.....	141
9. Referências.....	144

## 1. Introdução

*Nada vive verdadeiramente a não ser na nossa imaginação. [...] Tudo é sonho, mas sonho acordado. Nós somos os criadores daquilo que não existe, e se nos tirarem aquilo que não existe, a vida não terá nenhum valor.*

Dante Milano

“Quando eu falo em sonho, não me refiro ao sonho de quem dorme”, previne o poeta; “o sonho é uma visão de quem está acordado. Assim, meu sonho é voluntário, dirigido. É como o impulso de um visionário que se move em busca da lucidez” (MILANO: 1987, p. 9), e esse é mesmo o sonho que vislumbramos nos versos de Dante Milano, poeta carioca nascido em São Cristóvão no ano de 1899, e que viu passar o tropel confuso das escolas e tendências literárias do século XX, ficando quase absolutamente à margem desse desfile. Seu devaneio é lícido e muito individual, pretendendo-se perene através da matéria deteriorável do livro impresso – em que Dante não queria, enquanto estivesse vivo, gravar seus versos.

Queria inscrever-se em papel, sim, pois foi assim que chegaram a ele as lições de seus grandes mestres em poesia – Homero, Virgílio, Alighieri, Camões, Leopardi, Baudelaire. Queria ser eterno, mas ser póstumo; erguia, aos pensamentos, devaneios; sonhava com o real irrealizado. “Para Dante Milano, a realidade da vida somente se *realiza*, enquanto floração fenomênica, na medida em que se *irrealiza*”, Ivan Junqueira salienta (2004b, p. XXX); é a “‘operação mágica’ com a qual o sonho põe a irrealidade que criou acima do real” de que vai falar Hugo Friedrich (1991, p. 54).

Tanto em vida quanto em obra – sobretudo nesta, que mais nos interessa –, Dante se formou em torno de dualidades profundas e interpenetrantes, que nada têm de maniqueísmos simplórios. Compõem imagens poéticas que brotam de suas obscuras forças imaginantes, e para compreendê-las, em nosso capítulo 2, faremos uso dos conceitos de imaginação material e dinâmica do filósofo Gaston Bachelard, que funciona num eixo vertical, estruturando assim o funcionamento sistemático das metáforas fundamentais – axiomáticas – do poeta, cindidas entre o ímpeto ascensional – imaginação dinâmica – e o aprofundamento catabático – imaginação material. Estes dois movimentos interagem em correlação dinâmica, tensão harmônica de contrários – ritmanálise –, orientados pelos devaneios da matéria – as forças elementares que permeiam sua poética.

A partir desses conceitos originários, exploraremos alguns pares de opostos harmônicos – tais como catábase e transcendência; lirismo e antilirismo; forma e conteúdo; pensamento e emoção; tradição e modernidade; memória e esquecimento – que, reunidos, se colocam como feições específicas da obra de Milano, a serem perscrutadas ao longo dos capítulos seguintes, e norteiam suas imagens poéticas fundamentais – assunto que também será contemplado em sua própria seção.

Após a investigação das forças imaginantes e suas ambivalências, procuraremos definir a difícil questão do lirismo de Dante Milano. É esta uma lira ou antilira? Lira antilírica? Sinistra? “Lírico ou antilírico, o poeta nos revela de fato um acentuado fascínio pelos aspectos sinistros da vida” (JUNQUEIRA: 2004b, p. XLVIII). Observando esses aspectos, articularemos os pontos de vista de alguns estudiosos que se debruçaram sobre o conceito de lirismo, dentre os quais destacamos Hugo Friedrich, que defende, dentre outras teses caras à nossa pesquisa, que “a poesia não é uma liberação da emoção, mas uma fuga da emoção; não é a expressão da personalidade, mas uma fuga da personalidade” (1991, p. 47). Ele e tantos outros estudiosos, como Marshall Berman, T. S. Eliot e Georges Bataille, chegam a um consenso: “com Baudelaire começa a despersonalização da lírica moderna, pelo menos no sentido que a palavra lírica já não nasce da unidade de poesia e pessoa empírica” (FRIEDRICH: 1991, p. 36); razão por que daremos atenção especial à obra desse poeta e à sua influência sobre Dante Milano.

Com base, principalmente, na *Estrutura da lírica moderna* de Friedrich, nos ensaios teóricos – e alguns críticos – de Eliot e nos diversos artigos que tencionam mapear a lírica milanesa, como os de Sérgio Buarque de Holanda, Franklin de Oliveira, Paulo Mendes Campos, Manuel Bandeira, Péricles Eugênio da Silva Ramos e Davi Arriguicci Jr., engendramos nossa própria perspectiva crítico-teórica, concebida sobre a integração de dois eixos transversos, os quais esmiuçaremos em nosso terceiro capítulo.

Na seção de número 4, enfocaremos as correlações entre a forma e o conteúdo do texto literário, evidenciando nossa tese por meio da apreciação crítica de um poema de Dante Milano. Para balizarmos nossa leitura, lançaremos mão das observações teóricas e também de poemas de Fernando Pessoa, considerando a própria literatura como forma privilegiada de conhecimento, além de estudos de Antonio Candido, Nilce Sant’Anna Martins e Sérgio Buarque, em que se ressaltam as potencialidades expressivas da língua portuguesa e da linguagem poética. O artigo “Mar enxuto”, de Sérgio Buarque, nos interessa especialmente, nesse ponto, por empreender a leitura de um soneto milanesa, por uma perspectiva afim à nossa própria, em que emprega o conceito de “ritmo semântico”, de que também tiraremos

proveito. A feliz expressão de Buarque entra em consonância com o juízo de outros importantes leitores do poeta, como é o caso da primorosa afirmativa de Davi Arrigucci Jr., admirável por suas concisão e precisão:

Como o amigo Bandeira, refletiu muito sobre a morte, casando o pensamento à forma enxuta de seus versos - lírica seca e meditativa, avessa ao fácil artifício, onde o ritmo interior persegue em poemas curtos, com justeza e sem alarde, o sentido. Uma forma de calada música, que imita, roçando o silêncio, o pensamento (1991, p. 6).

Falar de pensamento em Milano leva-nos, forçosamente, a lembrar o epíteto que lhe conferiu Ivan Junqueira: o de poeta do “pensamento emocionado”, em acordo com Franklin de Oliveira, que declarara alguns anos antes que “seu ato semântico emerge das matrizes do pensamento e da emoção, da lógica e do sonho” (1979, p. 349); para ele, “grande poeta é aquele que é capaz de harmonizar pensamento e encantação” (*ibidem*). A fórmula nos remete ao célebre verso pessoano: “O que em mim sente está pensando”, cuja reflexão – sentida – está, analogamente à obra de Milano, relacionada à despersonalização, um dos assuntos do capítulo 3. Nas origens da modernidade, “Baudelaire concebe a fantasia como uma elaboração guiada pelo intelecto” (FRIEDRICH: 1991, p. 37), evitando excessos na fatura subjetiva da elaboração poética – *the intoxication of the heart*, no entender de Edgar Allan Poe, como demonstra em “*The poetic principle*”. Isso implica “pensamentear” a emoção.

Apesar de considerarmos esse “pensamento emocionado” – ou essa “emoção pensamenteada” – um atributo da modernidade, podemos perceber que não se trata de fator exclusivo de Milano ou de contemporâneos seus, mas remonta a poetas e tempos anteriores. As ascendências clássica e moderna de nosso poeta aí se encontram, constituindo sua *herança tradicional*, tema de concentração do capítulo 5. Neste, a fim de evitar certas ambiguidades conceituais, procuraremos definir as expressões, potencialmente vagas, *linhagem clássica* e *tendência simbolista*, que utilizaremos para caracterizar o conjunto de influências literárias que se manifestam em Dante Milano. Se de um lado não se pode ignorar nele os valores modernos provenientes de Baudelaire, precursor do Simbolismo francês, também é preciso ressaltar o tributo profundo e frequente de Milano a Virgílio, Alighieri ou Camões. O autor de *Poesias* assinala frequentemente essa sua linhagem e critica o seu oposto, a negação absoluta que enxerga nos versejadores modernos: “Desse alto orgulho dos poetas de nossa época de poesia pura provém a tendência de menosprezar os antigos vates, que, embora ainda contem com o favor público, não influenciam mais, de modo algum, as novas gerações” (2004, p. 452).

Aproveitamos a ocasião de referência aos poetas “antigos” para alertar sobre um detalhe técnico: em nosso trabalho, para evitar confundir os artistas homônimos, sempre que dissermos “dantesco” estaremos nos referindo ao poeta florentino, com esse adjetivo a ele consagrado pelo uso; já para tratarmos de seu discípulo carioca, preferiremos a forma adjetiva “milaniano”. Nas formas substantivas, o tratamento é análogo: “Dante” para Alighieri e “Milano” para o nosso Dante – reservando-nos o direito de chamar o poeta carioca pelo primeiro nome, de modo eventual, em partes de nosso trabalho em que o florentino não vier à baila, por força contextual do tema tratado, evidenciando ausência de ambiguidade.

Diz a crítica e teórica literária Leyla Perrone-Moisés que cada escritor se relaciona a seu modo com a tradição, estabelecendo um cânone particular. Ela desenvolve as elucubrações de seu livro, *Altas literaturas*, baseando-se quase exclusivamente na perspectiva de poetas que também são críticos – a saber: Ezra Pound, T. S. Eliot, Jorge Luis Borges, Octavio Paz, Italo Calvino, Michel Butor, Haroldo de Campos e Philippe Sollers –, e também no presente trabalho fulguram os poetas-críticos como aporte teórico, de modo a melhor nos apercebermos de suas afinidades estéticas. Assim, para além dos críticos estritamente críticos e dos literatos estritamente literatos, prestaremos atenção tanto à engenhosidade artística quanto à perspicácia analítica – dando mais relevo ora a um, ora a outro aspecto, conforme nos pareça conveniente – de Charles Baudelaire, Fernando Pessoa, T. S. Eliot, Manuel Bandeira, Ivan Junqueira e, sobretudo, Dante Milano – cuja obra crítica, apesar de reduzida e às vezes um tanto imprecisa, revela espantosa densidade e consistência. Mesmo assim, é raramente considerada entre os estudos literários.

No mesmo capítulo, discutiremos o valor e os valores dos movimentos de vanguarda, e ainda suas relações com Dante Milano, no caso brasileiro. Pretendemos colocar em perspectiva as noções de tradição e ruptura, necessárias uma à outra para que se constitua um todo harmônico, em constante dinamismo ambivalente – tanto em arte quanto na vida. A discussão é válida e talvez necessária “numa época que, ao se pretender contemporânea, é apenas anacrônico presente por não saber conjugar o futuro e o passado, por insistir na loucura de obter o novo a qualquer preço, ignorando que esse novo não floresce sem o velho”, alerta Ivan Junqueira (1991b, p. 32).

Na seção seguinte, a sexta de nossa dissertação, ressaltaremos as imagens poéticas de maior recorrência em Dante Milano, examinando-as em algumas peças literárias que compõem sua *Obra reunida*. Suas imagens são convergentes, pois sua imaginação criadora se apresenta bastante maturada. Por isso, destaca Junqueira:

O que chama logo a atenção de quem se imponha uma leitura mais atenta dos 141 poemas<sup>1</sup> em que se resume todo o cânon milaniano é sua irrepreensível unidade – unidade de forma, de estilo, de linguagem, de abordagem temática, de ritmo e até de vocabulário (2004b, p. XXIV).

Baseando-nos também nas meditações de Junqueira, definimos o sonho, o amor e a morte como temas essenciais da obra de Milano, que se entremeiam e também se ramificam em temas adjacentes, gerando um reduzido número de imagens poéticas, que retornam em diversas composições e constituirão nosso objeto de análise. Essas mesmas imagens, muito produtoras, podem congregam em si mais de uma temática – e, ainda assim, raramente se afastam do tripé que estabelecemos –, como será demonstrado na devida ocasião.

A poesia de Milano, em geral, não se escora em referências biográficas, evitando demarcações circunstanciais e assumindo valores atemporais, clássicos. No entanto, ao comentar a estreia tardia do poeta em livro – em 1948, Milano contava 49 anos de vida –, Manuel Bandeira pondera: “Qual terá sido a razão de tão longo retraimento? Talvez ela esteja no sentimento expresso pelo poeta em “Glória morta”: ‘tanto rumor de falsa glória’ tê-lo-á feito recolher-se à ‘grave solidão individual’, ao ‘exílio em si mesmo’.” (1979, p. 334). Assim, o único subtema dessa obra poética que, conforme insinua Bandeira ao destacar fragmentos de versos, consideramos diretamente ligado à figura empírica do poeta, que seria a “glória” ou “glorificação” do artista – segmentário do tema da morte pelo viés da tensão entre memória e esquecimento e assunto de nosso capítulo 7 –, também se apresenta ligado a valores não circunstanciais.

Enquanto Dante insistia em não publicar volume de poemas, seus contemporâneos cogitavam, a exemplo de Augusto Frederico Schmidt:

Que era impossível a um verdadeiro grande poeta renunciar a tudo o que perseguíamos nós outros, a essa glória tão ambicionada (glória equívoca e que é apenas, no Brasil, uma confusa e discutida notoriedade); que era impossível um tão obstinado e voluntário silêncio pensavam muitos de nós, quase todos. É que de certo o poeta não se realizara, não passara de uma promessa insubsistente, de um aspirante à poesia... (1979, p. 331).

Conforme pretendemos demonstrar neste trabalho, em que elaboramos, com a minúcia possível, um perfil da lírica de Dante Milano, o juízo a que Schmidt se refere não faz jus ao legado da obra milaniana.

---

<sup>1</sup> O cálculo não considera os seis poemas incluídos por Sérgio Martagão Gesteira na seção “Textos poéticos dispersos” da *Obra reunida*.



## 2. Ambivalência das forças imaginantes

*Isso eu aprendi com a natureza. Quando vejo a luz, sinto perfeitamente que ela veio da treva, o sol nasce da noite. [...] Uma depende da outra, são inseparáveis.*

Dante Milano

Ao tratarmos do que chamamos de “forças imaginantes”, nos referimos aos fatores ontológicos que movem um poeta à criação, compondo a psicologia de sua obra, e que acreditamos ser seu princípio engendrador fundamental. Estas forças, conforme estabelecidas pelo filósofo Gaston Bachelard, se desenvolvem sobre dois eixos complementares entre si, o da horizontalidade perceptivo-formal e o da verticalidade dinâmico-material. Ao longo do eixo horizontal, segundo a professora, crítica e teórica literária Maria Lúcia Guimarães de Faria, “a imaginação é atraída pelos apelos superficiais da variedade exótica. Na profundidade do eixo vertical, ela mergulha ao fundo obscuro do ser. O primeiro eixo configura a imaginação formal e visual; o segundo, a concepção original e inédita de *imaginação material e dinâmica*.” (2009, p. 1; grifo da autora).

É este segundo eixo que mais nos importa, haja vista que o primeiro revela o caráter superficial da percepção das formas do texto. Ainda que os eixos se integrem e as formas nos interessem, pretendemos nos concentrar, neste momento, no eixo em que se relacionam em *ritmanálise o ímpeto transcendente e o aprofundamento transdescendente*.

A ritmanálise consiste na tensão harmônica das imagens poéticas que realizam a força ascensional, correspondente à imaginação dinâmica, e o movimento catabático, relacionado à imaginação material. Por vezes, os valores em diálogo se colocam como absolutamente opostos, de modo que não parece haver outra alternativa para a sua correlação que não a cisão maniqueísta, o que promove uma alarmante redução de possibilidades poéticas e a monotonia provocada pelo respeito do poeta a valores estáticos e códigos previamente estabelecidos.

A ambivalência dos opostos gera uma profusão criativa e expressões de sentido mais próximas à complexidade do real – que ultrapassa as noções do real instauradas pelo discurso lógico. Dante Milano nos dá o exemplo de um desses problemas que a lógica racional não é capaz de resolver quando diz que “o sujeito que repentinamente descobre estar apaixonado [...] mal consegue decifrar se acabou de ser amaldiçoado por uma divina Mão ou se foi por ela tocado com uma bênção de que se julga indigno” (2004, p. 370).

Dessa forma, num sentido metalógico, é possível estabelecer a integração de conceitos, sentimentos, atitudes e imagens que a princípio se opõem – mas sempre em dinâmica reversível; em tensão. É assim que se entremeiam o espaço onírico e o real; o pensamento e a emoção; o amor e o ódio; a luz e a treva; Deus e o Diabo. “Esta aproximação do que normalmente é incompatível chama-se: *oxymoron*. É uma antiga figura do discurso poético, apropriada para exprimir estados complexos de alma”, esclarece o crítico alemão Hugo Friedrich (1991, p. 46).

Charles Baudelaire compreende essa ambivalência, que, para ele, dilacera o homem “entre o êxtase e a queda”, como uma espécie de “lei do absurdo”. “É a lei que obriga o homem a ‘expressar o sofrimento por meio do riso’. Baudelaire fala da ‘legitimidade do absurdo’ e enaltece o sonho porque este dota o que realmente é impossível ‘com a lógica espantosa do absurdo’”, conforme revela Friedrich (1991, p. 44). A partir do entendimento dessa lógica metalógica do absurdo, percebe-se que os elementos em relação dialógica necessitam uns dos outros para a manutenção da tensão harmônica. Assim,

uma matéria que não é uma ocasião de ambivalência psicológica não pode encontrar o seu duplo poético que permite transposições sem fim. Por conseguinte, *é necessário haver dupla participação* – participação do desejo e do medo, participação do bem e do mal, participação tranquila do branco e do preto – para que o elemento material envolva a alma inteira (BACHELARD: 1989, p. 13; grifo nosso).

Se o poeta deseja explorar a fundo as complexas possibilidades psicológicas – suas e da matéria –, deve procurar desenvolver sua imaginação material e dinâmica, pois “só é permitido manifestar o mundo ultramundano a quem tenha a sedução e o hábito do íntimo recolhimento, da evocação tranquila e aparentemente resignada, não ao que se exprime por uma coleção de assomados delírios”, alerta Sérgio Buarque (1978, p. 122). Mesmo que se deseje exprimir os delírios do homem, é preciso antes recolher-se e compreender também o recolhimento – afinal, homem algum é composto só de delírio. Faria explica que

para que a imaginação dinâmica possa alçar-se ao superno, necessário se faz que a imaginação material desça ao inferno. Não há dinâmica vital sem o concurso da matéria mortal. A conjunção da imaginação material e da imaginação dinâmica é a interação da vida e da morte, que constitui o suporte a que se aportam todas as ambivalências dos quatro elementos cósmicos (2009, p. 2).

A tensão harmônica dos contrários de que trata Bachelard, como se pode constatar, é orientada pelos devaneios da matéria, que refletem a própria interioridade anímica do homem. Faria chega a estabelecer relação identitária: “A intimidade profunda da matéria é o mistério

da profundidade íntima do homem. Imaginar as profundezas da matéria e devassar a profundidade da alma mutuamente se implicam.” (2009, p. 3).

Cada poeta costuma ter um elemento material com o qual melhor se intimiza, ainda que isso não seja uma lei fundamental. É possível que o mesmo poeta se relacione, em diferentes composições, a elementos diversos, pois “a poesia é uma força elementar. [...] O que cerca [o poeta] são forças elementares: a água, o fogo, os mundos, as formas, os corpos, as pedras, o amor, a dor.” (MILANO: 2004, p. 412), como compreende Dante Milano, entremeando elementos e sentimentos. Em geral, contudo, algum elemento predomina sobre os demais.

Em seu extenso trabalho crítico-teórico sobre os devaneios da matéria, que compreende cinco livros, Gaston Bachelard revela alguns poetas como fundamentalmente relacionados a determinados elementos. Faria aponta que “uma vez conhecido o seu elemento, o sonhador nele funde as suas imagens criadoras. Professar uma adesão material é confessar um temperamento onírico fundamental.” (2009, p. 2-3), como os seguintes poetas, que concebem seus universos onírico-materiais com tal intimidade que não poderiam se ligar a outras forças imaginantes elementares que não as que representam.

O americano Edgar Allan Poe é essencialmente um poeta da água, este elemento do efêmero e transitório. “A poesia da água é a metapoética da morte” (FARIA: 2009, p. 3), que impera na cosmogonia soturna engendrada por Poe em sua obra, da qual o conto “*The fall of the house of Usher*” é um caso exemplar. O espanhol Eugenio d’Ors é, para Bachelard, um poeta “terrestre”, pois, “segundo ele, a paisagem deve ser inicialmente ‘geológica’” (1989, p. 29); no devaneio nietzschiano, impera o ímpeto ascensional das imagens do ar, que estão na origem do conceito do “*Übermensch*”. Novalis se afirma como poeta arquetípico do fogo a ponto de nomear um complexo ígneo: “O complexo de Novalis sintetizaria [...] o impulso para o fogo provocado pela fricção, a necessidade de um calor partilhado. [...] Está fundado numa satisfação do sentido térmico e na consciência profunda da felicidade calorífica.” (BACHELARD: 2008b, p. 61).

Importa ressaltar que o elemento material, neste engendramento poético, “não é apenas um grupo de imagens conhecidas [...]; é um suporte de imagens e logo depois um aporte de imagens, um princípio que fundamenta as imagens” (BACHELARD: 1989, p. 12). Entendendo as forças imaginantes orientadas pelo devaneio da matéria como um princípio de composição poética que pretende abarcar o suprarreal que compõe a realidade, pode-se justificar sua recorrência entre os poetas da modernidade.

A potencialidade da “lei do absurdo” como único meio de expressão possível para os tempos modernos chega a tal ponto que Friedrich a insere entre os predicados definidores da lírica moderna. Assim, exalta em Baudelaire as imagens dissonantes da urbe, que “conseguem juntar a luz a gás e o céu do crepúsculo, o perfume das flores e o odor de alcatrão” (1991, p. 43). Não é por mero acaso que Ivan Junqueira considera, de modo bastante semelhante, o longo poema *The Waste Land*, de T. S. Eliot, uma “insólita comunhão de sátira e desespero, de pensamento e emoção, de caducidade e transcendência, de liturgia e perversão, de náusea profana e êxtase religioso, de discurso oratório e balada metafísica” (1991a, p. 14).

De maneira concomitante às forças ambivalentes que se desenvolvem em ritmanálise constante por meio da imaginação material e dinâmica, na obra de Dante Milano, coexiste o princípio da composição irônica como a define Friedrich Schlegel – compreendida não como artifício retórico, mas reinventada como “uma parábase permanente”; processo crítico de contínua reflexão. Bem como a ambivalência das forças imaginantes, esta ironia “é responsável pela correlação do todo e das partes, de que resulta a unidade da obra de arte, em que cada parte é o todo punctualmente concentrado”, afirma o professor e crítico Ronaldo de Melo e Souza (2006, p. 36). Artista profundamente meditativo e de reconhecida unidade, Dante Milano se encontra em plena consonância em relação aos preceitos de Bachelard, Schlegel e Souza; os versos do seu “Alento”, por exemplo, resumem com elegante simplicidade o pensamento de Souza: “Cada dia é uma vida / Inteira, resumida” (MILANO: 2004, p. 147).

A partir daqui, pretendemos, então, explorar as imagens poéticas milanianas apreendendo suas forças imaginantes, balanceadas entre a transcendência e a transdescendência. Dante construiu um universo poético repleto de imagens que retornam e dialogam entre si, caracterizando uma profunda potência poética – e jamais uma carência criativa. Isto permite, a partir da leitura atenta de um dos seus poemas, desenvolver percepções que se prestem a quase toda sua obra, em certa medida. Como apontamos, sendo Milano um poeta intimamente ligado às forças elementares, todas as potências materiais se fazem presentes em sua poesia, ainda que de modo desigual.

Veremos que certas formas poéticas se nutrem de uma dupla matéria; que em certos devaneios, parece que todo elemento busca um casamento ou um combate, aventuras que o apaziguem ou o excitem (BACHELARD: 1989, p. 14),

o que nos permitirá verificar ocorrências de imagens poéticas ligadas aos quatro elementos fundamentais em suas composições. Iniciemos pelo elemento ígneo, em “Fuga do Centauro”:

Surpreendi-a numa gruta,  
 O corpo fosforescente  
 Como uma Santa! Porém,  
 Rindo, quase com desdém,  
 Do meu êxtase inocente,  
 Toda nua e transparente,  
 Sob o véu, numa impudente  
 Postura de prostituta.

Receoso, tentei fugir.  
 Ela pegou-me das crinas,  
 Em minhas costas montou  
 E meus flancos esporeou.  
 Quis domar-me com mãos finas.  
 Ah, que tu não me dominas!  
 Logo aflaram-me as narinas  
 E comecei a nitrir...

Fui beijá-la e dei dentadas.  
 Havia sangue em seu gosto.  
 Espanquei-a com carícias,  
 Massacrei-a de delícias.  
 Arrastei-lhe o corpo exposto,  
 Nua, o gesto decomposto,  
 E pus-lhe as patas no rosto.  
 – Ela dava gargalhadas.

Estatelada no chão,  
 Saía dela um calor  
 De forno, que a consumia,  
 Um hálito de agonia  
 E de esqualido suor.  
 E, vendo-a perder a cor,  
 Sentia nela o sabor  
 De toda carne: extinção.

Afinal me libertei  
 Do seu espantoso abraço  
 E larguei-a quase morta,  
 Esvaída, a boca torta,  
 As mãos hirtas, o olhar baço.  
 Afastei-me, firme o passo,  
 Respirando um novo espaço,  
 Vitorioso como um rei.

Ela ergueu-se e, de mãos postas,  
 Pediu-me, ao ver-me partir,  
 Que jamais a abandonasse.  
 Tinha lágrimas na face.  
 A princípio, eu quis sorrir:  
 Voltar, depois de fugir?  
 E fugi, mas a nitrir,  
 Com ela nas minhas costas...  
 (MILANO: 2004, p. 102-3).

Para que se verifique a presença de um elemento material num texto, não há a necessidade de ele vir expresso; não é preciso caçar a palavra “fogo” para reconhecer, neste

poema, o império da psicologia do fogo. A fosforescência santificadora é o primeiro sinal ígneo que se apresenta, pois “a máxima da poética idealizante de Novalis é: ‘a luz faz o fogo’ (*Licht macht Feuer*)” (FARIA: 2009, p. 14). O riso dúbio, “quase com desdém”, e a “postura de prostituta” da figura feminina beatificada edifica a ritmanálise do fogo, cuja luz é ora símbolo de pureza supernal, ora de infâmia infernal, e sempre um misto de fascinação e risco. O poema nos traz à memória “*La Béatrice*”, de Baudelaire, cujos versos finais apresentam a trágica cena:

*La reine de mon coeur au regard nonpareil  
Qui riait avec eux de ma sombre détresse  
Et leur versait parfois quelque sale caresse.*  
(2012, p. 387).

A postura escarnekedora da figura supostamente divinal da “rainha do coração” do sujeito-lírico é contraditória, e por isso é trágica, mas real, na sua irrealidade; mesmo na esfera celestial, o ser humano ainda é composto de ambivalências. Assim o é, aliás, desde a *Comédia* de Alighieri; aponta Dante Milano, em um de seus cuidadosos estudos críticos sobre o poeta florentino, que “No céu dantesco não há ‘Paz’. Há uma ‘Luz’ cegante, em círculos, girando esplendores que são em brancura o mesmo que em negror, no Inferno, os turbilhões incessantes” (2004, p. 462). Faz-se a ressalva, é claro, de que a Beatriz dantesca, ainda que austera com seu poeta, é toda ela de uma generosa beatitude.

A reversibilidade da matéria, que se insinua desde o título do poema milaniano e se expõe na primeira estrofe, se aprofunda na segunda: o ser mitológico, por si mesmo uma combinação de naturezas diversas em sua gênese, em geral representado com a força e a virilidade que torna uma a mescla de homem e equino, teme a mulher e tenta fugir – falhando no intento. Surpreendendo a lógica racional, ela lhe monta o dorso e tenta domá-lo com a delicadeza feminina de suas “mãos finas”, engendrando um espaço onírico em que a disputa gratuita de dominação pela força física entre a mulher e o animal se confunde com o jogo de dominação sensual entre o homem e a mulher: “Ah, que tu não me dominas!”.

Como um animal selvagem e arredio, o Centauro reage, entre relinchos cavaleares de homem em pleno êxtase, fundando a partir da terceira estrofe, em definitivo, o espaço ambivalente do afeto violento: os beijos se misturam a dentadas. A “lei do absurdo” prevalece no ato do homem-animal, produzindo prazer e dor num só momento: “Espanquei-a com carícias, / Massacrei-a de delícias.”. Numa visada mais atenta, salta aos olhos que a ação propriamente dita – a forma – é violenta: “espancar” e “massacrar”; a intenção – o sentimento

– é afetuoso: “carícias” e “delícias”. Este Centauro é o “homem essencialmente cindido, *homo duplex*, [que] tem de satisfazer seu polo satânico para ir ao encaço do celestial” (FRIEDRICH: 1991, p. 46). A mulher corresponde também com reações de amálgama complexo entre a forma e o sentimento: “o corpo exposto”, “o gesto decomposto” e “gargalhadas”.

O produto do misto de prazer e dor fulgura como um quadro na estrofe quatro: a mulher “estatelada no chão”, com o “hálito de agonia” e o sabor da carne se extinguindo. A aura que a envolve se transforma: se, na primeira estrofe, ela era como um santo “corpo fosforescente”, exalando a luz transcendental, agora sai dela “um calor de forno”, imagem do incômodo abafado, infernal – e do êxtase sexual.

A oitava que se segue apresenta o Centauro orgulhoso de sua virilidade, “vitorioso como um rei”, enquanto a mulher resta “quase morta”, recuperando-se do seu êxtase sexual – ou se esforçando por manter-se ainda viva. Ressalvamos, porém, o detalhe de que este rei não reina tão absoluto: a estrofe se inicia pelos versos “Afinal me libertei / Do seu espantoso abraço”, prova de que ele fora também prisioneiro do terrível afeto de sua santa rainha demoníaca. No princípio da última estrofe, ela ainda se prostra “de mãos postas” ante a figura dele, mas no fim circular, que retoma o princípio, ela domina outra vez: ele tenta de novo fugir, tendo a mulher domadora em suas costas.

A mistura ígnea entre o sacro e o profano se desdobra ainda em outros poemas, como “Corpo” e “À amiga”, e é análoga, em sua tensão harmônica, ao ímpeto ascensional e à vertigem da queda, animadas pelo elemento aéreo. “Ave de rapina” é quase uma arte poética do pensamento presidido pela imaginação do ar:

Imensamente se desenha o pássaro  
 Que desceu de tão alto e vem tão baixo,  
 Roça no chão a sombra assustadora  
 E de novo se eleva, foge, some.  
 Vi desaparecer o rastro escuro  
 Da passagem terrível de uma vida  
 Ignorada dos homens e do mundo.  
 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.  
 (2004, p. 87)

Como os antigos filósofos e profetas, Dante expõe os seus saberes partindo dos elementos naturais, mostrando-se íntimo da imaginação material. Num primeiro movimento – que compreende os quartetos do soneto –, o sujeito-lírico descreve o voo rasante do pássaro. Nos tercetos, ele confessa a necessidade que sente o seu pensamento imaginante em realizar o movimento catabático para se nutrir, seguindo o princípio bachelardiano: “Lança-te *inteiro* para baixo a fim de subir *inteiro* às alturas” (BACHELARD, 1990b, p. 145; grifos do autor). O poeta precisa descer à introspecção mais funda para pensar seus altos pensamentos; ou ainda, por outro viés de significado, precisa aceder à superficialidade do mundo dos homens para ascender à sua contemplação meditativa e distanciada desse mundo, que é para ele “estranho pasto” – ou seja, um estranho *alimento* ou um *regozijo* estranho, conforme as acepções do vocábulo.

Relacionadas a forma do voo do pássaro e a formação da imaginação poética, empreende-se a realização do que ensina Faria:

A intimidade, contudo, é um bem de linguagem e somente existe nas imagens dos poetas, de modo que trabalhar oniricamente dentro das coisas é descer à raiz sonhadora das palavras. Três descidas isomórficas animam-se concomitantemente: na COISA, no HOMEM e na LINGUAGEM, e é esta última, sob a forma de poesia, que viabiliza as demais (2009, p. 10-11).

Se o poema de índole aérea que acabamos de percorrer versa, sobretudo, a respeito da necessidade de catábase da imaginação, o seguinte lhe é complementar. “O templo” procura exprimir o vago desejo de elevação espiritual do sujeito-lírico:

O azul sem fim, a suave luz escura  
 Onde a vista se extingue, a curva porta  
 Do templo onde ressoa a mais absorta  
 Das músicas, a música da altura.  
 O azul que ao infinito nos transporta.  
 O céu angelical é uma pintura.  
 O azul que inspira uma existência pura,  
 Azul de luz que a sombra não recorta,  
 Que tem do sonho a diáfana textura,  
 Do incenso a transcendência espiritual.  
 Céu onde o olhar humano ainda procura  
 O antigo paraíso na lonjura.  
 Êxtase do silêncio vertical  
 No espaço, imaginária arquitetura.  
 (2004, p. 91).

Para expressar a vagueza do ímpeto ascensional, Dante faz uso de algo intangível, mas concreto para a visão humana: a cor azul, que colore todo o texto e contém a “transcendência espiritual”. Se o desejo de infinito é uma abstração em si mesma, centralizar o azul como



símbolo transcendental, mais do que o “céu” ou o “paraíso”, se adéqua com justeza ao sentido que se pretende desenvolver no poema. A vagueza conceitual da cor dos céus se reflete mesmo na dimensão sintática do poema: o “azul”, em todas as suas ocorrências, é núcleo de sintagmas nominais, sujeitos ausentes de predicação complementar, aos quais apenas se agregam apostos explicativos – “O azul sem fim, a suave luz escura [...]” – e orações subordinadas restritivas, que não têm bem a que se subordinar, caindo no vazio infinito da enunciação reticente, devido à incompletude do que se articula, na sintaxe simbólica do conjunto, como sua oração principal: “O azul que ao infinito nos transporta”.

Considerando a sintaxe a arquitetura da expressão linguística, fica ela, como o céu, visível somente na superficialidade de sua fachada; o que não se vê, parte oculta que completaria a sentença gramatical, elucidaria os mistérios do mundo que vão além da estratosfera e desvelaria as bases da construção de tudo, flutua no “Êxtase do silêncio vertical / No espaço, imaginária arquitetura.” Cabe ao olhar humano apenas pressupor o resto da oração e olhar o céu, buscando “O antigo paraíso na lonjura”.

O azul do céu se mostra como um “véu de sonho que recobre o mundo” (MILANO: 2004, p. 8), que se interpõe entre a terra e o negro espaço infinito, instaurando o mistério insondável – daí sua caracterização absurda como uma “suave luz escura”. Felizmente há o azul e o seu mistério, ou a ambivalência do elemento aéreo despencaria, destroçada, pois “Se não houvesse o céu, não haveria / Sonho, nem sono sem a terra fria.” (MILANO: 2004, p. 92).

Como refere o verso, a terra é o elemento que propicia o sono; é o regaço acolhedor da terra que promove a introspecção onírica da matéria. Por isso, a imaginação do poeta desce à terra, como visto em “Ave de rapina”. O elemento telúrico inspira o devaneio do repouso configurando uma “interioridade profunda e misteriosa” (FARIA: 2009, p. 9), intimidade que o sujeito-poético milaniano revela no aconchego de sua “Gruta”:

No fim do mundo  
 Há uma gruta,  
 Casa de pedra,  
 Cama no chão  
 De terra fresca,  
 Dormir na terra.  
 Deus me dê sonhos...  
 O corpo quieto  
 Na terra fresca  
 Na doce gruta.  
 (2004, p. 25).

O “fim do mundo” é um espaço miticamente distante ou um tempo fora do tempo, dia do juízo – é, de qualquer forma, uma ocasião onírica. A partir de sua “fenomenologia do

dentro”, Bachelard propõe “a casa como a imagem primordial do universo terrestre” (2008a, p. 29); a “casa onírica”. O filósofo elege a casa como representação arquetípica da intimidade porque é o “nosso canto no mundo”; “a casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa permite sonhar em paz” (2008a, p. 28).

Assim, o sujeito-lírico milaniano transporta sua casa onírica para essa gruta que há “no fim do mundo”, cuja potência devaneante é evidente, por ser uma casa composta pelo elemento terrestre puro, sendo a gruta nada mais do que uma cavidade na própria terra; diretamente ligada, portanto, à *Mater* telúrica. É uma “casa de pedra”, onde é a “cama no chão / de terra fresca”. Nem importa que seja uma casa simples, mesmo uma gruta, porque “vista intimamente, a mais humilde moradia [...] é bela” (BACHELARD: 2008a, p. 24) e receptiva. “Este o mundo a que vim, de pedra e sonho” (MILANO: 2004, p. 75), diz o poeta.

Então, é na terra é que o sujeito-lírico deseja dormir; de onde virão seus sonhos transcendentais. A delicada e confortável introspecção do devaneio do repouso se explicita nos versos finais do poema “O corpo quieto / Na terra fresca / Na doce gruta.”. O mesmo desejo de aconchego no regaço feminino da terra se dá no poema “Hora do céu”, mais precisamente na estrofe que o encerra:

Sinto faltar-me a respiração  
Sob o peso do céu.  
Tenho vontade de fugir da paisagem  
E ir-me esconder no seio de uma mulher,  
Imensa mãe  
De mãos grandes,  
Ventre quente.  
(2004, p. 44).

A terra também move o ímpeto viril dos devaneios da vontade, engendrados pela força opressora da terra contra o homem, que resulta no Complexo de Atlas; o peso esmagador da terra impele o homem à reação. Contudo, este não é um fenômeno que se afina com a personalidade poética milaniana usual – exceto nas ocasiões em que adota outras *personae*, como a do Centauro –, pois, como se vê em “Hora do céu”, sua tendência meditativa o leva ao retraimento, quando se vê pressionado.

Por fim, chega-se ao elemento material mais recorrente de toda a poética de Dante Milano, de modo a nela predominar: eis o devaneio das águas. Talvez seja a matéria com que o poeta melhor se intimiza porque reflete sua índole soturna; produz, sobretudo, imagens poéticas de morbidez.

Em intensa dinâmica, a todo instante Milano “ritmanalisa” a aceitação e o desejo da morte pela água, que se infiltra mesmo em composições cujos títulos sugerem outro domínio. O elemento aquático se apresenta em “Sombra na água”, e também no seu par “Sombra no ar”, além de diversas outros poemas, como “Passagem do Aqueronte”, “A fonte”, “O naufrago”, “Tercetos”, “Passeio de mãos dadas”, “Divertimento”, “Noturno do Praia Hotel”, dentre outros. Por seu caráter exemplar, elegemos, para mais atenta apreciação, um que se intitula “O rio”:

A paisagem submersa, a água morta, e eu no fundo.  
Mortal, sombra ou clarão, reflexo oculto

N’água como no espaço em que estou submergido,  
Eu, naufrago do sonho universal,

Afundado em mim mesmo, como minha sombra no rio.  
Dentro ou fora, qual é o verdadeiro afogado?

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

Passa sobre mim, cortando a minha figura em pedaços.  
Mas, ao passo que num espelho duro o meu outro eu me olha com ódio,

Aqui a água trêmula me fita com um olhar de mágoa  
E o meu outro eu me sorri do fundo da água,

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

Me chama e, por entre a água enganosa do rio,  
Se insinua a insidiosa ideia do suicídio.  
(MILANO: 2004, p. 67).

Estes versos trazem itens poéticos dos mais recorrentes na obra milaniana, resumidos pelo campo semântico do “sinistro”, do “soturno”, abordado pelo viés reflexivo e metafísico. O elemento aquático abarca toda essa atmosfera, pois “a água, substância de vida, é também substância de morte para o devaneio ambivalente” (BACHELARD, 1989, p. 75).

O primeiro verso já nos apresenta a água como um signo sinistro. Arelada às significações abismais, está a paisagem refletida na água – ou nela submersa. Ao enumerar: “a paisagem submersa”, “a água morta” e, só então, o “eu no fundo”, o sujeito-lírico se coloca sob duas camadas, potencializando as profundezas do seu próprio abismo.

Em seguida, principia-se um incessante jogo de movimentos contrários intimamente ligado ao plano metafísico, o que se desdobra imagetivamente em toda a poética milaniana – jogo aqui possibilitado pela propriedade especular da água. A caracterização de “mortal” dada

ao “eu-refletido” é vaga e dúbia. Não se sabe se este é um eu “mortal” por ser passível de morte, sendo apenas uma imagem na água, que adota, dessa forma, postura passiva, ou se este “eu” assume a característica ativa e ameaçadora de ser “fatal” por alguma razão misteriosa.

O poema prossegue mantendo o perigoso mistério ambíguo e o aprofunda, trazendo, ainda, nova questão: “sombra ou clarão”? Pareiam-se uma imagem transcendente e outra transcendente, sugerindo a coexistência de ambas no vocábulo seguinte, “reflexo” – uma evidência também dúbia, por ser um “reflexo oculto”.

Na seguinte estrofe, o sujeito-lírico se situa em submersão tanto na água como no espaço, ou seja, tanto nas profundezas aquáticas quanto no ambiente sideral, superior, indicado pelo vocábulo “espaço”, reverberando mais uma vez o caráter ambivalente das imagens que inundam o poema. Por extensão de sentido linguístico, o sujeito-lírico pode estar submerso a um só tempo, também, no espaço físico e no tempo, em que se perde, desorientado – se reconhecermos ser a água, sobretudo em forma de rio, uma alegoria do correr do tempo.

Nesta mesma estrofe, surge outro elemento caro a Milano: a figura marginal, o ser à parte. Mendigos, prisioneiros condenados, bêbados e naufragos: o poeta os abriga a todos em sua obra poética, conforme observaremos mais demoradamente no item 6.1. Este fascínio pelos invisíveis é balanceado pelo ato de conferir-lhes grandeza e atribuir-lhes valores positivos. Esse “naufrago do sonho universal” é tanto o que teve naufragado o sonho em que navegava, bem como o que, em meio à realidade hostil, agarra-se ao sonho; um sobrevivente.

O poema se constrói, assim, pelas harmonizações, contradições e integrações paradoxais das imagens poéticas em constante tensão ambivalente, o que se reflete no plano espiritual e emocional. Na terceira estrofe, o eu-real afunda-se em sua própria interioridade anímica, ensimesmando-se, enquanto o eu-refletido, a “sombra”, afunda-se na (ir)realidade onírica representado pelo rio. Neste mesmo dístico, quando se pergunta sobre qual seria o verdadeiro afogado, o que está “dentro ou fora”, como são relatados dois afogamentos, surge outro questionamento: “dentro ou fora” de quê? Do corpo? Da água? A pergunta deste sujeito-lírico desdobrado também se desdobra, multiplicando as possibilidades devaneantes.

Após a exploração de elementos opostos que primeiro se pareiam – “sombra ou clarão” – e depois se estabilizam em tensão harmônica – “N’água como no espaço em que estou submerso” –, obedecendo a um *continuum* de inter-relações, aprofunda-se mais o entrosamento entre os ímpetus ascendentes e descendentes, através da ambivalência de um mesmo elemento. Na quarta e na quinta estrofes, a água assume caráter ameaçador; torna-se “lâmina” e expressa “lampejos cruéis” e “ameaças de morte”. Esta atmosfera hostil se reflete

no reflexo, fazendo o eu-refletido, que reside na água – o “espelho duro” –, olhar para o eu-real “com ódio”; “Na superfície especular das águas, o reflexo ideal celebra a morte do objeto real. A capacidade de refletir, que distingue o elemento líquido, permite-lhe desrealizar a realidade imperfeita a fim de realizar a idealidade perfeita.” (FARIA: 2009, p. 4).

Logo, o movimento hostil se retrai, a este se seguindo o movimento frágil e inconstante da “água trêmula”. Não mais “espelho duro”, a água é agora “mole, maleável como coleante ofídio”. O olhar do eu-refletido, outrora de ódio, é agora de mágoa – e um sorriso o acompanha. Desta forma, pode-se afirmar que a emoção do poema é de fato regida pela matéria – no caso, a água – e por suas feições.

Adotando a água, neste movimento, feições mais pacíficas, expondo sorrisos a despeito das mágoas, ela se torna, conseqüentemente, mais receptiva, mais atraente. O dois últimos versos, contudo, alertam o leitor, insinuando que há algo fora de lugar. Em “esse corpo sem luz como uma alma com frio”, um elemento concreto, o “corpo”, vem caracterizado por um elemento transcendente, a “luz”, enquanto um elemento incorpóreo, a “alma”, aparece atrelado a um elemento físico, a sensação térmica do “frio”, e sempre sob o signo da carência.

Este desencontro sedutor atrai o sujeito-lírico, que, porém, caracteriza a água do rio como “enganosa”; ou seja, fica entre a consciência do perigo e a tentação fascinante; pensamento e sentimento nele duelam. Engendra-se, então, nova ambivalência, que culmina no último verso, em que “se insinua a insidiosa ideia do suicídio”. Um jogo de alternância entre suaves sons sibilantes como sussurros ao ouvido – /s/ e /z/ – e outros cortantes como lâminas – /d/ – reflete o caráter dúbio instaurado pela fatalidade inerente à água e pela atmosfera de embriaguez e sedução que envolve o sujeito-lírico. Concomitantemente, se insere a vogal /i/ ao longo de todo o verso, sugerindo a sinistra agudeza do discurso.

O devaneio do suicídio pela água, emocionalmente destrinchado no correr do poema como correm as águas de um rio, desemboca nesta tensão entre a racionalidade do temor da morte e o chamado encantador das profundezas, de onde vêm aqueles sussurros sinistros. Esta morte irresistível, a “morte jovem e bela”, define o que Bachelard denomina “Complexo de Ofélia”, em referência à trágica morte por afogamento da personagem homônima do *Hamlet*, de Shakespeare. Bachelard introduz, ainda, o “Complexo de Caronte”, outra natureza de morte pela água. Neste complexo, a morte é a travessia, como a água do rio leva para longe. Coexistem no poema em questão, portanto, a viagem pela morte resignada nas águas, seguindo o curso de seu líquido cortejo fúnebre, e a imersão na morte hídrica desejada, atendendo ao sussurro irresistível do escuro abismo aquático. Navegando “O rio”, a morte

espreita desde o título, insinuando-se verso a verso, e na outra margem dos devaneios da matéria, apresenta-se transmutada em desejo – o suicídio.

Como se ressaltou no exame deste e dos demais poemas, bem como na exploração desta e das demais potências elementares, a ambivalência é aspecto fundamental no universo poético de Dante Milano. Este conceito, por meio da composição irônica ou da lei da isomorfia das imagens poéticas, se multiplica através de toda a obra. Assim, como explicitaremos no decorrer deste trabalho, se estabelecerão pares de opostos em ritmanálise no eixo da imaginação material e dinâmica, sempre evocando ambos os fatores, ora fazendo um sobrepor-se ao outro, alternando-os; ora realizando uma refinada integração aparentemente paradoxal, mas fundamentalmente harmônica.

Ivan Junqueira se pergunta, já ao fim de seu ensaio sobre Milano: “Seria esse fascínio pelo macabro e pelas trevas a contrapartida de sua obsessão pela luz?” (2004b, p. L). Como pretendemos demonstrar, a hipótese, além de ser confirmada, precisa ser compreendida como um fundamento da poética milaniana, pois o poeta de “Imagem” só pode desejar “uma coisa branca” (MILANO: 2004, p. 30) se estiver dela apartado – e Dante, poeta de profundo ímpeto ascensional, está imerso no seu inverso.

### 3. Lirismo sinistro: a composição da *persona* poética milanesa

*O dia mostra como o mundo é.  
A noite mostra como os mundos são.*

Dante Milano

Dentre as acepções do termo “lirismo”, em geral despontam aquelas que o igualam à poesia no seu sentido mais abrangente e à poesia de expressão sentimental. Quando Octavio Paz nomeia sua obra mais afamada como *O arco e a lira*, sua “lira” abarca toda a Poesia – ou toda a *poiesis*, todo o fazer literário. Já quando nos referimos à “poesia lírica” de Camões, o adjetivo é empregado em oposição à sua poesia épica, que *Os Lusíadas* muito exemplarmente resumem – como se nestes não houvesse maiores notas de lirismo (o critério classificatório é, naturalmente, a predominância). Aqui, o vocábulo é tomado na acepção de “poesia de caráter marcadamente subjetivo”, uma “poesia do eu”.

O conceito varia ao longo do tempo, como demonstra o teórico alemão Emil Staiger. Originariamente, “era lírica toda poesia que se assemelhasse em composição, extensão e principalmente na métrica às criações dos autores considerados clássicos” (1969, p. 13). Depois, instituiu-se a definição segundo a qual

o lirismo se distingue essencialmente, podemos dizer, pelo seu fundo subjetivamente poético, seja em forma de verso ou de prosa. Na obra lírica predominam os sentimentos e emoções do autor, o artista reflete a si mesmo, no que Alceu Amoroso Lima chama de “confissão” (TAVARES: 1989, p. 117),

conforme professa Hênio Tavares. Então, passou a imperar “a noção de que o lirismo é que é a poesia”, impressão que “se impôs quase como uma mística”, lamenta Dante Milano (2004, p. 452), saudoso da épica. Entretanto, ressalta Hugo Friedrich, ao tratar da obra baudelairiana, uma transgressão do conceito de lirismo nesta poesia que o crítico considera moderna: “*Les Fleurs du Mal* (1857) não são uma lírica de confissão, um diário de situações particulares, por mais que haja penetrado nelas o sofrimento de um homem solitário, infeliz e doente” (1991, p. 36).

Segundo Friedrich e outros críticos, é Baudelaire o responsável pela renovação dos valores da lírica e pela instauração da modernidade – não só por sua arte, mas também por seus esforços paralelos. Marshall Berman chama atenção para o fato de que os termos “modernidade”, “vida moderna”, “arte moderna” “ocorrem frequentemente na obra de

Baudelaire; e dois de seus grandes ensaios, o breve ‘Heroísmo da vida moderna’ e o mais extenso ‘O pintor da vida moderna’ [...] determinaram a ordem do dia para um século inteiro de arte e pensamento” (2007, p. 159). Ao infringir a ordem estabelecida no que tange ao lirismo, Baudelaire promove a insuficiência do termo e aprofunda a complexidade da discussão, provocando a necessidade de reavaliações – o que já é uma constante em poesia, tendo em vista que

a Poética teria [...] que comparar baladas, canções, hinos, odes, sonetos e epigramas entre si, percorrer sua evolução durante um ou dois milênios consecutivos, e descobrir o que há de comum entre essas composições, chegando então, finalmente, a um conceito global do que seria o gênero lírico (STAIGER: 1969, p 13-4).

Esse conceito global é, provavelmente, uma utopia. Assim, ponderando sobre as acepções do termo “lirismo” correspondentes à poesia em geral ou, estritamente, à poesia subjetiva, concluímos que aquele primeiro sentido não nos serve na ocasião deste estudo devido à sua generalidade, e este segundo pouco tem a ver com a literatura produzida por Dante Milano, que segue o processo de despersonalização poética iniciado por Baudelaire, sendo raras as ocasiões em que permite à sua individualidade atravessar as próprias composições – como veremos mais detidamente no capítulo 7. De resto, ao tratar dos temas universais que permeiam a poesia desde seus primórdios, tais como o amor e a morte, estes não se dissociam, inculcando no cerne das relações amorosas e das figuras femininas que “louva” uma essência profundamente mórbida, obscura, estranha – ponto em que mais se aproxima, a seu modo, da lírica romântica. Ressalta Virgílio Costa que “mesmo ao falar da beleza, do amor, ou, ceticamente, de Deus, Dante se situa na questão da dor da existência. Não a dor individual, não sua vida pessoal (é um dos mais impessoais poetas nossos)” (1979, p. 20).

Todos estes fatores levaram uma série de críticos a se deterem em um aspecto em particular desta obra poética: seu estatuto lírico – ou o questionamento frontal do mesmo. Dos seus mais notórios leitores, Paulo Mendes Campos parece ter sido um dos primeiros a suscitar a questão, em texto originalmente publicado em sua coluna de crítica literária no *Jornal do Brasil* em 29 de janeiro de 1972, pouco tempo após o lançamento da terceira edição de *Poesias*, no ano anterior. Suas assertivas são bastante categóricas, bem como sua perspectiva em relação a toda esta poética:

Trata-se essencialmente de um poeta antilírico. A palavra lirismo é equívoca e exige uma conceituação pessoal. André Gide afirmava que sem religião não poderia haver



lirismo. Preferia eu dizer que sem o jogo-do-faz-de-conta, sem o sentimento ilusório de que a vida tem um sentido, não pode haver lirismo (1979, p. 345).

Nesse artigo, o tema já se iniciava de modo um tanto polêmico, e talvez algo simplista – “Esta poesia é sinistra, nua, desértica.” – para uma questão que outros futuramente aprofundariam, revelando sua complexidade. Diverge Ivan Junqueira, referindo-se diretamente ao texto de Paulo Mendes Campos: “Embora a opinião não seja de modo algum impertinente, é bom de ver que não iremos tão longe. *Há lirismo, sim*, amiúde sinistro, mas também talvez fantasmagórico, talvez algo visionário” (2004b, p. XLVIII; grifo nosso).

Junqueira nos traz um exemplo de leitura mais detidamente reflexiva ao cunhar o termo “antilirismo sinistro”, com o qual define a obra do poeta – embora a utilização do prefixo negativo nos pareça contraditória à tese de que “há lirismo, sim”. O fator “sinistro”, “soturno”, é algo que, decerto, não se pode dissociar das composições milanianas, mas nos parece excessivo seu atrelamento radical a uma suposta antilira, bem como a acumulação de predicados ao núcleo “lirismo”, agregando a ele um afixo e um adjetivo. Antes de simplesmente corroborar essa perspectiva, que o próprio crítico relativiza, dada a inextricabilidade da questão – “Lírico ou antilírico, o poeta nos revela de fato um acentuado fascínio pelos aspectos sinistros da vida” (*ibidem*) –, convém, minimamente, sondar o conceito de “lírica moderna” de Hugo Friedrich, que nos é caro.

Um dos preceitos da modernidade identificados por Friedrich é a “idealidade vazia”, segundo a qual o espaço onírico da transcendentalidade, outrora reservado à figura divina, agora se remete a um mistério indefinido e indefinível – e, em casos extremos, ao próprio nada. Nisto, já se impõe uma perspectiva contrária à de André Gide, suscitada por Paulo Mendes Campos em fragmento anteriormente citado, de que “sem religião não poderia haver lirismo”. Friedrich defende que pode haver e há, desde que se mantenha, em lugar d’Ele, um “polo de tensão, hiperbolicamente ambicionado, mas jamais atingido” (1991, p. 48). Dante Milano confirma a hipótese ao garantir que “hoje ninguém mais teme o inferno e o purgatório; o paraíso não tem atrativos para o homem moderno; temos horror à beatitude” (2004, p. 458).

Outro índice de modernidade que nos interessa avaliar, ainda mais fundamentalmente, é a despersonalização, que exploraremos adiante.

Da mesma forma que a imaginação material e dinâmica e a imaginação formal e visual, acreditamos que o lirismo possa se estabelecer a partir de dois eixos simultâneos e integrados, pautados por uma dinâmica ambivalente. No eixo vertical, teríamos o *lirismo subjetivo*, de orientação ascensional, e o *lirismo objetivo*, de orientação catabática. Já no eixo

horizontal, apresentam-se o *lirismo quente ou terno*, orientado para a direita, e o *lirismo frio ou seco*, orientado para a esquerda.

O primeiro eixo a que aludimos, *lirismo subjetivo x lirismo objetivo*, que se coloca em direção vertical, se refere à tensão entre o lirismo tradicionalmente romântico, de expressão do “eu”. O lirismo objetivo é aquele em que se impõe a despersonalização; em que o poeta não fala de si, mas através de uma *persona* poética mediadora. É a realização do “outrar-se” do poeta – para usar expressão de Fernando Pessoa, mais precisamente sob a *persona* do heterônimo Bernardo Soares, autor do *Livro do desassossego*. Reconhecemos, porém, que tudo quanto expressa o poeta sai de dentro dele próprio, ainda que transfigurado, reinventado por sua imaginação criadora.

Dante Milano auxilia nossa reflexão, nesse ponto, através de uma de suas perspicazes “Anotações” – embora essas, enquanto notas de pensamentos soltos, apenas insinuem o potencial de ideias que não chegam a se desenvolver muito bem. O poeta elabora e batiza uma categoria que se assemelha ao sujeito do nosso lirismo objetivo: “o expressivo”. O vocábulo escolhido pode soar paradoxal em relação à “objetividade” que defendemos, mas acaba por chegar bem perto da significação que desejamos alcançar. Diz Milano: “O expressivo é o que não consegue dizer o que sente e diz o que não sente, ao dizer mais do que sente” (2004, p. 358). Essa lógica parece complementar uma declaração do poeta em entrevista concedida ao *Jornal do Brasil*, em 1979. Na ocasião, ao comentar brevemente sua fortuna crítica, Milano acaba por evidenciar a distância que há entre sua *persona* poética e sua pessoa empírica: “Concordo com os críticos. Paulo Mendes Campos foi muito penetrante, só não estou de acordo com a afirmação de que sou sinistro, sempre me imaginei uma doçura” (*apud BONFIM*: 1979, p. 9).

Um purismo absoluto na aplicação do lirismo objetivo é virtualmente impossível; o que podemos é apontar tendências, já que, na obra de um mesmo poeta, e até num mesmo texto poético, podem se alternar momentos de preponderância entre os lirismos subjetivo e objetivo.

Em entrevista a Danielle Grace de Almeida, doutoranda em literaturas de língua francesa (UFRJ), o professor, poeta e crítico Michel Collot ressalta, analogamente, que “o sujeito lírico nunca foi, aliás, reduzível a uma identidade estritamente pessoal, nem a uma pura interioridade: tradicionalmente transpessoal e mesmo universal, ele se abriu na poesia moderna à alteridade e à exterioridade” (COLLOT *apud* ALMEIDA: 2014). Contudo, estabelece uma distinção que nos é cara, ao comentar a poesia de Francis Ponge: “[o sujeito] não pode ser confundido com o eu [*moi*]: o ‘eu’ [*je*] é raro em *Le Parti pris des choses*, mas

ele é às vezes substituído por um ‘nós’ que o supõe e o inclui” (*ibidem*). Para melhor definir a oposição, preferimos traduzir *je* por “eu”, relacionado ao sujeito do lirismo subjetivo (personalista) e *moi* por “mim”, que seria, então, o sujeito lírico objetivo (personativo).

Por mais que permeie obras de tantos poetas desde fins do século XIX e no decorrer do XX, falar do sujeito lírico objetivo, a que chamamos “personativo”, ainda pode soar como novidade. Em “El lirismo objetivo de Bécquer” (1988), artigo sobre o poeta romântico andaluz Gustavo Adolfo Bécquer, o crítico Javier González-Alonso sente a necessidade de iniciar seu texto com o esclarecimento de que “*aparentemente los términos lirismo y objetividad dan la impresión de conllevar en si una explícita contradicción, ya que con asiduidad se ha tendido a considerar la lírica como la más genuina forma expresiva de la subjetividad*” (1988, p 5). Em registro bastante mais recente, José Castello também assinala que “a expressão ‘lirismo objetivo’ encerra um paradoxo já que, enquanto o lirismo fala do subjetivismo poético, a ideia de objetividade dele retira justamente aquilo que o define” (2013, p. 18).

Em geral, o leitor comum – e talvez até o especializado, ao menos em sua fase de formação – é mais afeito à prosa de ficção do que à poesia. Naquelas *Memórias de um leitor de poesia*, Secchin relata justamente esta impressão, afirmando que “a ficção vem a nós; a poesia, nós temos que buscá-la. Daí, inevitavelmente, seu caráter diferenciado, exigindo uma postura frente à linguagem que não é regida pelos mesmos mecanismos que regem a ficção” (2010, p. 18). Não é de surpreender que se mover para os domínios da poesia cause certo estranhamento ao leitor quando se depara com determinados conceitos mais familiares a este campo artístico, mesmo que perpassem também a prosa. A despersonalização, por exemplo, é fator predominante no âmbito da ficção, como evidencia a confissão de Flaubert: “Preciso de grandes esforços para imaginar meus personagens e fazê-los falar, pois me repugnam profundamente” (FLAUBERT *apud* CASTELLO: 2013, p. 16).

É em razão desses fatores que o leitor dissocia com mais facilidade as figuras do narrador e do ficcionista, aceitando o fato de que a história ali escrita não é a do escritor – ainda que, parcial ou veladamente, talvez venha a ser –, do que as figuras do sujeito lírico e do poeta, relutando contra a hipótese de que os sentimentos versificados talvez não sejam os do autor dos versos. É natural, para o leitor, pensar que o sejam, devido ao predomínio do lirismo subjetivo, enquanto, por vezes, nem se considera a existência de um lirismo em prosa – devido ao frequente predomínio do enredo, da sucessão de eventos. Semelhante é o caso, segundo Pessoa, da poesia dramática, em que destaca Shakespeare como um “supremo despersonalizado” (1966b, p. 106). É preciso, de fato, haver despersonalização para que sejam

elaborados os personagens, suas falas, seus dramas pessoais. Um exemplo irrefutável e emblemático disso seria a tragédia *Medeia*, de Eurípides. Para criar a personagem-título, o poeta-dramaturgo precisou “outrar-se” em mulher e assumir uma terrível *persona* trágica e complexa, composta de amor e ódio indissociáveis, culminando no assassinio dos próprios filhos.

A poesia dramática corresponderá, aliás, ao último dos quatro graus de lirismo que Pessoa estabelece – e que se afinam com nossa ideia de um eixo vertical entre os lirismos subjetivo e objetivo, que admitirá a mesma gradação proposta pelo poeta português. O que, para nós, seria o ápice do lirismo subjetivo, no sentido ascensional do eixo, para ele é “o primeiro grau da poesia lírica”, e prossegue: “é aquele em que o poeta, de temperamento intenso e emotivo, exprime espontânea ou reflectidamente esse temperamento e essas emoções. É o tipo mais vulgar do poeta lírico; é também o de menos mérito, como tipo” (1966a, p. 67). É o mais vulgar entre poetas iniciantes –tateando a expressão das emoções naturalmente iniciada pelas suas próprias – e também muito explorada pelos nossos poetas românticos, daí que eventualmente chamemos também de “lirismo romântico” – sem o mesmo demérito insinuado por Fernando Pessoa. Como atada às impressões do próprio sujeito empírico, tende mais frequentemente à expressão inflamada.

Ainda que de tipo mais “simples”, este lirismo não implica reducionismo ou prejuízo de qualidade; um poeta especializado em determinado tema ou emoção não é necessariamente um poeta limitado. Como prova, basta que nos lembremos do Castro Alves, vulgo “poeta dos escravos”, ou da lírica camoniana. Sobre esta, considera Berardinelli (2000) que seu tema central seria o amor, “e amor infeliz”. Ora, se para Pessoa, “neste género de poetas, é vulgar dizer-se, porque com razão se nota que um é ‘um poeta do amor’, outro ‘um poeta da saudade’, um terceiro ‘um poeta da tristeza’” (1966, p. 67), aí poderíamos alocar o Camões lírico.

“O segundo grau da poesia lírica é aquele em que o poeta, por mais intelectual ou imaginativo, pode ser mesmo que só por mais culto, não tem já a simplicidade de emoções, ou a limitação delas, que distingue o poeta do primeiro grau” (*ibidem*), classifica Pessoa, ainda relacionado à seta ascendente de nosso esquema. Por isso, “este será também tipicamente um poeta lírico, no sentido vulgar do termo, mas já não será um poeta monocórdio” (*ibidem*). Variam já os tipos de emoção no poeta de segundo grau lírico – sendo ainda, contudo, monotonal a maneira de sentir e expressar, o que vai diferenci-lo do próximo tipo. “Assim um Swinburne, tão monocórdio no temperamento e no estilo, pode contudo escrever com igual

relevo um poema de amor, uma elegia mórbida, um poema revolucionário” (*ibidem*), exemplifica, sintético, o poeta.

Para o autor de *Mensagem*, “o terceiro grau da poesia lírica é aquele em que o poeta, ainda mais intelectual, começa a despersonalizar-se, a sentir, não já porque sente, mas porque pensa que sente; a sentir estados de alma que realmente não tem, simplesmente porque os compreende” (*ibidem*), ponto a partir do qual se principia o domínio do lirismo objetivo, iniciando o sentido decrescente do eixo vertical e inaugurando, com isso, o aprofundamento e o refinamento da sensibilidade poética. Acreditamos que se situe neste patamar o nosso Dante Milano, posto que o poeta não precise, necessariamente, engendrar personagens, mas tão somente demonstrar certo distanciamento das emoções expressas, já a partir daí compondo uma *persona* poética com traços alheios a si mesmo.

Enfim, chega-se ao quarto grau da poesia lírica: “aquele, muito mais raro, em que o poeta, mais intelectual ainda, mas igualmente imaginativo, entra em plena despersonalização. Não só sente, mas vive, os estados de alma que não tem directamente” (*ibidem*). Ainda que neste caso, como já apontamos, Pessoa destaque a figura de Shakespeare, enaltecendo o bardo inglês como “poeta substancialmente lírico erguido a dramático pelo espantoso grau de despersonalização que atingiu” (*ibidem*), sabemos que ele toma por base a si mesmo para instituir este quarto grau. Em referência a seus heterônimos, ele diz: “construí dentro de mim várias personagens distintas entre si e de mim, personagens essas a que atribuí poemas vários que não são como eu, nos meus sentimentos e ideias, os escreveria” (1966b, p. 106).

“Os três heterônimos principais são bem mais complexos que os outros, mas a diferença é, fundamentalmente, de ordem quantitativa e não qualitativa” (2014, p. 162), aponta Joachim Michael, lembrando que de alguns desses poetas inventados ficaram apenas fragmentos, pouquíssimos poemas ou breves anotações, mas todos têm seus traços individualizantes. Embora a heteronímia mais representativa do poeta corresponda à famosa tríade composta por Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos, os de obras mais extensas e particularizadas, conjecturamos que suas *personae* com maior potencial de despersonalização do eu seriam as de nacionalidade estrangeira ao poeta, como Charles Robert Anon, Alexander Search e Jean Seul. Para T. S. Eliot,

uma das razões para que aprendamos bem pelo menos uma língua estrangeira é que isso nos permite *adquirir uma espécie de personalidade suplementar*; uma das razões para não adquirirmos uma nova língua em lugar de nossa própria é que *a maioria de nós não deseja tornar-se uma pessoa diferente* (1991, p. 30; grifos nossos).

Pessoa desejava isso; e o fez. Alguns dos seus heterônimos estrangeiros, porém, não são poetas, restringindo-se ao âmbito da tradução ou da crítica – mas nada se pode afirmar com certeza, pois a cada nova pesquisa, novas descobertas são feitas: “desde a pioneira lista de Teresa Rita Lopes, se descobriram várias outras personagens, entre as quais Giovanni B. Angioletti, a mais recentemente resgatada e revelada por José Barreto, em 2012” (FERRARI; PIZARRO: 2013, p. 14). Em *Eu sou uma antologia*, Ferrari e Pizarro comentam que, variando os critérios, abrangendo-os, segundo José Paulo Cavalcanti Filho, “fôssemos contar todos os nomes com que [Pessoa] assinou textos, ou para quem destinou funções” (2013, p. 13), o número ultrapassaria os duzentos.

Há personagens pessoanos que apenas deixaram indicadas obras vindouras, como Charles James Search – irmão de Alexander –, cuja obra parece compor-se somente de uma listagem de livros por traduzir. Diante disso, e considerando o raciocínio de T. S. Eliot, segundo o qual “é mais fácil pensar do que sentir numa língua estrangeira. Por isso, nenhuma arte é mais visceralmente nacional do que a poesia” (1991, p. 30), parece que Fernando Pessoa, como todo poliglota, pensou bastante em outras línguas, mas explorou pouco isto que consideramos a expressão máxima da despersonalização, um possível quinto grau do lirismo: o “outrar-se”, não apenas em outra(s) *persona(s)*, mas em uma(s) de nacionalidade estrangeira. Essa vertente pessoana – por enquanto – não é muito profusa; sua obra mais relevante em língua estrangeira, os *English poems*, é ortônima.

Por fim, mesmo que não houvesse qualquer heterônimo, ainda teríamos, em diversos poemas de Fernando Pessoa ele mesmo, uma verdadeira arte poética da despersonalização, o que evidenciaremos no capítulo 4.

Baseando-se nos graus de lirismo como definidos por Pessoa, Massaud Moisés pondera a respeito da seguinte assertiva do poeta português: “A composição de um poema lírico deve ser feita não no momento da emoção, mas no momento da recordação dela” (PESSOA: 1966a, p. 72). O crítico brasileiro revela juízo de valor sobre o lirismo subjetivo ainda maior e de modo mais pejorativo do que Pessoa, asseverando – de modo equivocado – que “a afirmativa inicialmente destacada só pode adaptar-se ao poeta lírico de primeiro e segundo graus (MOISÉS: 1998, p. 20)”, enquanto a obra poética do modernista de *Orpheu*, cuja evidente filiação ao quarto grau é reconhecida por Moisés, se construiria “não no momento de rememorar a emoção, mas enquanto dura: a lembrança da emoção caracteriza o poeta menor, ou simplesmente poeta lírico, que apenas consegue descrever a marca que a emoção lhe deixou na memória ou na sensibilidade (*ibidem*)”.

Ora, se avançamos ainda um pouco na leitura da reflexão pessoana de que Moisés extraiu o fragmento que lhe interessava, temos que

um poema é um produto intelectual, e uma emoção, para ser intelectual, tem, evidentemente, porque não é, de si, intelectual, que existir intelectualmente. Ora a existência intelectual de uma emoção é a sua existência na inteligência — isto é, na recordação, única parte da inteligência, a propriamente tal, que pode conservar uma emoção (PESSOA: 1966a, p. 72),

donde se conclui que em Pessoa não há aquele desprezo pela memória que há em Moisés ou qualquer menção à “menoridade” da poesia que nela se pauta. Pelo contrário: a recordação é aqui entendida como processo de transfiguração intelectual da emoção, possibilitando sua existência em poema. Esta postura se afeiçoa não ao lirismo subjetivo dos primeiros graus pessoanos, mas ao distanciamento dos poetas de terceiro e quarto graus – referentes ao lirismo objetivo que o próprio Pessoa pratica, aliás. O “poema lírico” a que o poeta alude no início do excerto comentado corresponde ao seu ideal de lirismo – o despersonalizado. É antes o enaltecimento do lirismo objetivo do que a crítica do lirismo subjetivo como compreende Moisés.

O eixo vertical do lirismo, então, conforme o entendemos, se caracteriza substancialmente quanto à relação estabelecida entre sujeito lírico e emoção, quanto à maior ou menor aproximação entre a emoção sentida e a emoção expressa. Quanto maior o grau de despersonalização, cremos, mais aprofundada será a experiência estética desta poesia, posto que menos passional.

Já o eixo horizontal parte da natureza das emoções expressas, definida pelo aspecto que apresenta através das temáticas de predileção do poeta e de como são abordadas. Em seus extremos opostos, temos, para a direita, em sentido crescente, a *emoção solar, quente ou terna*, assinalando o que denominamos *lirismo solar, quente ou terno*; para a esquerda, decrescendo para valores negativos, a *emoção lunar, fria ou seca*, definindo, assim, o *lirismo lunar, frio ou seco*.

Mais uma vez valemo-nos aqui das “Anotações” de Dante Milano, que nos parecem esclarecedoras – e surpreendentemente harmonizadas em relação às nossas tentativas categorizantes. Dentre elas, extraímos um fragmento que, também procurando tipificar os meios de criação poética, se assemelha ao nosso eixo horizontal – apesar da presença de alguns dados que se confundem aos do eixo vertical de nosso arranjo – e foi a partir delas também que batizamos dois dos nossos “lirismos”. Para Milano,

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 (2004, p. 356).

Na obra de muitos poetas, se estabelece uma poética de brandura e candura, da qual os amores, as saudades, a religiosidade e mesmo os desejos ocupam um posto central. Todas as coisas graciosas do mundo têm aí seu espaço, de forma a constituir o belo em sua acepção de “agradável” – aquilo que causa satisfação aos sentidos. Assim, o grande desafio dos poetas mais afeitos ao *lirismo solar* é não resvalar para a pieguice.

Estes fatores predominam, por exemplo, em certos escritos de um Casimiro de Abreu – “A primavera é a estação dos risos, / Deus fita o mundo com celeste afago” (s/d, p. 75) – ou Manoel de Barros – “Rios e mariposas / Emprenhados de sol / Eis um dia de pássaro ganho” (2010, p. 162). Não queremos, com isso, defini-los, restringi-los ou simplificá-los, já que tudo em poesia é potencialmente cambiante e cada poema é um universo distinto. Temos, como evidência dessa hipótese, a obra de Mário Quintana, popular por certos versos muito afáveis, mas também composta por outros, de certa – às vezes, intensa – soturnidade, o que nos leva ao *lirismo lunar*.

Se o belo achávamos lá, o grotesco é o que há por cá – sem que ignoremos o afastamento gradativo do belo que há entre os extremos, análogo à gradação que subsiste no outro eixo, conforme analisou Pessoa. O *lirismo lunar* é o domínio do satanismo baudelairiano e do pessimismo de Augusto dos Anjos, explorados cada um a seu modo. O risco, para os adeptos do grotesco, é o de escorregar para um suposto mau gosto – se bem que isto se confunda com o próprio sucesso do grotesco. Neste ponto é que se concentra a maioria dos 147 poemas que compõem a *Obra reunida* de Dante Milano, de temática soturna e aspecto noturno.

É comum, porém, como no já citado caso de Quintana, e ainda em Drummond, em Bandeira, e também em Camões e Pessoa, para limitarmos os exemplos aos mais modelares, mas ainda em tantos outros, o trânsito – que consideramos enriquecedor de uma poética, aliás – entre ambos os sentidos deste eixo, e até uma integração ambivalente entre eles numa mesma composição poética. A título de exemplificação breve, eis as quadras inicial e final de “A Dama Branca”, de Manuel Bandeira:

A Dama Branca que eu encontrei,  
Faz tantos anos,  
Na minha vida sem lei nem rei,



Sorriu-me em todos os desenganos.

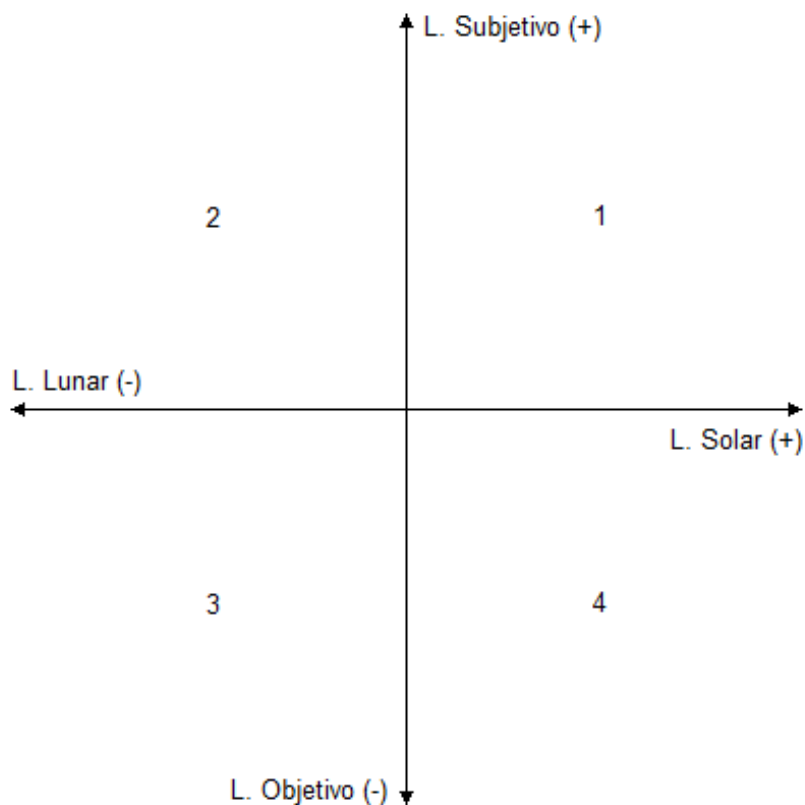
[...]

Essa constância de anos a fio,  
Sutil, captara-me. E imaginai!  
Por uma noite de muito frio,  
A Dama Branca levou meu pai.  
(1966, p. 67-8).

Na configuração organizacional que propomos, as obras literárias se estabeleceriam através da correlação dinâmica entre um e outro eixo – o vertical e o horizontal –, caracterizando-se por sua alocação – ao menos predominante, ressaltamos – num dos quadrantes do esquema engendrado, constituído pelas combinatórias que se seguem:

1. Lirismo solar x lirismo subjetivo (leste x norte; positivo x positivo);
2. Lirismo subjetivo x lirismo lunar (norte x oeste; positivo x negativo);
3. Lirismo lunar x lirismo objetivo (oeste x sul; negativo x negativo);
4. Lirismo objetivo x lirismo solar (sul x leste; negativo x positivo).

Em prol de uma visualização mais aclarada de nossa proposta, apresentamo-la, a seguir, em formato de diagrama:



A obra do nosso poeta se situaria no terceiro quadrante, razão por que nos deteremos neste. Seu lirismo se pautaria basicamente pelo distanciamento – que no seu caso se apresenta em forma de despersonalização e reflexão –, referente ao *lirismo objetivo*, e pela sua temática noturna, relacionada ao *lirismo lunar*. Estes conceitos podem se prestar a substituir aqueles aplicados por outros críticos, que insistem em negar o lirismo ao poeta.

Assim, enquanto Paulo Mendes Campos considera que “Dante Milano é o poeta antipoético, o poeta do desespero”, afirmando em seguida que

também este, o desespero, pode ser lírico, mas não o desespero seco, sem lágrimas como um soluço. Em todos os poemas deste livro, encontramos o mesmo timbre árido: em vez do sonho, o pesadelo; em vez de fantasia, a angústia; em vez do amor, um arremedo de posse bruta (1979, p. 345-6),

cremos que neste ponto o crítico trate de um desespero distanciado – uma das formas do lirismo objetivo, além da assunção de uma perspectiva outra –, mas ainda assim um genuíno desespero, e portanto, lírico. Também não acreditamos que nesta poesia haja “em vez do sonho, o pesadelo”, bem como as outras substituições indiciadas. O que há é uma tensão ambivalente, que instaura uma tensão lírica, conforme expusemos no capítulo 2, demonstrando que em poemas como “Fuga do Centauro” a fusão entre amor e “arremedo de posse bruta” é evidente: “Fui beijá-la e dei dentadas” (2004, p. 102).

Para Franklin de Oliveira, em artigo sobre nosso poeta, “a linguagem poética caiu prisioneira da esfera mágica, situando-se no nível do *nonsense*. A poesia, assim declarada incompatível com as formas de pensamento referencial, converteu-se em puro ato lúdico” (1979, p. 348-9), o que justifica a primazia do lirismo subjetivo, de modo que outra forma de expressão é entendida como o avesso da lírica, conforme vimos em Massaud Moisés.

Oliveira demonstra que percebe essa preponderância – sobretudo no Brasil – e a critica, avançando em suas reflexões a respeito da poética milaniana, que considera “excepcional porque ocorrendo num país em que poesia é quase sempre sinônimo de exclusiva exacerbação sensorial, de estrita explosão emotiva” (1979, p. 349). Tal percepção, análoga à nossa, reforça, pois, a explicitação de um lirismo objetivo – o que, reiteramos, “não significa que sua expressão haja renunciado à emoção” (JUNQUEIRA: 2004b, p. XXII), ou mesmo ao lirismo subjetivo, que, eventualmente, emerge. Contudo, o mesmo crítico, Ivan Junqueira, acredita que “isso explica, talvez, porque não se possa considerar o autor como poeta estritamente lírico, [...] conjugando assim o substrato referencial do pensamento lógico à ambiguidade semântica do pensamento simbólico ou metalógico” (2004b, p. XXIII).

Se “um pensamento constante de morte, do além da morte [...] percorre com efeito este livro, da primeira à última linha” (HOLANDA: 1978, p. 122), como identifica Sérgio Buarque já em 1949, Milano se coloca, essencialmente, nos domínios do lirismo frio, em que imperam a mundividência e os temas soturnos. Ivan Junqueira ainda observa, no poeta, que

sua crença de que o homem progride apenas para a morte e que, enquanto tal, só lhe resta aceitar mesmo a condição de “culpado” até do ato de existir, como ele próprio nos confessa, aliás, ao dizer que é “homem culpado de ser homem”, revelando-nos, assim, uma dramática consciência agônica de si mesmo e da existência, o levará à escolha da morte como tema nuclear de toda a sua dolorosa e crispada mentação poética (2004b, p. XXVI).

O poeta então se afasta da luminosidade do lirismo quente, tanto através da obsessão pela morte, como também pelos párias do mundo moderno – mendigos, condenados, leprosos, naufragos e desgraçados em geral –, sobre o que discorreremos no subcapítulo 6.1.

Quando Junqueira se refere, em Milano, a “um lirismo ‘fantasmagórico’ ou ‘visionário’” (2004b, p. XXIV), está insinuando a confluência que pretendemos explicitar entre os lirismos frio e objetivo, e que buscamos agora definir na cunhagem da expressão *lirismo sinistro*, tomando de empréstimo parte do termo utilizado pelo próprio Junqueira, já por nós comentado: o *antilirismo sinistro*. A categoria que elaboramos realiza a integração entre a reflexão distanciada e as temáticas soturnas, fatores típicos da obra de Dante Milano, ainda que não sejam absolutos.

Temos ciência de que a profusão de qualificadores que apresentamos para o termo “lirismo” decerto não o define, e nem mesmo temos qualquer pretensão definitiva. Esta é somente mais uma dentre tantas tentativas que já vieram e ainda virão de estabelecer critérios para organizar um raciocínio lógico a respeito do tema. Em poesia, as fronteiras entre os quadrantes jamais poderiam ser tão bem delimitadas como quer o pensamento matemático das ciências exatas ou como sugere a representação cartesiana de que nos valemos; daí que estas classificações não sejam precisas, mas falhas, como toda classificação. Como já explicitamos, podem coexistir em um poema os lirismos quente e frio, bem como notas de subjetivismo podem sublevar em obras a princípio pautadas no lirismo objetivo, mesmo que de maneira às vezes esquiva.

E ainda que estas não transpareçam... O distanciamento crítico em relação ao instante de efusão emotiva pode produzir poemas reflexivos, satíricos ou irônicos, mas estes nunca se abstêm por completo da emoção; ela está velada, recoberta, transfigurada pela reflexão, pela

sátira, pela ironia – mas está presente. Também não renega a intervenção daquele algo abstrato e puramente subjetivo a que chamamos “inspiração”.

Vejamos o antilirismo – falso – do nosso antilírico por excelência, João Cabral. Ele próprio admite a importância, em certa medida, do fator emocional, tanto na produção da obra de arte quanto na recepção – mas com distanciamento: “Claro, a emoção, no caso, é um assunto que me interessa. Se o assunto me interessa ele já me toca, e nesse tocar já há alguma emoção. Aí eu anoto, deixo de lado e um dia trabalho friamente para provocar uma emoção no leitor” (MELO NETO *apud* ROZÁRIO: 1989, p. 62). Além disso, a contenção de meios expressivos, sejam palavras, sílabas ou imagens, até pode abrandar e disfarçar o subjetivismo do discurso, se comparada à verborragia dos versos longos – vide Vinicius de Moraes: “Tudo era dor e escura angústia dentro da noite despertada!” (2011, p. 40) – ou infiltrados de interjeições – como em Fagundes Varela: “Oh! Vem, Lucília! É tão formosa a aurora” (s/d, p. 66) –, mas não o elimina. A dimensão trágica da fala proferida sem sobressaltos por um vivente severino exemplifica bem – e provoca emoção:

E se somos Severinos  
iguais em tudo na vida,  
morremos de morte igual,  
mesma morte severina:  
que é a morte de que se morre  
de velhice antes dos trinta,  
de emboscada antes dos vinte  
de fome um pouco por dia  
(de fraqueza e de doença  
é que a morte severina  
ataca em qualquer idade,  
e até gente não nascida)  
(MELO NETO: 2003, p. 85).

Do mesmo modo, um metro hexassílabo ou octossílabo pode romper a monotonia previsível da musicalidade decassílabo ou redondilhesca, mas é ainda musical,

como naquela história  
por alguém referida  
de um homem que se fez  
memória tão ativa

que pode conservar  
treze anos na palma  
o peso de uma mão,  
feminina, apertada  
(MELO NETO: 2003, p. 130).

A questão que enfim pretendemos trazer à baila a partir dessas elucubrações é a inaplicabilidade da expressão “antilirismo” e, em específico, da negação do caráter lírico na poética milaniana. Davi Arriguci Jr., parece-nos, traz uma boa e concisa definição, dando conta do que chamamos de “lirismo sinistro”, em que se inserem os lirismos frio e objetivo, ao considerar a poesia de Milano uma “lírica seca e meditativa” – e afinal, antes de tudo: uma lírica.

#### 4. Forma e conteúdo: a isomorfia entre pensamento e emoção

*As ideias só existem depois de tomar forma  
representativa, quase imagem.*

Dante Milano

Em obra intitulada *Na sala de aula*, Antonio Candido analisa criticamente seis poemas, de maneira minuciosa e descerimoniosa. Como o livro se destina não apenas a especialistas e professores, mas também – e sobretudo – a leigos e iniciantes nos estudos de poesia, sua linguagem procura ser acessível e, em certa medida, livre dos jargões técnicos da crítica especializada. Mesmo assim, não se furta ao olhar atento e às observações muito meticulosas tanto no que tange à forma quanto ao conteúdo dos poemas, e nem mesmo a um mais complexo nível de leitura: a integração de forma e conteúdo, “a fim de verificar como (para usar palavras antigas) a matéria se torna forma e o significado nasce dos rumos que esta lhe imprimir” (CANDIDO: 1995, p. 5).

Isto se verifica, em especial, na leitura de “O rondó dos cavalinhos”, de Manuel Bandeira. Em sua leitura, Candido se detém, principalmente, nos versos “Os cavalinhos correndo, / E nós, cavalões, comendo...”, que funcionam como estribilho, presentes no início de todas as estrofes. Após ressaltar a redondilha maior como estruturadora de todo o poema, Candido observa neste dístico as particularidades do ritmo. No segundo verso, a presença das vírgulas delimitadoras do aposto obrigatoriamente refreia a leitura, efeito reforçado pelo fato de que, antes de cada vírgula, há uma palavra oxítona. O leitor é assim levado à leitura no ritmo “picado” em três tempos, como o galope de um cavalo, enquanto aquele primeiro verso é fluente, “corredio”. Transpondo estes aspectos formais para o campo das significações, Candido afirma que

os cavalos de corrida estão correndo no prado, mas em ritmo deslizado (vistos de longe, parecem cavalinhos de carrossel); os homens, comparados a cavalões, estão comendo e participando de uma reunião social, mas, grotescamente, em ritmo de galope. Portanto há uma contradição, levando a crer que haja um juízo de valor implícito na diferença dos ritmos (1995, p. 72).

Esta leitura é corroborada pela suavização proporcionada aos animais pelo diminutivo em “cavalinhos” e pela brutalização animalesca dos homens através do aumentativo “cavalões”. No dístico em destaque, portanto, imprime-se um ritmo que não se presta, unicamente, a dar forma “de poema” a um determinado conteúdo, mas acrescenta a este uma

íntima contradição entre os seres e suas representações, velada por uma sofisticada ironia. É ainda possível que, na ocasião da feitura do poema, o ritmo tenha sido até anterior às palavras que compõem os versos, atrelando-se ao sentido mais intimamente do que estas. Evidentemente, a mesma informação, se transmitida sob outra forma, perderia força sgnica – e qualidade estética.

É justamente isso que Sérgio Buarque de Holanda define como “ritmo semântico”, fator que considera intrínseco à poética de Dante Milano. Ao tratar da obra milaniana, em breve artigo originalmente publicado em 1949, apenas um ano após a publicação de *Poesias*, Sérgio Buarque vê necessidade em ressaltar a correlação direta entre forma e conteúdo, a que preferimos chamar “isomorfia”, como um dos constituintes fundamentais dessa obra: “Com efeito o ritmo é guiado aqui, não pelo ouvido apenas, mas também e principalmente pelo sentido, e não parece excessivo falar-se neste caso [...] de verdadeiro *ritmo semântico*” (HOLANDA: 1978, p. 123; grifo nosso).

O comentário de Sérgio Buarque se aplicaria facilmente ao poema de Bandeira, o que não apenas evidencia um determinado caminho de leitura, como também um meio de composição poética. No caso específico da questão som *versus* sentido, Hugo Friedrich destaca Edgar Allan Poe como grande revolucionário das formas de composição. Como Poe foi poeta e crítico, muito de seu procedimento poético está desvelado, tanto em textos sobre poesia e outros poetas quanto sobre si mesmo, como em *A filosofia da composição*. Isso permite aos críticos dizer da criação do poeta com mais propriedade, e assim, afirma Friedrich: “A inovação de Poe consiste em inverter a ordem dos atos poéticos, que vinha sendo aceita pelas poéticas anteriores. O que parece ser o resultado, ou seja, a ‘forma’, é a origem do poema; o que parece ser a origem, ou seja, o “significado”, é o resultado” (1991, p. 51).

Não só a questão rítmica se relaciona à composição isomórfica, porém. Sérgio Buarque elege, para ser examinado no referido estudo sobre Dante, o soneto “Horizonte cerrado, baixo muro”, justamente o que abre o volume *Poesias*. Neste, leem-se os seguintes versos:

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 [...]  
 (2004, p. 3; grifos nossos)

O *enjambement* que se estabelece insistentemente em duas ocasiões consecutivas é capaz de indicar “por si só a expectativa da queda iminente, que logo a seguir se realiza” (HOLANDA: 1978, p. 124). Acrescemos a isto a ideia de que as assonâncias e aliterações presentes em “Ainda agarrada ao galho” fazem as palavras como que se agarrarem umas às outras, tal qual a própria folha ao galho.

Como já demonstramos no capítulo anterior, a questão do lirismo em Dante Milano é um tanto complexa e coloca em tensão os conceitos de pensamento/razão e sentimento/emoção; enquanto há quem defenda a primazia das ideias e o obscurecimento dos afetos, Buarque insiste na íntima integração desses fatores. Buscando definir as relações isomórficas que percebe na poesia milaniana, o crítico termina por instituir o devir forma-pensamento, introduzindo o juízo de que “Dante Milano está longe de ser, como se diria, um poeta de ideias, posto que suas ‘ideias’ não sobrevivem impunemente a qualquer espécie de paráfrase em prosa. Em outras palavras, seu pensamento é de fato sua forma” (HOLANDA: 1978, p. 122). Pondera o crítico, entretanto, que a referida constatação não seria suficiente para fornecer a chave para a singularidade da obra milaniana.

Anos depois, Franklin de Oliveira, no artigo “A claridade estelar”, acrescentaria a ideia de que “grande poeta é aquele capaz de harmonizar pensamento e encantação” (1979, p. 349) e, à luz da assertiva de Buarque, cunharia a expressão lapidar: “Dante Milano é o poeta do pensamento emocionado” (*ibidem*).

Agregando ao pensamento a sua contraparte – a emoção –, Franklin de Oliveira nos permite considerar que haja aí uma complementação dinâmica e ambivalente. Como a obra de Dante Milano foi reiteradamente caracterizada por diversos críticos e poetas, a exemplo de Ivan Junqueira, como de “irrepreensível unidade – unidade de forma, de estilo, de linguagem, de abordagem temática, de ritmo e até de vocabulário” (2004b, p. XXIV), tornou-se lícito cogitar se esta unidade não proviria de ser o “pensamento emocionado”, juntamente ao caráter ambivalente que lhe é próprio, o fator genesíaco do conjunto desta obra e se desdobrando em suas partes, conformando-as. Restaria, então, a lacuna, que talvez se transmute na chave de que carecia Buarque: bem como a forma poética se relaciona ao pensamento, cremos que o conteúdo se intimiza com o sentimento.

O sentimento a que nos referimos, contudo, não é do poeta, mas de sua *persona* poética, muitas vezes caracterizada pela psicologia dos elementos naturais, como a define Bachelard em sua extensa obra filosófica. Em consonância com o conceito de lirismo objetivo que exploramos anteriormente, há uma mediação entre as emoções do poeta e o que se imprime no papel. Como declara João Cabral, “não é com emoção que se faz arte” (MELO



NETO *apud* ROZÁRIO: 1989, p. 62). Para este poeta, o instante da criação artística, posterior a um certo distanciamento temporal, traria o distanciamento crítico, condição necessária para modelar a matéria poética com “frieza”. Luiz Costa Lima reforça a tese, revelando que “em Cabral, [...] o que existe para o poeta, basicamente, são as palavras, não seus sentimentos” (1968, p. 10).

Com o poeta pernambucano concorda Fernando Pessoa, em fragmento que já citamos no capítulo anterior, e agora recuperamos: “A composição de um poema lírico deve ser feita não no momento da emoção, mas no momento da recordação dela” (PESSOA: 1966a, p. 72). O comentário complementa a fala de Cabral e reforça a ideia de que é preciso que o poeta se dispa da sua emoção – se despersonalize, portanto – e torne a ela mais tarde pela memória, transfigurando-a criativamente. Da mesma maneira, “Baudelaire concebe a fantasia como uma elaboração guiada pelo intelecto” (FRIEDRICH: 1991, p. 37), pois “a capacidade de sentir do coração não convém ao trabalho poético” (*ibidem*). Assinalamos, em contrapartida, que a recordação, até mesmo pelo vestígio etimológico que traz o vocábulo, não é capaz de retirar por completo o poeta do “coração” das coisas.

Como já apontamos, Fernando Pessoa extrapola o conceito de despersonalização “repersonalizando-se” através dos seus heterônimos, que são *personae* poéticas complexamente construídas, com estilos próprios, feições próprias e até biografias próprias. A despeito disso, a meditação mais bem acabada sobre este “outrar-se” está, na verdade, em alguns de seus poemas de origem ortônima e se misturam à reflexão sobre pensamento e emoção, tão gêmeos quanto a forma e o conteúdo de que vimos tratando até então.

A começar pelos, talvez, mais célebres versos seus, temos que

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

E os que leem o que escreve,  
Na dor lida sentem bem,  
Não as duas que ele teve,  
Mas só a que eles não têm.

E assim nas calhas de roda  
Gira, a entreter a razão,  
Esse comboio de corda  
Que se chama coração  
(1995, p. 235).

Estes versos estabelecem bem as distâncias que existem entre a emoção – a dor – sentida pelo poeta – que vai só nele mesmo –, a emoção escrita pelo poeta – que vai, transfigurada, no papel –, a emoção lida pelo leitor – que chega a ele pelo papel e difere já daquela escrita, devido a questões de individualidade, interpretação e intimidade – e a emoção sentida pelo leitor – que vai só nele mesmo, como tem o poeta a dele; como tem cada um a sua. O “outramento”, então, não só pertence à técnica de composição do poeta como transborda, inevitavelmente, para o momento da recepção da obra pelo leitor.

Publicado originalmente em novembro de 1932, na revista *Presença*, esse poema recebeu uma resposta pelo próprio poeta, como que por efeito de explicação dos seus versos. Assim, em abril de 1933, pela mesma revista, saía “Isto”:

Dizem que finjo ou minto  
Tudo que escrevo. Não.  
Eu simplesmente sinto  
Com a imaginação.  
Não uso o coração.

Tudo o que sonho ou passo,  
O que me falha ou finda,  
É como que um terraço  
Sobre outra coisa ainda.  
Essa coisa é que é linda.

Por isso escrevo em meio  
Do que não está ao pé,  
Livre do meu enleio,  
Sério do que não é.  
Sentir? Sinta quem lê!  
(1995, p. 236).

Fez-se necessário ao poeta esclarecer: a emoção escrita não é “mentira”, “fingimento” – não no sentido ordinário do termo. É, de fato, emoção sentida; apenas não pertence ao poeta. Os sentimentos propriamente seus são superficialidades que não pertencem aos domínios da poesia; são um “terraço” que recobre “outra coisa ainda” – a que é, de fato linda; essa coisa é que é poesia. Deste modo, esta emoção despersonalizada, ainda que alheia ao poeta, não só está dentro dele como é mais profunda do que a sua própria; está por baixo, e tem, agregado a seu valor “sentimental”, um precioso valor estético. Sua *persona* poética, portanto, se configura como uma espécie de entidade imaginativa, reflexiva – e ela, sim, sente, bem como aquele que lê.

Em meio a esta con-fusão entre pensamento e emoção, é natural que o próprio poeta se perca e se confunda um tanto. Talvez para lembrar-se do caráter de cada coisa, Pessoa escreve, em setembro daquele mesmo ano de 1933:

Tenho tanto sentimento  
 Que é frequente persuadir-me  
 De que sou sentimental,  
 Mas reconheço, ao medir-me,  
 Que tudo isso é pensamento,  
 Que não senti afinal.

Temos, todos que vivemos,  
 Uma vida que é vivida  
 E outra vida que é pensada,  
 E a única vida que temos  
 É essa que é dividida  
 Entre a verdadeira e a errada.

Qual porém é verdadeira  
 E qual errada, ninguém  
 Nos saberá explicar;  
 E vivemos de maneira  
 Que a vida que a gente tem  
 É a que tem que pensar.  
 (1995, p. 179).

Enfim, o poeta admite que todo sentimento que expressa, mesmo alheio, é também seu; é também vida sua, mesmo que “pensada”. Há nele “tanto sentimento” – os seus e os de outrem – porque tem o dom de outrar-se, sentir como o outro. Não se esquece e não quer se esquecer, porém, que esse sentimento lhe chega, sempre, através do pensamento. Para seu eu-empírico, não é sentimento, afinal, pois não lhe pertence como tal.

Vale observar ainda que todos os poemas de Pessoa até aqui citados obedecem a uma estrutura muito similar: versos em redondilha maior – o segundo poema diverge, mas não muito, estruturado em hexassílabos – distribuídos sempre em três estrofes curtas – de quatro versos, na primeira composição; de cinco, na segunda; de seis, na terceira – que ponderam. A primeira, em cada poema, diz respeito ao próprio poeta e ao que ele sente – ou que ele finge. Já a segunda refere-se ao outro – ao leitor, aos seus críticos, a todos os homens. A estrofe derradeira, seguindo uma estrutura retórica rigorosa, traz o arremate a respeito do que se expôs nas anteriores. Dessa maneira, as últimas estrofes de cada poema iniciam-se por expressões e assertivas de valor conclusivo: “E assim”, “Por isso”, “Qual porém é verdadeira / [...] ninguém / Nos saberá explicar”. Fica assim demonstrada certa unidade de pensamento entre os poemas citados, refletida em suas afinidades formais.

A última composição pessoana de que pretendemos tratar brevemente data de quase vinte anos antes do período de publicação destas que apresentamos, mas parecia já trazer o princípio das reflexões sobre o “outramento” e a integração do pensamento e da emoção. Em carta ao amigo Armando Côrtes-Rodrigues, datada de 19 de janeiro de 1915, Pessoa divide

com ele preocupações de cunho íntimo e pessoal, ponderações sobre seus heterônimos – “Isso é toda uma literatura que eu criei e vivi, que é sincera, porque é sentida” (1985, p. 43) – e alguns poemas então inéditos. Dentre eles, há um sobre o qual diz o poeta a Côrtes-Rodrigues: “Amo especialmente *a última poesia, a da Ceifeira*, onde consegui dar a nota paúlca em linguagem simples. Amo-me por ter escrito ‘Ah, poder ser tu, sendo eu! / Ter a tua alegre inconsciência / E a consciência disso!...’” (*ibidem*; grifo nosso).

Aí já vão descritos, a um só tempo, o desejo de se extrapolar, ser mais do que apenas si mesmo, ser o outro a ponto de sentir seus sentimentos e de ainda ter, ao mesmo tempo que a emoção do outro – a “alegre inconsciência” –, os seus pensamentos próprios – “a consciência disso”. Nesta versão preliminar do poema, lê-se: “O que em mim ouve está chorando...”. Deste modo, o canto alegre da pobre ceifeira provoca uma sensação física – o ouvir – e uma reação emocional – o chorar.

Ora, ouvir e se emocionar são ainda ações ordinárias, e é difícil pensar em outra coisa que possa corresponder a “o que em mim ouve” que não o ordinário ouvido. Estes são versos de lirismo estritamente subjetivo. Contudo, na versão do poema que saiu impressa nas páginas do periódico *Athena*, em dezembro de 1924, constava já o verso lapidar: “O que em mim sente está pensando” (1995, p. 108). Este sim é dominado pelo lirismo objetivo, na verdade uma espécie mais complexa de subjetividade. “O que em mim sente” é já outra entidade dentro de mim que não precisamente eu. Exige-se do poeta não sair de si, mas ir mais a fundo dentro de si para encontrar o sentimento do outro – ou dos outros. Este sentir é, como declara Pessoa, entremeado de pensamento, e indissociável deste.

Dante Milano não chegou ao nível personativo de Fernando Pessoa, mas também revelou um lirismo mediado pelo pensamento, distanciado – e ao mesmo tempo ensimesmado, como sugere o seu conceito do “expressivo” que apresentamos no capítulo anterior –, mas, para tratarmos disso, era preciso tratar antes do poeta despersonalizado por excelência. Em ambos se verifica tanto a despersonalização quanto a “emoção pensamentada”, expressão que Mário de Andrade utiliza para se referir a Milano. A alusão a Pessoa é clara quando Ivan Junqueira comenta, a respeito do poeta carioca, que “quem nele sente, porém, é o pensamento”, e acrescenta: “em outras palavras, sua poesia busca atender àquelas exigências eliotianas do *objective correlative*, ou seja, transformar o ato de sentir em emoção pensada e o ato de pensar em reflexão sentida” (2004b, p. XXII-III).

Junqueira indica que o procedimento não é novidade, estando presente não só em Pessoa, mas também em Sá de Miranda, Camões, Antero de Quental, Camilo Pessanha, isto para nos mantermos apenas nos exemplos da poesia de língua portuguesa. O crítico lembra

ainda, como adeptos da composição que associa emoção e pensamento, os poetas metafísicos ingleses, grupo que essencialmente se integra, segundo T. S. Eliot, por John Donne, Andrew Marvell, Henry King, George Herbert, Henry Vaughan, Richard Crashaw, Abraham Cowley, John Cleveland, sendo alguns desses de linhagem clássica, como Cowley e Marvell.

Os processos de despersonalização e distanciamento emocional se mostram complementares entre si e também suplementares à noção do “ritmo semântico” de Sérgio Buarque. Ele mesmo o revela, no que se refere à poética milaniana:

De nenhum lirismo se pode dizer, melhor do que deste, que corresponde bem à definição célebre: *emoção lembrada na tranquilidade*. E cabe mais dizer que nesta poesia – e por que não em toda poesia genuína? – *a forma se associa estreitamente ao pensamento* e há identidade plena entre *o que ela é e o que ela diz* (1978, p. 122; grifos nossos).

Uma forma poética que tem como propriedade a “identidade plena entre o que ela é e o que ela diz” nos esclarece, com simplicidade e precisão, o que vem a ser nossa isomorfia. Essa identidade, em Milano, é consciente, ainda que não nomeada. O poeta evidencia sua consciência em “Relembrando Dante”, breve artigo sobre Dante Alighieri, ao lamentar uma tradução da *Vita nuova* para o português:

Ver-se o poema que levou tanto tempo de vida a germinar no espírito até encontrar a sua forma de sonho materializado, sofrendo de ser assim transposto para uma língua alheia e indiferente, para climas estranhos, céus diversos, onde irá perder para sempre o som intraduzível, a cor indefinível. Criar um verso imutável, horas e horas meditando numas poucas palavras que resumem o mundo para o poeta, e vê-lo depois quebrado em suas partes mais belas, e os pedaços reajustados em outras palavras recosidas – violada em seu túmulo marmóreo a fixa linguagem dos poetas mortos (2004, p. 401).

A tradução de textos literários, ainda que seja inevitável – “é necessário traduzi-los, assim o exige o valor universal do pensamento que não admite fronteiras”, como admite Milano (2004, p. 402) –, comprova a rigorosa intimidade entre a sua forma e o conteúdo que ela transmite. Como é sabido, cada língua, por mais que guarde parentesco em relação a outras, tem suas peculiaridades: prosódia, fonemas específicos, construção sintática do discurso, composição morfológica dos vocábulos, que geram possibilidades artísticas muito particulares – assonâncias e aliterações intransponíveis, por exemplo. Estes são “o som intraduzível, a cor indefinível” perdidos que lastima Dante.

Ainda que se consiga realizar a tradução mais próxima possível do texto original, utilizando-se de palavras e expressões as mais próximas possíveis daquelas que compõem um

determinado poema ou certa prosa – mas a partir daqui, trataremos exclusivamente de poemas, posto que “a poesia difere de qualquer outra arte por ter um valor para o povo da mesma raça e língua do poeta, que não pode ter para nenhum outro” (ELIOT: 1991, p. 29) –, mesmo que seja muito competente e empenhado o tradutor, haverá alguma perda semântica, posto que haverá algum conceito impossível de ser expresso por outra forma – prosódica, fonética, sintática... – que não seja aquela. O próprio Milano nos dá amostras exemplares deste fenômeno. Ainda sobre Alighieri, em longo ensaio intitulado “O verso dantesco”, declara que

em nenhum poeta, em nenhuma língua é maior o tremor das palavras. Já uma vez chamei Dante “o poeta do r”. De todas as letras, o “r” é a que mais nos faz estremecer. *Em nenhum idioma o “r” soa com tantas vibrações como no italiano. É desta letra que Dante tira os mais fortes efeitos verbais.* Ela é que exprime toda sua cólera. E *nenhum outro idioma possui essa força verbal*, essa raiva na boca, nos olhos, nas mãos e nas palavras, esse poder de expressão que parece estraçalhar o vocabulário (2004, p. 470; grifos nossos).

O verbo português estraçalha o verso italiano ao ser traduzido, o que se deve, no caso, ao “r” forte que não há no português, bem como são ausentes em nossa língua todas as consoantes dobradas – de modo que cada uma delas já nos daria uma imensa gama de exemplos somente para a questão italiano-português. Basta verificar um verso do florentino de que Milano frequentemente lança mão para fazer valer este argumento: “*La bocca mi baciò tutto tremante*”. Portanto, avulta-se a força que é tanto da língua quanto do poeta; o vigor vibrante e plosivo do italiano e o “vigor musical, ao mesmo tempo ríspido, da dicção dantesca” (MILANO: 1953, p. 3), que “se dilui na singela fluência do verbo português” (*ibidem*), segundo Milano, que considera nossa língua “de índole branda”. Para ele, a traição da tradução é tão profunda que transborda para a questão do gênero literário, alterando-o: “o épico torna-se lírico” (1953, p. 4), pois, mesmo que não se mude o sentido de um verso, tornando o fenômeno quase imperceptível, ao menos “altera e suaviza a ação” (*ibidem*).

Assim também os ruídos da língua alemã entrariam em choque com a predominância vocálica do português – sobretudo o brasileiro – ou, ainda, os vocábulos oxítonos do francês implicariam o aterramento da “ocidental praia lusitana” dos célebres versos camonianos. Também é Milano quem nos aponta – através da arte de uma engenhosíssima leitura, por sinal, em que pese seu caráter intrinsecamente subjetivo – a intraduzibilidade isomórfica na primeira estrofe d’*Os Lusíadas*: “Este verso começa a crescer de modo crespo e inverso: ‘Que da ocidental’ forma uma crista de onda alta: ‘praia...’, depois desaba e escorre: ‘...lusitana’, como a espuma desenhando a sua forma sinuosa na página da areia” (2004, p. 402). Ao

conferir sentido à prosódia portuguesa neste fragmento, Dante Milano amplia o alcance do “ritmo semântico” de Sérgio Buarque, então compreendido como técnica de composição, estendendo também seu potencial hermenêutico.

Ratificando o que indicamos sobre os oxítonos da língua francesa, o poeta apresenta a versão francógrafa (e francófona) de Camões – “*Je chanterai les combats et ces hommes courageux / qui, de la rive occidentale de la Lusitanie*” –, que ergue, de fato, uma falésia prosódica sobre o que fora praia. Após lembrar ao leitor os versos originais e tecer suas considerações, Milano remata, desgostoso: “Comparai com a mísera tradução” (*ibidem*).

Pensando e pesando o caráter crítico da isomorfia, coloca-se em perspectiva a reconhecida arbitrariedade do próprio signo linguístico. Esta é indiscutível quando se observa a extensa bibliografia de estudos linguísticos que tratam do tema, que reitera a inexistência de motivações semântico-fonéticas para que o mar receba esta nomenclatura em português e em inglês, deságue em “*sea*”, a título de exemplificação – muito superficialmente. No entanto, “ao invés de orientar-se sensualisticamente apenas pelo som do significante, o ritmo [...] passa a ser permeado pelo sentido inteligível do significado” (JUNQUEIRA: 2004b, p. XLIII), pois nada impede ao poeta, ao crítico ou a qualquer leitor de conferir à forma do próprio referente um significado que lhe pareça de algum modo análogo à coisa referida – mesmo que isso lhe confira certo ar de insanidade, conforme demonstra Milano, que também sobre estas questões refletia:

Certo indivíduo muito bem posto exclamou certa vez: “Onde é que esse homem andava com a cabeça?”, ao lhe referir eu que Mallarmé lamentava o fato de significar-se noite com a palavra ‘*nuit*’ e dia com a palavra ‘*jour*’, quando esta palavra é mais ‘escura’ que aquela... Ora, isto não é loucura, mas é em tudo o contrário daquilo que poderão pensar as pessoas razoáveis. E “razão” não é mais que acomodação ao estabelecido (2004, p. 421).

As reflexões estéticas de Dante Milano alcançam minúcias atípicas em poetas que não são críticos ou teóricos profissionais, por assim dizer. T. S. Eliot adverte que as ponderações dos poetas costumam ser, por excelência, imprecisas, porquanto vagas, ou excessivamente tendenciosas quando específicas. Milano – e, eventualmente, nem mesmo Eliot, poeta ele próprio – não foge ao segundo caso, mas é indiscutível a força de sua argumentação porque é solidamente justificada e profundamente erudita – ainda que inevitavelmente apaixonada, imbuída de uma subjetividade que se disfarça sob seu estilo muito sóbrio também em prosa.

Isto se verifica a partir de outro fator isomórfico da poética de Dante Alighieri, tão ressaltado e esmiuçado por Milano, em mais de uma ocasião, que não se pode ignorá-lo.

Trata-se da predominância do *símile* sobre a *metáfora* no verso dantesco, o que parece mero detalhe estilístico dentre tantos outros, mas que Milano destaca como dos mais fundamentais para o entendimento da obra do florentino, sendo “antes de caráter estrutural do que propriamente formal” (JUNQUEIRA: 2004b, p. XLIII). Sempre com muita propriedade, por íntima e antiga que é sua relação com Alighieri, Milano assevera:

A “comparação” é o recurso habitual da técnica dantesca. Dante é o poeta que mais usa a “comparação” e dos que menos recorrem à *metáfora*. A “comparação” é imprescindível à revelação de certas sutilezas poéticas que rejeitam ornatos. A *metáfora* reveste, a *comparação* desnuda; a *metáfora* é purpúrea, a *comparação* é cristalina (2004, p. 466).

De fato, o uso da preposição “como” ou correspondente torna sutil a aproximação de termos e conceitos de naturezas diversas, em contraponto à *mesclagem* absoluta e algo obscura fabricada pela *metáfora*, apenas insinuada pela *comparação*. O *símile* é um processo de espírito livre e sugestivo, enquanto “o estilo metafórico é sempre enfático” (MILANO: 2004, p. 468). Estabelecendo o vínculo entre a forma utilizada na poesia e o perfil do poeta, que se desdobra e reflete em sua obra, Dante chega à conclusão de que “a *metáfora* é ornamental, oposta ao caráter lógico e metafísico de Dante” (2004, p. 466).

Talvez tenha se estabelecido, nesta frase anterior, certa profusão de ambiguidades entre os referidos poetas, que não consideramos indesejável. Isso porque, discípulo confesso de Alighieri que é Milano, este não oculta em sua poesia a preferência pelo *símile* sobre a *metáfora*, tal qual seu mestre, tanto que Ivan Junqueira aponta essa propriedade como um elemento estilístico na obra do poeta brasileiro. Então, se temos, em Alighieri:

*E qual è quei che disvuol ciò che volle  
e per novi pensier cangia proposta,  
sì che dal cominciar tutto si tolle,*  
(1998a, p. 32);

*che mi scoss'io, sì come da la faccia  
mi fuggì 'l sonno, e diventa' ismorto,  
come fa l'uom che, spaventato, agghiaccia,*  
(1998c, p. 62),

ou ainda, entre inúmeros exemplos,

*Quale allodetta che in aere si spazia  
prima cantando, e poi tace contenta  
dell' ultima dolcezza che la sazia*  
(1998b, p. 143),



teremos, em Milano, passagens como

E sinto, como o céu visto do inferno,  
Na vida que contenho, mas transborda,  
Qualquer coisa de agora, mas de eterno.  
(2004, p. 5);

Essa mulher causa piedade  
Com o filho morto no regaço  
Como se ainda o embalasse.  
(2004, p. 148);

[...] dos meus olhos se desata  
uma fiada de lágrimas de prata  
como um colar de pérolas pendentes...  
(2004, p. 157),

dentre as tantas também abundantes amostras encontráveis em sua *Obra reunida*. Nessas é realmente perceptível a importância da distinção entre o que parece ser – o que “é como” – e o que é. O abismo entre semelhança e identidade instaura e assinala: o potencial transcendente, mas também o caráter terreno do homem, no primeiro fragmento; o drama entre o que é e o que se desejaria que fosse, no segundo; a fulguração da beleza sem deixar de registrar uma funda tristeza, no último excerto.

Se já exploramos a associação entre forma e pensamento, falta-nos investigar a combinação de matéria e sentimento. Como vimos, este sentimento não é necessariamente o do poeta – pelo menos não no instante da escrita –, sendo, portanto, um sentimento reimaginado, pois “quem sonha o dentro pretende ver outra coisa, ver além, escapar à passividade da visão. A imaginação prevê uma perspectiva do oculto, da escuridão interior da matéria” (FARIA: 2009, p. 10). “De pronto se estabelece uma isomorfia entre o espaço interior do sonhador e da coisa sonhada, de modo que outorgar uma interioridade à matéria é poematizar a própria intimidade” (*ibidem*).

Com “matéria” ou “coisa sonhada” não estamos nos referindo a temas ou situações em suas superficialidades, mas antes àquele algo, um tanto indefinível – o “concreto abstrato” onde reside a consciência do homem, para Milano –, que engendra o antigo germe da imaginação criadora. Parafraseando Novalis, Hugo Friedrich revela que “as pedras e as matérias são sublimes; o homem é o verdadeiro caos” (1991, p. 54). Assim, o homem precisa, ao se expressar, conceber uma forma que recubra a sublimidade da matéria; que se intimize com esta, para que ele próprio, pelo menos no âmbito da sua expressão artística, possa enfim se encontrar com a harmonia do cosmos, uma busca contínua – ou então, opta-se pelo silêncio absoluto, como fez Rimbaud ou como fazem os suicidas.

É por isso que uma obra poética que se pretende harmônica busca uma unidade – de meios expressivos, de temas, de ideias, de motivos, de imagens, de formas; de imaginação, enfim. Afirma Dante Milano, partindo dos *Pensamentos soltos*, de Joaquim Nabuco, que

o homem é um “cristal que reflete”, mais que um “caniço pensante”; suas facetas refletem as imagens mais contraditórias na sua multiplicidade, as ideias mais várias e complexas, pois estas não pertencem ao indivíduo, mas à própria natureza metafísica de todos os homens; e o que valoriza o pensador não são as ideias esparsas que ele recolhe, mas a qualidade do cristal em cuja transparência elas se veem refletir, desenhar-se, exprimir-se, pois as ideias só existem depois de tomar forma representativa, quase imagem (2004, p. 438; grifos nossos).

As facetas do poeta são várias, mas há que se ter em mente que o cristal em que ele se expressa é uno – e ainda vário, na unidade. Franklin de Oliveira, nos parece, acerta ao dizer, sobre Dante Milano, que “para esse poeta a palavra não possui apenas desenho cristalográfico, e sim dureza mineralógica, entendida como compacta coesão interna” (2004, p. 348). O valor da forma está em quanto melhor ela abarca e representa a condição prismática do homem; ou, ainda, como concisamente soube predicar o Conde de Buffon em seu discurso de recepção na Academia Francesa, em 1753: “*Ces choses sont hors de l’homme, le style est l’homme même*” – muito embora o autor se referisse mais precisamente à urdidura lógica da descrição e da argumentação sobre um objeto científico em vez de ao estilo literário, conforme ressalta Artur Morão (2011), na “Apresentação” à sua tradução para o português europeu da célebre peça oratória. Dante lembra o escritor e filósofo naturalista francês, parafraseando-o em seu artigo “Sobre Baudelaire”, poeta em que Milano percebe, “através de sua obra [...], uma justeza de pensamento e de forma insuperáveis; uma unidade espiritual” (MILANO: 2004, p. 405).

No referido artigo, Milano ressalta a impossibilidade da “total divisão de uma personalidade” (*ibidem*), uma vez que poeta e homem se interpenetram, através de vida e obra. O poeta-crítico também não vai ao ponto de estabelecer identidade absoluta entre ambas as partes, o que terminaria por negar os conceitos de despersonalização e distanciamento poético; esta é a variedade que compõe a unidade, a que aludimos anteriormente.

Como já afirmamos, são estes fatores que propiciam o verdadeiro aprofundamento da intimidade anímica do homem, e em sua origem, no “cérebro absurdo” do homem de que fala Milano, encontraremos a sua matéria fundamental, a sua potência criadora: “A poesia é uma força elementar. [...] O que cerca [o poeta] são forças elementares: a água, o fogo, os mundos, as formas, os corpos, as pedras, o amor, a dor. As “ideias” ficam fracas diante dessas forças que não pensam inutilmente” (2004, p. 412). Fica evidente que, para o poeta, de cujo

pensamento compartilhamos, as emoções misturam-se aos elementos fundamentais da natureza, ambos refletindo-se mutuamente.

Daí a profusão de explícitas imagens poéticas de água, pedra, ar, luz e sombra – potencialmente, o fogo e a sua ausência – que permeiam a obra de Milano, e não são, por certo, superficialidades temáticas, mas índices de emoções profundas do homem no mundo refletidas: “[...] o assalto / do vento que estremece o mundo [...]” (2004, p. 3); “São existências que se dão inteiras / E sofrem, como o vento, como o mar, / Como todas as coisas verdadeiras.” (p. 7); “Pedra, coisa do chão, face parada” (p. 17); “O corpo quieto / Na terra fresca, / Na doce gruta” (p. 25); “Preso ao ar, a este céu oco / Ligado por meu respiro, / Sinto a parte do vazio.” (p. 35); “O céu pesa na fronte pensativa” (p. 43); “Reflexos de fogo, relâmpagos súbitos, misteriosos sinais. / [...] / Quando virá o fim dos homens? / A ponte pensa...” (p. 55); “A paisagem submersa, a água morta, e eu no fundo.” (p. 67); “A montanha que ameaça desabar, / O mar que avança para mim” (p. 69); “Este o mundo a que vim, de pedra e sonho” (p. 75); “A noite irreal, o pântano enluarado / São os meus panoramas interiores” (p. 85); “O equilíbrio de uma ave / Na vertigem suave / Do voo no vazio.” (p. 100); “Acariciar a água de um rio / E sentir-lhe o estremecimento / Da pele, o fundo calafrio” (p. 133); “Por mais que resplandeça, a luz é cega” (p. 149). Integrando-se às emoções elementares, o poeta busca integrar-se à pureza de um mundo originário. Ele mostra, assim, afinidade com a ideia propalada pela poetisa portuguesa Sophia de Mello Breyner Andresen, em sua “Arte poética I”, de que vivemos em

um mundo onde a aliança foi quebrada. Mundo que não está religado nem ao sol nem à lua, nem a Ísis, nem a Deméter, nem aos astros, nem ao eterno. Mundo que pode ser um habitat mas não é um reino. O reino agora é só aquele que cada um por si mesmo encontra e conquista, a aliança que cada um tece (2004, p. 94).

É a partir desse ideal de religação que Dante “foge da luta contra os homens para encontrar a *luta pura*, a luta contra os elementos” (BACHELARD: 1998, p. 169), para conquistá-los, dominar suas emoções, e, assim, dominar-se intelectualmente.

Considerando que a forma deva se associar ao pensamento “em toda poesia genuína” como supõe Buarque – ainda que este requinte expressivo não se apresente em muita poesia de valor –, não é mesmo possível particularizar a obra do poeta baseando-se somente nesse fator. Daí que o crítico mesmo admita que não vai “ao ponto de crer que nos forneça a chave para entender sua singularidade, o critério para seu julgamento ou, e muito menos, o segredo de sua significação excepcional” (1978, p. 124). Não só porque, para singularizar um poeta,

costuma ser necessário não apontar um atributo, e sim coadunar uma série de atributos – como já agregamos e ainda juntaremos outros às feições de Dante –, mas também porque outros podem se servir de um mesmo método de escrita ou similar – e, neste caso, temos Pessoa como poeta modelar. Mesmo aqueles autores ligados a um movimento literário, em paralelo a seus atributos consonantes, têm seus qualificativos particulares; todo escritor é, em alguma medida, singular.

Compõe as singularidades de Dante Milano esta associação complexa entre a forma poética e o conteúdo de que se vale em suas composições. Para demonstrá-la, observaremos, a seguir, um seu poema, “O beco”, em que um gato surge como animal intrinsecamente noturno e profundamente aterrorizante. O felino é, desde Poe, em textos como “*The Black Cat*”, índice recorrente de soturnidade e até satanismo para os poetas de lírica lunar, e Dante Milano mantém a tradição com mestria:

No beco escuro e noturno  
Vem um gato rente ao muro.  
Os passos são de gatuno.  
Os olhos são de assassino.

Esgueirando-se, soturno,  
Ele me fita no escuro.  
Seus passos são de gatuno.  
Seus olhos são de assassino.

Afasta-se, taciturno.  
Espanta-o meu vulto obscuro.  
Meus passos são de gatuno.  
Meus olhos são de assassino.  
(2004, p. 101).

Num cenário urbano tomado de treva e sombra, o sujeito-lírico insere dois personagens: ele próprio e um gato. Ambos se refletem e se confundem, sem que haja correlação explicitamente declarada, mas tão somente pelos indícios formais do poema em suas dimensões linguística e arquitetônica.

O poema, de caráter narrativo-descritivo, todo se estrutura em redondilha maior, com seus 12 versos segmentados em três quadras. Equilibrado em todas as suas estâncias, cada quarteto corresponde a um momento da breve ação que se desenrola, como um drama dividido em três atos: no primeiro, o gato se aproxima; no segundo, homem e gato se entreolham; no terceiro, o gato se afasta. As descrições, também metodicamente distribuídas, são quase-repetições reservadas sempre aos terceiro e quarto versos de cada estrofe.

“A expressividade dos fonemas poderia passar despercebida, se os poetas não os repetissem a fim de chamar a atenção para a *sua correspondência com o que exprimem*”, conforme observa Nilce Sant’Anna Martins (2008, p. 59, grifo nosso), na sua *Introdução à Estilística*, e Dante Milano sabe explorar bem esses fatores. À primeira leitura de “O beco”, logo sobressai a predominância das vogais fechadas /ê/, /ô/ e /u/ - sobretudo esta última, que domina as rimas, todas rigorosamente consoantes. Os vocábulos que encerram os versos, além de terminarem por sons idênticos, aludem todos ao campo semântico da escuridão, da introspecção e da claustrofobia urbanas: “noturno”, “soturno”, “taciturno”; “muro”, “escuro”, “obscuro” e as três repetições de “gatuno” e “assassino” – esse último termo destoa dos demais, pela ausência de /u/, mas compensa a falta com a agudeza do /i/ e o assombro do excesso de /s/, qualidade consonantal que comentaremos logo adiante. Desde aí, a forma e o conteúdo já convergem para a composição de uma atmosfera sinistra; as vogais classificadas como posteriores, /ô/ e /u/, têm “a possibilidade de imitar sons profundos, cheios, graves, ruídos surdos, e sugerem ideias de fechamento, redondeza, escuridão, tristeza, medo, morte.” (MARTINS: 2008, p. 52).

Analogamente, enquanto dos sons vocálicos vão surgindo as ações sinistras dos dois primeiros versos de cada estrofe, nos dois últimos, as consoantes sibilantes vão desenhando o quadro *chiaroscuro* – no fundo, um “*oscurochiaro*” – da cena que se desenrola: aí, sobressaem os fonemas /s/ – que se intercalam aos oclusivos /b/, /d/, /g/, /p/, /t/, /k/, disseminados por todos os versos do poema. Estes últimos, “pelo seu traço explosivo, momentâneo, prestam-se a reproduzir ruídos duros, secos, de batidas, pancadas, passos pesados”, assinala Martins (2008, p. 54).

Com a predominância de consoantes sibilantes, instaura-se, foneticamente, o movimento deslizante do animal, principalmente em “Seus passos são de gatuno. / Seus olhos são de assassino.”; já as oclusivas, com seus sons cortantes e secos, agregadas à pontuação bem marcada ao fim de quase todos os versos, refletem as passadas seguras e ameaçadoramente lentas. Reproduzem também, semanticamente, a frieza típica dos mais perigosos “gatunos” e “assassinos”, categorias de meliantes reservadas para fazer par ao fim das quadras.

Tornando ao início da composição, de imediato se estabelece o cenário claustrofóbico: o “beco escuro e noturno”. Por entre as trevas da noite, quando toda sombra é potencialmente aterrorizante, surge um gato, animal ágil e furtivo, que se esgueira pelas cidades com desenvoltura. É uma criatura da noite urbana em seus domínios, que, vindo “rente ao muro”,

reforça o caráter diminuto do espaço – que, por sua vez, força o encontro dos personagens. Os “passos de gatuno” e os “olhos de assassino” encerram o conjunto ameaçador da estrofe.

Na segunda quadra, o felino ainda se move, “esgueirando-se, soturno”. Dessa maneira, “soturno” tanto é o animal, funcionando a palavra como predicativo do sujeito, quanto é seu movimento, tornando a palavra um advérbio de modo. Esta dinâmica se dá sem que o gato deixe de fitar o homem; e então, a descrição que na estrofe anterior parecia servir apenas para formar um quadro imagético, agora serve a potencializar o terror do movimento do e do olhar, que acabam de ser narrados nesta quadra. Então, mais uma vez: “Seus passos são de gatuno. / Seus olhos são de assassino”.

Por fim, o gato se afasta, em atitude introspectiva, espantado com (e pelo) aspecto do homem; a estrutura sintática de “espanta-o meu vulto obscuro” propicia a rica ambiguidade. Gato e homem, então, invertem seus papéis, igualando-se; quem iniciou o poema intimidado agora intimida, e vice-versa. Igualmente, inverte-se a fórmula do fim da estrofe. Agora, diz o sujeito-lírico: “*Meus* passos são de gatuno. / *Meus* olhos são de assassino” (grifos nossos). Contudo, esta reversibilidade está sugerida desde a primeira quadra, quando os passos e os olhos não são ainda definidos por possessivo algum, podendo referir-se tanto ao gato quanto ao homem: “Os passos são de gatuno. / Os olhos são de assassino”. A tudo isso se agrega, por fim, a íntima coincidência entre os radicais de “gato” e “gatuno” – que os unifica na grafia.

Para ressaltar o caráter ambivalente dos gatos, porém, lembramos o felino dócil de “*Le chat*”, de Baudelaire, em que, de forma ainda mais sutil do que no poema de Milano, gato e humano se confundem. Nesse poema, somente uma atenta escansão dos versos pode revelar o fenômeno:

*Viens, mon beau chat, sur mon coeur amoureux;  
Retiens les griffes de ta patte,  
Et laisse-moi plonger dans tes beaux yeux,  
Mêlés de métal et d'agate.*

*Lorsque mes doigts caressent à loisir  
Ta tête et ton dos élastique,  
Et que ma main s'enivre du plaisir  
De palper ton corps électrique,*

*Je vois ma femme en esprit. Son regard,  
Comme le tien, aimable bête,  
Profond et froid, coupe et fend comme un dard,*

*Et, des pieds jusques à la tête,  
Un air subtil, un dangereux parfum  
Nagent autour de son corps brun.*  
(BAUDELAIRE: 2012, p. 196).

Em “*Le chat*” – um dos escolhidos por Dante para figurar entre seus *Poemas traduzidos de Baudelaire e Mallarmé* –, verificamos a estrutura estrófica de um soneto, mas também a alternância entre decassílabos e octossílabos, descaracterizando o modelo. Em análise mais minuciosa, percebe-se que, nas quadras, os decassílabos são o espaço que cabe, predominantemente, à representação e às ações do homem, de chamar seu gato a tocar nele, enquanto os octossílabos servem à representação do gato, às suas descrições e ações ativas. Este aspecto formal pode ser lido como se expressasse, antes de tudo, a evidente diferença de proporções físicas entre homem e animal.

O primeiro terceto já se inicia em referência a uma mulher ausente. A sensação física agradável do homem ao acariciar o gato traz a lembrança da mulher, que se presentifica; é em prol disto que o homem se ausenta dos decassílabos que lhe cabiam para ceder lugar a ela, de modo que esse espaço agora assume um caráter misto de memória e sonho. É um espaço de fantasia do qual – e no qual – o homem está abstraído. O verso que inaugura esse terceto cabe à mulher, portanto; o segundo verso, cabe, como estava instituído, ao gato, que aparece agora não para ser acariciado, mas para servir de dado sensorial comparativo à mulher, através do olhar – sempre o olhar, e sempre, de algum modo, soturno.

Estabelecida a comparação no segundo verso do terceto inicial, a partir do verso subsequente, o sujeito-lírico começa a relatar uma série de atributos que não nos é permitido definir se são do gato ou da mulher. E assim até o verso final do poema, em que o possessivo – *son corps* – delata, enfim, a referência à mulher, haja visto que o gato é referido pela segunda pessoa pronominal, pois a ele se destina o discurso do sujeito-lírico. Se, porém, o primeiro terceto era composto, intercaladamente, de dois decassílabos e um octossílabo, o esquema se inverte no segundo, apresentando dois octossílabos intercalados por um decassílabo, para equilibrar a quantidade de cada tipo. Assim, o poema termina por um octossílabo – mas em referência à figura feminina, de modo que fulgura, através das características formais, a íntima reversibilidade isomórfica que se instituiu entre felino e mulher por força do sujeito-lírico.

Boa parte das profusas possibilidades críticas que o poema oferece, porém, se perde mesmo nas cuidadosas e excelentes traduções/traições de Jamil Almansur Haddad, Ivan Junqueira – aliás, dedicada a Dante Milano, bem como a versão original de *Les fleurs du mal* é oferecida por Baudelaire a seu “caríssimo e veneradíssimo mestre e amigo” Théophile Gautier – e do próprio Milano. Nosso poeta, além de verter partes da obra baudelairiana para

o português, também auxiliou e consolou Junqueira em sua empreitada, com ar esfíngico<sup>2</sup> de humilde sábio: “Ivan, pode-se sempre traduzir o que um poeta quis dizer, *embora não se possa traduzir o que ele disse.*” (MILANO *apud* JUNQUEIRA: 2010; grifo nosso). Diríamos, talvez mais precisamente: pode-se sempre traduzir *o que se supõe que o poeta tenha querido dizer*, posto que também a intencionalidade nem sempre seja resgatável – quase nunca o é.

---

<sup>2</sup> Esse adjetivo, extraímos-lo de um verso das “Terzinas para Dante Milano”, poema de homenagem de Ivan Junqueira, originalmente publicado no seu *A sagração dos ossos* (1994) e reproduzido nas páginas da *Obra reunida* (2004) de Milano, em caráter preambular. Diz a terzina em questão: “E foi lá, entre esfíngico e campestre, / que me ensinaste a ver como o homem / pode tornar-se eterno sendo o que é, terrestre.” (2004d, p. LIII). Achamos por bem ressaltar, ainda, a feliz escolha do poeta ao elaborar um tributo edificado em tercetos, forma característica de Alighieri e largamente explorada por Milano.



## 5. Tradição e modernidade

*Como considerar “antiga” uma obra de arte que vai ser vista “pela primeira vez” por futuras gerações e provocar-lhes o estupor e a admiração? Tal obra é antiga, moderna e futura.*

Dante Milano

Quem se propõe a estudar um determinado artista do verso tende a, de modo geral, fazer do seu poeta de eleição a efígie do poeta da perfeição, exaltando-lhe certas virtudes que pretensamente o tornariam um caso excepcional entre seus contemporâneos. Assim, no intento de notabilizar a originalidade do poeta – e a perspicácia do próprio crítico –, institui-se uma avidez pela diferenciação que pode, por vezes, revelar-se exagerada – e até equivocada. Em 1917, quando publicou pela primeira vez seu afamado ensaio “Tradição e talento individual”, o poeta-crítico T. S. Eliot já questionava esse procedimento, esta

tendência em insistir, quando elogiamos um poeta, sobre os aspectos de sua obra nos quais ele menos se assemelha a qualquer outro. Em tais aspectos ou trechos de sua obra pretendemos encontrar o que é individual, o que é a essência peculiar do homem. Salientamos com satisfação a diferença que o separa poeticamente de seus antecessores, em especial os mais próximos; empenhamo-nos em descobrir algo que possa ser isolado para assim nos deleitar (1989, p. 38).

Por muito tempo, imperou a tradição da *imitatio*, segundo a qual maior seria o poeta quanto melhor imitasse os poetas maiores – daí que diversos poemas de Camões, por exemplo, reverberem temas, imagens e até versos específicos de Petrarca, como no célebre caso de “*Questa anima gentil che si diparte*”, soneto reinventado no igualmente belo “Alma minha gentil, que te partiste”. “A ideia do *originalis genius*, por exemplo, somente triunfou a partir do século XVIII”, lembra Eduardo Portella (1959, p. 180); desde então, passaram a prevalecer a noção de originalidade e o desejo de individualização.

Ainda assim, a historiografia literária se baseia na delimitação de características comuns entre poetas de uma geração, em vez de se empenhar no destaque às especificidades. Em decorrência disso, os poetas que compõem o cânone literário, mesmo que possuam louváveis características individuais – normalmente destacadas em trabalhos de caráter aprofundado como dissertações e teses –, despontam e conquistam espaço em manuais e antologias escolares por seus predicados mais medíocres, que os uniformizam junto aos seus

contemporâneos, refletindo e expondo o desequilíbrio que há entre as perspectivas crítica e historiográfica.

O que impera, ao longo dos séculos, popularizando e immortalizando determinado poeta e “apagando” outro, contudo, é o cânone estabelecido pela historiografia. Desse modo, se pode listar uma série de procedimentos poéticos característicos de um Simbolismo ou de um Modernismo e, igualmente, uma série de poetas que se enquadrem no primeiro ou no segundo caso. É preciso ressaltar, contudo, que se o poeta não apresentar absolutamente nada de individualizante, limitando-se a seguir a cartilha do estilo a que se filia, talvez nem mesmo os manuais se lembrem dele – ou ele surja apenas como um nome citado em rodapé, “dissolvido” entre epígonos.

Eventualmente, porém, despontam alguns artistas “inclassificáveis” ou de enquadramento dificultoso. Mesmo que incidam em alguns procedimentos comuns a outros, há um “algo mais” que se destaca e se sobrepõe a todo o resto, um fator original tão potente que impede a “catalogação”. Tais casos são raríssimos, e no Brasil, dentre os literatos de maior reconhecimento, se resumem a poucos grandes nomes, dos quais destacamos dois. Referimo-nos a Augusto dos Anjos, a quem às vezes se atribui o epíteto de “pré-modernista” – o que, a rigor, não define coisa alguma, como salienta Péricles Eugênio da Silva Ramos, ao escrever que “Pré-modernismo não é movimento nenhum, não é anunciação, não é nada senão indefinição crítica” (1979, p. 230) –, e Machado de Assis, que após décadas sendo classificado como autor realista, a despeito de se haver expressamente declarado avesso ao Realismo em diversas crônicas e críticas – “A realidade é boa, o Realismo é que não presta para nada” (1997, p. 1279) –, nos últimos tempos tem finalmente conquistado seu espaço exclusivo na historiografia literária. Poderíamos ainda acrescentar à seleta lista – e valem menção – nomes como Guimarães Rosa, João Cabral de Melo Neto, Clarice Lispector.

Os poetas e suas obras acabam, portanto, em constante tensão entre o risco – e o desejo – da adequação ao cânone e o desejo – e o risco – da singularização.

Um destes que renega a filiação a que foi historicamente submetido é Dante Milano, posição que expressou em algumas oportunidades, como em entrevista a Denira Rozário, publicada no volume *Palavra de poeta*, reunião de conversas com diversos autores: “Não participei do movimento abertamente, [...] porque eu não era modernista, não sou modernista” (MILANO *apud* ROZÁRIO: 1989, 42-3). A despeito disso, por ocasião de sua morte, em 15 de abril de 1991, o *Jornal do Brasil* noticiaria, na manhã seguinte: “Desapareceu o último modernista”. Enquanto contemporâneo e amigo pessoal de diversos expoentes do movimento modernista – como Aníbal Machado, Augusto Frederico Schmidt, Cândido Portinari, Celso

Antonio, Di Cavalcanti, Heitor Villa-Lobos, Jaime Ovalle, Manuel Bandeira, Odylo Costa Filho, Olegário Mariano, Paulo Mendes Campos, Ribeiro Couto –, é compreensível que sua obra tenha sido atrelada ao Modernismo, mas isto é uma simplificação historiográfica e uma evidente confusão entre a figura empírica do poeta e a sua *persona* poética. Curiosamente, o próprio jornal, na mesma nota obituária, entre seus últimos parágrafos, apontaria a ressalva da não filiação de Dante ao movimento modernista. Seria, talvez, uma tentativa – infecunda – de se desculpar com o poeta pela manchete – apelativa, em certa medida, e portanto não condizente com a índole do poeta. Afinal, por melhor artista e mais respeitado que fosse no meio literário, de que maneira a figura obscura de Dante Milano saltaria aos olhos do público de jornal – o cidadão comum – senão atrelada ao consagrado e emblemático adjetivo “modernista”?

No ensaio “Moderno e modernista na literatura brasileira”, Alfredo Bosi exalta o movimento de 1922 como “a primeira grande mudança modernizante” (2003, p. 225). Ainda a restringe ao âmbito paulista, de modo que tudo o mais que existisse à época, nessa perspectiva, não sendo modernista, também não seria moderno. A certa altura, o crítico se refere, muito genericamente, a um “passado meio acadêmico, meio simbolista” (2003, p. 211). Disto se pode concluir que tudo que possuísse alguma vaga interferência ou mais direta influência de qualquer vertente literária já estabelecida seria considerado antiquado – proposta típica de um movimento de ruptura estética, aliás. Dante jamais seria modernista porque jamais romperia com a tradição – fator que, reiteramos, não o aparta da modernidade.

Num dado momento do mesmo artigo, no entanto, tratando especificamente da prosa, Bosi reflete sobre o panorama geral brasileiro, excedendo os domínios da terra da garoa:

E o resto? E o presente brasileiro, tudo aquilo que não era nem a São Paulo da indústria nem a tribo remota dos tapanhumas?  
A partir da crise de 30 até o pós-guerra, a prosa do resto do Brasil falou pela boca de um realismo ora ingênuo ora crítico, *já não modernista em sentido estreito, mas certamente moderno* (2003, p. 221; grifo nosso).

O crítico assume, enfim, a possibilidade de existência de modernidade para além do Modernismo – desde que posterior ao Modernismo. Seria necessário haver este movimento para que então houvesse modernidade. Isto evidencia o estabelecimento de uma perspectiva progressivista da história literária, segundo a qual haveria um desenvolvimento vetorialmente orientado para o futuro no valor estético das obras.

Em *Altas literaturas*, Leyla Perrone-Moisés apresenta, através da visão de poetas-críticos como Ezra Pound, Octavio Paz e Humberto de Campos, os argumentos para a

construção de uma “história sincrônica” da arte. A partir deste questionamento entre progresso e permanência, considerando as permanências que se verificam em obras modernas ou contemporâneas, institui-se uma tal reversibilidade que nos permite, por exemplo, afirmar a modernidade da poesia de um Dante Milano sem a necessidade de este se intimizar com o Modernismo ou de esperar que o movimento se estabelecesse.

Como o próprio poeta afirma no fragmento que destacamos em epígrafe, uma obra antiga pode ser ainda moderna – e mais: futura – na medida em que for capaz de tocar o íntimo de um leitor de qualquer tempo. Em arte, para Milano, não há envelhecimento; ou a obra é perene e perenemente moderna – mesmo se “antiga” –, estando apta à renovação constante – abstendo-se de qualquer alteração –, ou não será arte. Em consonância com Dante está o poeta paulista Menotti Del Picchia – que, aliás, nunca negou suas raízes fincadas na tradição e os motes reacionários de suas literatura e posições políticas, enquanto engajado no movimento modernista –, através destes seus versos exemplares:

Meu amor disse tudo, ela não disse nada,  
mas ouviu, com prazer, a frase que renova  
no amor que é sempre velho, a emoção sempre nova!  
(1937, p. 22)

A “frase” de amor é proferida pelo Arlequim à Colombina, no poema dramático *Máscaras* (1920). Imbuída de um sentimento universal, integra, no instante do discurso, o amor velho e a emoção nova, elevando-a à eternidade; a declaração de amor de cada novo amante é a renovação perpétua de todo antigo Amor – bem como cada novo leitor de um poema antigo revigora a emoção estética da Poesia.

### 5.1. Linhagem clássica, tendência simbolista e herança tradicional

*Creio mesmo que a poesia é um caminho para trás,  
um caminho para dentro.*

Dante Milano

Como os próprios conceitos de “clássico” e “tradicional” são relativos e cambiantes, interessa-nos tecer algumas ponderações a respeito antes de nos lançarmos à apreciação do caso específico de nosso poeta. Ambos os adjetivos supracitados, substantivados ou não, tanto se podem referir a um ato costumeiro, algo historicamente estabelecido – portanto, amplamente utilizados em termos comunicacionais – quanto a um artista ou objeto artístico consagrado, no âmbito da arte. Utilizam-se os termos, nesta acepção, em quase sinonímia a “antigo”, de modo que não causaria qualquer estranhamento a um estudante em princípio de formação ou a um leigo nos estudos literários, nos dias de hoje, ler um desses termos qualificando Oswald de Andrade, artista de intenções tão revolucionárias, mas de obras já quase centenárias. Da mesma forma, já não se estranha a inclusão destas em coleções de “grandes clássicos da literatura” ou similares.

Fato é que não há tradição literária, em nenhum país ou província, que se constitua de manifestações artísticas homogêneas e imutáveis em todo o seu curso cronológico. A tradição precisa, continuamente, de rupturas para se renovar. Uma nova tendência estética, mesmo que apresente feições “antigas”, pode assumir aspecto de novidade. A cada momento artístico-histórico, acaba valendo mais, para a instituição de algo novo, o simples movimento de oposição ao que estiver então estabelecido. Daí que surgem os movimentos artísticos cujas denominações se constroem pelo acréscimo do prefixo “neo” ao nome de alguma escola anterior; assim como também surgiu a Geração de 45, como ruptura de uma ruptura que então se instituía como tradição.

Enumerando as principais escolas literárias no Brasil nos dois últimos séculos – por não havermos necessidade, em nossa intenção argumentativa, de retroceder mais do que isso –, tivemos Romantismo, Realismo, Naturalismo, Parnasianismo, Simbolismo, Modernismo, Concretismo, todas elas hoje consideradas componentes de nossa “tradição literária” – termo que já se homogeneíza com “história literária”. Diante disso, reitera-se que o que consideramos “tradição” se conforma por sucessivas rupturas com o que, até cada momento histórico, se entende por “tradição”; a tradição se erige através de contínuas revoluções.

Quando nos referirmos aqui a “tradição”, portanto, teremos o cuidado de tentar esclarecer o referencial do termo, de modo a considerar suas extremas volubilidade e abrangência.

Se, por outro lado, empregamos a expressão “clássico”, de antemão afirmamos o intuito de, com ela, nos referirmos ao que se denomina “Antiguidade Clássica” – abarcando as manifestações artísticas gregas e romanas desde Homero (século VIII a.C.) até o século V d.C. –, conforme delimitação historiográfica consensual. A “linhagem clássica” a que aludimos compreende, então, os poetas considerados clássicos, de acordo com o balizamento histórico estabelecido, e ainda outros que, mesmo posteriores, tomaram aqueles por mestres, reverenciando-os e afirmando-se como herdeiros da poética clássica em alguma instância.

Importa-nos ressaltar aqui, neste sentido, Dante Alighieri, que elege Virgílio como guia para suas incursões através do Inferno e do Purgatório em sua *Divina Comédia*, e Luís de Camões, que recupera n’*Os Lusíadas*, em tempos de assentado Cristianismo, as interferências de deuses pagãos nas sagas de heróis épicos; lembremo-nos de que “por amor a Vênus, Marte defende, no Olimpo, a causa dos portugueses, e Júpiter ordena que os deixem livremente seguir viagem, a cumprir o destino que os marcou como ‘assinalados’” (BERARDINELLI: 2000, p. 158).

Já no século XVI, temos, com Camões, a tensão entre a tradição e a contemporaneidade, de acordo com Berardinelli, profunda conhecedora de sua estilística, de seus “engenho e arte” – “Será Camões um dos últimos retóricos medievais ou um dos primeiros maneiristas portugueses?” (2000, p. 174). A dúvida é pertinente devido aos temas e formas – os antigos e os então novos – que compõem a lírica do poeta, de modo que ele paira num espaço de exceção – e de interseção – entre as condições de “sucessor” e “precursor”; nem um nem outro termo é de todo equivocado, bem como nem um nem outro o define completamente, o que confere a Berardinelli a justeza na seguinte observação:

Assim, teria Camões incluído em sua obra a dimensão tradicional da lírica medieval em seu significante – o verso de arte real e o de arte-maior, o mote, a trova, a esparsa – mas também em seu significado – o tema obsessivo do amor quase sempre irrealizado, da morte/não morte por amor, do amor “serviço” –; a dimensão contemporânea do lirismo renascentista, sob a influência direta de Petrarca, também no significante – o decassílabo, o soneto, a canção –, e no significado – as contradições do amor, o retrato idealizado da mulher amada, o neoplatonismo (2000, p. 175).

Não é de se espantar que, tendo o cânone literário se avolumado tanto daqueles tempos até o nosso – ajuntando o próprio Camões –, as influências e possibilidades intertextuais tenham se ampliado consideravelmente. Cada momento literário se instaura como o “novo”,

termo que torna a entrar em vigor no que concerne à história literária com expressiva recursividade – e, junto dele, o “velho” ou o “antigo”, utilizados pelos arautos das novidades, ou, tempos depois, por estudiosos e historiadores, com certo tom pejorativo para estabelecer distinções progressistas.

Desse modo, temos o “*dolce stil nuovo*”, referente aos poetas italianos do século XIII ou da virada do XIII para o XIV – com Dante Alighieri em destaque, tanto que a expressão é extraída da sua *Divina Comédia* (verso 57 do canto XXIV, *Purgatório*) por Francesco De Sanctis –, para opô-los à lírica trovadoresca; a “medida nova”, em oposição à “medida velha”, sendo esta correspondente à utilização do “pé” como elemento métrico básico e a “medida nova” baseada em versos – contraposição estabelecida no século XVI. Daí que “na *Vita Nuova*, Dante é um homem do seu tempo, participando do movimento literário da época. Era um ‘moderno’, um poeta do ‘novo estilo’” (MILANO: 2004, p. 464). A isto, acresçamos os casos em que o “novo” é na verdade um resgate do “velho”, de modo que a expressão engendradora, em vez de se apresentar como depreciativa, é reverencial, como em “neoplatonismo”, “neoclassicismo”, “neossimbolismo”, “neorrealismo”.

Consideramos que Dante Milano, como um remanescente distante de uma antiga família, inscreve-se nesta mesma linhagem clássica. Isto se dá tanto por Milano tomar por mestres estes parentes que citamos há pouco quanto por, frequentemente, de modo ora mais, ora menos explícito, mobilizar em sua obra figuras clássicas e arquétipos mitológicos.

Levando em conta a amplitude de sentido do vocábulo “tradição”, tencionamos instituir, a partir do que convencionamos chamar “herança tradicional”, um conceito mais abrangente do que o de “linhagem clássica”, de modo que a ele também pudéssemos circunscrever outros poetas ref(ve)renciais para Milano que não os pertencentes à “genealogia” clássica, mas que se estabeleceram na tradição literária – entendida como fenômeno consagrador não discriminatório em relação a um ou outro movimento.

No caso da “tendência simbolista”, nos referimos aos principais representantes da escola e também a seus precursores e a poetas afins, mas destacamos a ascendência francesa de Dante Milano e pouco abordaremos os expoentes nacionais do Simbolismo – os incontestáveis Cruz e Sousa e Alphonsus de Guimaraens. Isto porque, como afirma Secchin, amparando-se em estudo de José Guilherme Merquior, havia a

presença de duas linhas de força no simbolismo europeu: a de base religiosa, em filiação dileta e direta do romantismo; e a de índole abstrato-construtivista, cujos principais cultores foram Mallarmé, em busca da “poesia pura”, e Rimbaud, cuja obra prenuncia a dicção surrealista. No Brasil, houve o predomínio maciço da primeira tendência (2003, p. 140),

notavelmente na obra dos poetas a que nos referimos, os nossos mais expressivos. A “tendência simbolista” que verificamos em Milano refere-se à outra vertente, afeita à abstrata busca pela pureza – “Uma coisa branca / Eis o meu desejo”, afirma um dístico do poeta. Fundamos, então, nosso parâmetro referencial na poesia dos autores de *As flores do mal* e de “A sesta de um fauno” – título de Dante Milano para sua tradução de “*L'après-midi d'un faune*” –, estendendo-o a Giacomo Leopardi e Antero de Quental, poetas cujas obras se sobrepunham ao momento artístico em que foram produzidas, respectivamente o romantismo e o realismo naturalista. A historiografia literária, contudo, os assentaria em suas classificações genéricas, agregando-os à massa informe da tradição.

Dante Milano considera, no entanto, que só existem de fato dois ramos de tradição literária, sendo que o Romantismo “foi a única escola que pode pesar na balança da Arte de modo a contrabalançar o Classicismo, o eterno Classicismo” (2004, p. 442), de modo que

só essas duas tendências do espírito são reais, verdadeiras, incontestáveis; as outras escolas e subescolas não passam de meros galhos mais ou menos frágeis dessas duas árvores. Simbolismo, Futurismo, Suprarrealismo são débeis ramos, descendentes raquíticos da imensa árvore romântica (2004, p. 442).

Assim, o poeta organiza, minimamente, a questão caótica da massa amorfa da tradição, ao mesmo tempo em que revela seu desprezo pela efemeridade dos numerosos movimentos literários que surgiram. Parece-nos relevante que nem uma palavra é dirigida aos representantes das referidas escolas, deixando toda crítica às filiações em si mesmas – e se fosse diferente, o poeta cairia em contradição, pois seus próprios autores de predileção se enquadram – ou foram enquadrados... – em um dos citados ou outros grupos e movimentos. Vale lembrar, por exemplo, que o fragmento acima foi extraído de artigo sobre Alberto de Oliveira, intitulado “O grande cantor da natureza”.

Elevando Romantismo e Classicismo à condição de únicas “tendências reais do espírito”, sem sobrepor a relevância de uma sobre outra, mas pareando-as, bem como exaltando as duas, Dante Milano torna evidente a caracterização da literatura que ele mesmo se propôs a realizar. Em última instância, e em concordância com seus próprios balizamentos, Dante é “clássico” e “romântico”, não se definindo exclusivamente nem por um epíteto nem por outro, pois nele estão ambos conjugados. Em relação a seu classicismo, muito já se disse e a própria obra confirma e evidencia; quanto ao romantismo, ele próprio é quem afirma: “A Poesia é, em essência, romântica. Ser poeta é ser romântico.” (2004, p. 426) – mas deixa clara



a ressalva de que não se refere, aí, ao Romantismo enquanto escola literária, e sim àquilo que podemos compreender como “tendência do espírito”. Assim considerado,

o sopro do romantismo vem do princípio dos tempos, remonta às próprias eras clássicas, nas tragédias de Ésquilo e Sófocles, depois nos brados eternos dos profetas bíblicos, mais tarde nas visões dantescas, nos amores shakespearianos, até atingir o auge na aparição de Werther sobre a terra, acompanhado de uma multidão de suicidas (2004, p. 443).

Dante, portanto, ratifica a conjugação a que aludimos entre as duas ramificações do espírito por ele definidas, conjecturando que “talvez a grande verdade da Arte esteja, como a grande verdade da vida, no entrelaçamento das folhagens de ambas as árvores, como alma e corpo, espírito e matéria. Suas diferenças não os separam, sua união é profícua.” (*ibidem*). Em linhas gerais, compreendemos seu “romantismo” como certa concessão subjetiva, responsável pela sua feição personalista, e seu “classicismo” como a exata retidão meditativa, ligada à rigidez das formas tradicionalmente instituídas, revelando e desdobrando sua estética do “pensamento emocionado”. Nisto se reflete sua busca pela religação ao absoluto, análoga àquela preconizada por Sophia de Mello Breyner Andresen; nisto se reflete ainda o próprio conceito de modernidade conforme enuncia Baudelaire, para quem ela “é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável” (*apud* JUNQUEIRA: 1991b, p. 37).

Desse modo, aponta-se para a síntese entre a lição classicista da *imitatio* e a originalidade romântica, que, a princípio, parecem ideias absolutamente conflituosas. Acontece que *imitatio* não significa imitação pura e simples; implica sempre uma reinvenção, criação própria. Por isso, “propôs Ernst Robert Curtius que, ao contrário de examinar-se a originalidade do indivíduo, se estudasse a originalidade do *topos*, do lugar *comum estilizado*”, sinaliza Eduardo Portella (1959, p. 180; grifo do autor). Na linhagem clássica, o poeta não tem grandes preocupações autorais; mas sendo ele realmente “grande”, algum novo saber fatalmente se agrega à sua obra. O que importa e cumpre aqui ressaltar é que “todo poeta antigo ensinava o que sabia, vulgarizava a sua erudição, imitava o que havia de melhor nos seus antecessores, o que era digno de perpetuidade” (MILANO: 2004, p. 470).

O problema da originalidade, para Dante Milano, não é a originalidade em si, mas a ávida busca por ela, que em geral leva apenas a novas formas de vazio conceitual e pobreza artística. Um poeta original não se pretende original; ele o *é*. Neste sentido é que Milano afirma: “a originalidade é um mau gosto” (2004, p. 412). O que ele considera “bom gosto”,

enquanto tentativa de um proceder literário, refere-se justamente à antiga tradição da *imitatio*, comedimento tranquilo que se opõe às torpes extravagâncias modernas,

exagero de que as épocas anteriores se defendiam, evitando toda dispersão inútil da atividade do espírito por meio de regras certas e infalíveis, uma disciplina exemplar impedia as liberdades de mau gosto e exigia uma atenção continuada sobre o verdadeiro objeto da Arte (2004, p. 412).

Não estamos nos referindo, porém, à arte mimética de que se valem os realistas, sequiosos pela reprodução exata da realidade tal qual esta se apresenta. Através de uma coerente e sensível lógica argumentativa, Dante Milano esclarece o sentido de sua “imitação”, que sustenta, ainda, a *poiesis*; é a manutenção criadora e criativa da tradição, que deve se renovar na contemporaneidade:

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

Apreendida a lição do poeta, observemos brevemente este conhecido poema:

Ao Desconcerto do Mundo

Os bons vi sempre passar  
No Mundo graves tormentos;  
E para mais me espantar,  
Os maus vi sempre nadar  
Em mar de contentamentos.  
Cuidando alcançar assim  
O bem tão mal ordenado,  
Fui mau, mas fui castigado.  
Assim que, só para mim  
Anda o Mundo concertado.  
(CAMÕES: s/d, p. 50).

A Professora e crítica Cleonice Berardinelli define Camões, essencialmente, como um poeta do amor – e “amor infeliz”, como verificamos na seção 3. Para nós, seria mais preciso afirmar que este é “o poeta do desconcerto”. Afinal, se a mesma Berardinelli nos ensina que “no seu amor há desconcerto. Como em tudo. E a consciência do desconcerto do mundo – outro tema de sua lírica – lhe dói.” (2000, p. 164), parece-nos que o desconcerto, enquanto temática, engloba o amor e o suplanta. Ademais, nenhum outro poeta fez deste mote uma

questão central para si como o fez Camões; as injustiças do mundo pululam na Poesia, mas definem, como a nenhuma outra, esta obra poética. A partir daí, é lícito pensar nos seguintes versos de Álvaro de Campos como releitura do desconcerto camoniano: “Nunca conheci quem tivesse levado porrada. / Todos os meus conhecidos têm sido campeões em tudo.” (PESSOA: 1993, p. 312).

Ainda que seja Ricardo Reis o heterônimo pessoano de caráter mais classicista, e Álvaro de Campos o mais afeito às tendências futuristas em voga no princípio do século XX, nestes versos se realiza o encontro entre a herança tradicional e a formatação moderna.

No “Poema em linha reta”, o sujeito-lírico é claro e objetivo em dizer o que nos versos camonianos se demora a confessar: a vileza. Todo homem é de fato um tanto vil e a lírica moderna não se preocupa em eufemizar esta verdade – de modo a compensar o disfarce da mesma verdade, que todo homem procura instituir, na sociedade de aparências que a modernidade trouxe. O desconcerto está em ser o sujeito-lírico destes versos pessoanos, aparentemente, o único a sofrer abertamente os males de sua vileza, de sua covardia, de sua sordidez: “Arre, estou farto de semideuses! / Onde é que há gente no mundo? // Então sou só eu que é vil e errôneo nesta terra?” (*ibidem*). Através de uma dicção irônica, a sensação do desconcerto é revivificada; mesmo que, no íntimo, todo homem vil – que é, em absoluto, todo homem – sofra o seu quinhão.

Alguns séculos antes de Camões, porém, Dante Alighieri já teria resolvido para si a questão do desconcerto do único modo que apenas um poeta é capaz: por meio da poesia. Dante dá a si mesmo acesso livre ao Inferno, ao Purgatório e ao Paraíso, algo nunca permitido a qualquer outro ser vivente, e mais:

Provamos com ele, ao ler os seus grandes versos escritos com raiva, o sentimento da vingança satisfeita, quando vemos o Conde Ugolino roer o crânio do Arcebispo traidor; quando aparecem transformados em serpentes repugnantes os ladrões dos dinheiros públicos; quando é imposto, aos danados indignos de chorar, o castigo de se lhes gelarem nos olhos as lágrimas que os cegam (MILANO: 1953, p. 5).

Ao Inferno, Dante atira seus desafetos; do Purgatório, nem mesmo mestre Virgílio – de quem recebe supremos elogios ao se despedirem – pode passar; no Paraíso, pode enfim rever sua Beatriz. Camões apenas pôde lamentar a alma gentil que partira, mas são as diferenças renovadoras da *imitatio* que o fazem permanecer.

O próprio Dante Milano é evidência de sua hipótese de tradição imitativa, o que Sérgio Buarque foi um dos primeiros a perceber e confirmar: “A singularidade desta obra não é, entretanto, fruto do afã de ser diferente a qualquer preço, mas descansa, por um lado, na

fidelidade do autor a si mesmo, por outro na sua fidelidade a valores poéticos que, irredutíveis embora a fórmulas fixas, são todavia perenes” (1978, p. 119). É singular, pois, devido à sua originalidade, que ele possui simplesmente porque possui, e aos valores tradicionais que em sua obra reverberam. Permanece o mistério dos fatores de sua poética que poderiam definir esta originalidade e então proporcionar aquela singularidade. Uma das pistas que pretendemos seguir, sem que almejemos a resolução definitiva do caso, nos leva ao crítico espanhol Amado Alonso:

A originalidade, o irrenunciável e personalíssimo na fisionomia espiritual de um poeta se manifesta também nas influências a que é sensível e no modo de receber e devolver essas influências. O estudo das fontes literárias de um autor deve, pois, contribuir a melhor conhecer a fisionomia de sua faculdade poética (*apud* PORTELLA: 1959, p. 179).

Alonso nos devolve à tese de Leyla Perrone-Moysés, segundo a qual todo poeta estabelece seu cânone particular, que se evidencia sobretudo no caso dos poetas-críticos, condição em que se enquadra Dante Milano. Junto com o processo de disseminação do conceito de originalidade, “uma vez que o nosso tempo é de confusão e nenhuma escola ‘sintetiza’ a nossa época, como aconteceu nos bons tempos do Romantismo, por exemplo, facilitando e determinando a orientação artística” (MILANO: 2004, p. 411), colocou-se também em marcha o curso da diluição dos códigos que orientavam a produção literária, em confluência com o caráter fragmentário que impera no que entendemos por “modernidade”. Perrone-Moysés enumera: “código moral (o Bem), código estético (o Belo), código de gêneros (determinado pela expectativa social), de estilo (orientado pelo gosto), código canônico (a tradição concebida como conjunto de modelos a imitar)” (1998, p. 11).

Diante da fragmentação dos códigos balizadores, cada autor sentiu ter o direito – e a necessidade – de estabelecer o seu próprio, e a partir da instituição de seus próprios critérios, o escritor pode selecionar e redefinir, de certo modo, a historiografia literária. Este cânone (re)constituído tem uma função objetiva para o escritor, que costuma ser a mesma para todos, sejam eles ficcionistas ou poetas: estabelecer os parâmetros e modelos da literatura que ele próprio realiza ou pretende realizar. Assim, muitos passaram a conceber obras de cunho crítico e mesmo teórico, em paralelo à produção artística. Há uma distinção destes críticos para os de formação universitária que Perrone-Moysés julga necessário frisar: a crítica universitária tende a apresentar caráter analítico, com pretensões científicas, procurando abster-se de juízos de valor – ainda que seja o intento infrutífero, como já discutimos; a

crítica dos literatos sente-se livre para tomar partidos e exercer seu direito de julgamento abertamente.

Toda crítica de arte é e deve ser necessariamente dotada de parcialidade, refletindo gosto pessoal; e é positivo que assim o seja. Ivan Junqueira nos lembra de que “Baudelaire simplesmente execrava a imparcialidade de uma crítica ‘fria e algébrica, que, a pretexto de tudo explicar, não expressa nem ódio nem amor e se despoja voluntariamente de toda espécie de personalidade’” (1991b, p. 35).

Por mais que se estabeleçam critérios supostamente neutros, não há como se excluir em absoluto, do juízo crítico, o juízo de gosto, que “não é nenhum juízo de conhecimento, por conseguinte não é lógico e sim estético, pelo qual se entende aquilo cujo fundamento de determinação não pode ser senão *subjetivo*” (KANT: 1995, p. 48; grifo do autor). Daí que, para Immanuel Kant, não seja possível haver uma autoridade estética. “Entretanto, acrescentava ele, há pessoas capazes de fornecer argumentos e demonstrar, assim, certa autoridade. A Autoridade do juiz estético não reside em sua capacidade de responder ao objeto, mas em sua capacidade de articular essa resposta.” (PERRONE-MOYSÉS: 1998, p. 14). Consideramos ser esta capacidade uma das particularidades admiráveis em Dante Milano, ainda que ele não escape à máxima de T. S. Eliot: “O poeta, quando fala ou escreve sobre poesia, revela qualificações e limitações peculiares: se admitirmos estas, poderemos apreciar melhor aquelas” (1989: p. 38). O tema segue em discussão, pois, para o crítico americano René Welleck, “*The union of poet and critic is not necessarily good for either, poetry and criticism.*” (1967, p. 107).

Para definirmos os poetas e pensadores que colocaríamos em diálogo com a poética milanesa, descobrindo e explorando neles os atributos que poderiam tê-la influenciado, buscamos justamente esquadrihar as referências apresentadas por Dante tanto em suas obras literárias quanto críticas, ainda quando não houvesse reconhecimento explícito dessas influências. A simples seleção de obras e autores aos quais o poeta decide aludir já diz muito de sua personalidade poética. Milano, com suas raras menções e citações nos poemas – excetuando-se o soneto em que se explicita a homenagem a Camões, nenhuma composição sua é dedicada a ninguém, bem como nenhum de seus livros, integralmente, além de serem neles inexistentes as epígrafes –, e seu estilo franco, direto e por vezes mordaz nos textos críticos nos ajuda a identificar os modelos que elege para si – e também os que renega. Caracterizando-se pela concisão, mostra-se crítico bastante seletivo e poeta muito cuidadoso.

Havia, na primeira edição das *Poesias*, dois sonetos intitulados “Homenagem a Camões”, I e II. Já na edição de 1958, o segundo poema de homenagem fica sem título algum.

Na terceira edição do livro, de 1971, ambos passam a se identificar apenas por algarismos romanos, IX e X, provavelmente para entrar em consonância com todos os demais sonetos da seção “Sonetos e fragmentos”. O IX, porém, mantém o antigo título como dedicatória. Diferente do soneto X, o IX traz a referência explícita ao vate português. Contudo, também o IX fora concebido como homenagem, e esta informação reforça a evidência da imitação do estilo, ainda que Dante tenha obnubilado a referência. Vejamo-los a seguir:

IX

*Homenagem a Camões*

Através de imitado sentimento,  
 Ao ler-te, quanta vez tenho sentido  
 Como é muito maior o amor vivido  
 Em ato, não, mas só em pensamento.  
 Então invento o que amo e amo o que invento  
 Em coisas sem razão tão comovido  
 Que o ar me falta e o respiro comprimido  
 Não sei se dá, não sei se tira o alento.  
 Sabor de amor é este alto respirar,  
 Essa angústia em suspiros mal dispersos.  
 Em amor, que importância tem o ar,  
 O ar, cheio de fantásticas ações!  
 Assim, aquele que imitar teus versos,  
 Primeiro imite o teu amor, Camões.  
 (2004, p. 11).

A recuperação da *imitatio* se estabelece desde o primeiro verso, revelando o poeta que seu sentimento é “imitado”, colocando-se logo na condição de discípulo do português. Na lírica de amores irrealizados de Camões, o “amor infeliz”, Dante encontra um amor “muito maior”, e sutilmente faz uso retórico de aspectos formais para levar seu leitor a compreender consigo o amor em pensamento como amor vivido. Referimo-nos ao *enjambement* que nos leva do verso 3 ao verso 4: “Como é muito maior o amor vivido / Em ato, não, mas só em pensamento.”. Antes de compreender que o poeta fala de um amor irrealizado ou irrealizável, o leitor já terá aceitado que se trata de um amor “muito maior”. Isto não é coisa que se entenda com a lógica do pensamento, mas que se sente, como insinua Dante por meio de sua escolha vocabular – “Ao ler-te, quanta vez tenho sentido”.

Como *imitatio* implica recriação, Dante reelabora a expressão camoniana do amor, seu sentimento irrealizado que se ata ao lirismo subjetivo, transformando-o em sentimento inventado, de lirismo objetivo: “Então invento o que amo e amo o que invento”. Na esteira de Fernando Pessoa, vê-se, o sentimento inventado é tão genuinamente verdadeiro e sentido quanto qualquer outro apenas sentido. Junto à expressão física e externa daquele que sente o amor, que é a “forma”, o superficial “sabor” – “Sabor de amor é este alto respirar” –, Dante

apregoa a importância do sentimento em si, pois sabe de sua importância suprema. Sabe que uma homenagem a Camões que apenas lhe imitasse a forma não seria digna do alto poeta: “Assim, aquele que imitar teus versos, / Primeiro imite o teu amor, Camões.”, e com amor sincero, mesmo imitado.

Após sua poética dissertação sobre o amor camoniano no soneto IX, já escusado, portanto, de ponderações estilísticas sobre a imitação, Dante Milano a coloca em prática novamente na página seguinte das *Poesias*:

X

Se o fruto já maduro da experiência  
 Me deu de amor algum conhecimento,  
 Só sei dizer que o seu entendimento  
 É saber que transcende toda ciência.  
 Com que palavras o direi? – “Paciência”  
 Ou “Impaciência”, “Alento” ou “Desalento”.  
 Quereis outra palavra? “Alheamento”.  
 Outra? “Presença” ou sua igual “Ausência”.  
 Esquecimento de si mesmo: olvido.  
 Quantas vezes morri sem ter morrido,  
 Sem sentir ao morrer nenhuma dor.  
 Nem a morte é culpada de tal morte,  
 Até a deseja o amante em seu transporte:  
 Só ela é eterna como o seu amor.  
 (2004, p. 12).

O poeta logo confirma o que cogitamos sobre o soneto anterior: o entendimento do amor “transcende toda ciência”. O sentimento não pode ser compreendido senão através do sentimento. Assim, para representá-lo, Dante elenca vocábulos opostos que, na metalógica do amor, se integram de modo ambivalente: “paciência e impaciência”, “alento” e “desalento”, “alheamento” e “presença”. Reiterando a reversibilidade dos termos, no caso deste último, se explicita a identidade pela sentença: “‘Presença’ ou sua igual ‘Ausência’”. Este procedimento é ainda uma oportunidade para se lançar mão de uma série de itens recorrentes do vocabulário camoniano, dos quais destacamos “alento/desalento”, porque presente em ambos os sonetos milanianos. Outro predicado característico da lírica camoniana que predomina nas duas composições é o “engenho ágil, fino, irônico, umas vezes fácil, outras complicado e retorcido, pois também havia prazer em decifrar o *conceito-advinha*, feito para vaidosa fruição das inteligências mais cultas e penetrantes”, como o define Hernâni Cidade (1984, p 97; grifo do autor). A própria intertextualidade com Camões se revela, aqui, como conceito-advinha.

Identifica-se, também, a lição aprendida nos versos do possivelmente mais afamado soneto camoniano:

Amor é fogo que arde sem se ver;  
 É ferida que dói e não se sente;  
 É um contentamento descontente,  
 É dor que desatina sem doer.  
 (CAMÕES: s/d, p. 71).

Analogamente, profere o sujeito-lírico milaniano: “Quantas vezes morri sem ter morrido, / Sem sentir ao morrer nenhuma dor.”, aliás, com a mesma estrutura frásica utilizada no seu soneto anterior: “Ao ler-te, quanta vez tenho sentido / Como é muito maior o amor vivido”. No soneto X, não fica expresso o aprendizado do sentir em Camões como naquele IX, mas crêmo-lo passível de inferência, inclusive devido ao paralelismo formal que destacamos. O poema se encerra, enfim, absolvendo a morte – a da amada, supomos – da culpa da “morte” do poeta. Daí decorre outra lição do poeta português: em Dante, o amoroso deseja a morte, para se eternizar “como o seu amor”, bem como o amante, em Camões, pede à sua amada eterna:

Roga a Deus, que teus anos encurtou,  
 Que tão cedo de cá me leve a ver-te,  
 Quão cedo de meus olhos te levou.  
 (s/d, p. 66).

Avesso à “ingênua pretensão de fazer crítica imparcial, como se não houvesse já a maior das parcialidades na estreiteza do gosto pessoal, que se arvora em julgador” (2004, p. 408), Dante Milano se mostra ciente de sua inevitável parcialidade e procura, em seus estudos, compensá-la apresentando ressalvas – às vezes um tanto duras demais – mesmo aos poetas que mais admira.

Em “Mallarmé e sua influência”, Dante expõe o que em Mallarmé, definitivamente, *não* o influencia. No caso do simbolista francês, determina que “não se tratava, como a princípio poderia parecer, de uma nova poesia, mas sim de uma nova técnica proveniente em parte da teoria da composição de Poe, tentativa de um método por assim dizer científico de compor poemas, a máquina poética” (2004, p. 409), o que levaria a uma obra deliberadamente hermética, “difícil”, elevação às últimas consequências do célebre aforismo baudelairiano: “Existe uma certa glória em não ser compreendido”.

Milano se opõe veementemente a essa perspectiva, assinalando a clareza de expressão dos clássicos, e esta, sim, reverbera em seus próprios escritos; a complexidade do poeta – e ele é bastante complexo – reside toda na densidade de seu pensamento. De resto, considera que “essa linguagem comum é a dos maiores poetas do mundo” (2004, p. 410), e enumera,



evidenciando seus modelos supremos: “a simplicidade de um Homero, que não evitava os mais prosaicos relatos, [...] o verbo desnudo de um Dante, um Shakespeare, um Camões, que escreviam em ‘língua do povo’.” (*ibidem*).

Tendo sido Mallarmé um aprofundador da estética simbolista e um de seus principais vultos, Milano mais uma vez marca distinções entre sua obra e a do poeta parisiense ao criticar a extrema especialização de procedimentos poéticos, “com exclusão de todo o resto da árvore da literatura. Um realista exclui todo espiritualismo. Um suprarrealista exclui todo objetivismo” (2004, p. 410-1). Estão claras a crítica à escola literária – e ao próprio “escolarismo” literário – e a oposição ao método artístico que defende o próprio poeta carioca, o entrelaçamento dos ramos literários – o “clássico” e o “romântico”; o objetivo e o subjetivo. É por esta rígida orientação sua que Milano, ao tratar brevemente da obra de Alberto de Oliveira em “O grande cantor da natureza”, critica a escola parnasiana, mas enaltece o poeta, posto que “Alberto principiou romântico e acabou parnasiano, mas nunca a primeira tendência se apagou no seu espírito” (2004, p. 444). Tornando ao simbolista francês, Milano enfeixa seu artigo elaborando a conclusão – ou anunciando o veredicto: “Mallarmé foi o iniciador dessa tendência moderna a levar a Arte a seus fins extremos.” (2004, p. 411).

De maneira semelhante, em Augusto dos Anjos, em quem elogia a “voz poderosa”, também condena – a despeito de o seu juízo nos parecer exacerbadamente subjetivo e infundado:

Seu pessimismo não nos convence, sua filosófica atitude superior nos parece pouco fundada e um tanto provinciana, sua ostentação de cientificismo, tão ingênua quanto o deslumbramento dos futuristas há vinte anos, diante dos progressos materiais do século. O estupor e a angústia do poeta ante a podridão de um corpo morto não nos parece científica, nem filosófica, nem poética. A impressão que se tem é a de que no seu tempo a ciência estava muito atrasada. Operava-se sem assepsia, parece. Um cadáver não era olhado pelo estudante (no caso, o poeta) como uma peça anatômica, mas como um fantasma aterrador (2004, p. 434).

Luiz Delfino é caracterizado como um poeta que “difícilmente poderá ser catalogado numa escola qualquer do seu tempo” (2004, p. 449), atributo que evidentemente é do agrado de Dante. Supomos que é justamente por isso que um literato de menor relevo como Delfino obtenha espaço entre seus escritos. E não estamos aqui cometendo injustiça ou injúria contra o poeta, mas antes expondo o pensamento do próprio Milano, para quem, se tivesse Delfino “domado o seu impetuoso verbalismo, a sua desenfreada imaginação, a ponto de dominá-los artisticamente, por certo teríamos nele o nosso maior poeta” (*ibidem*) – expectativa que de

fato girava em torno de Delfino, entre seus contemporâneos. Por fim, remata o severo poeta-crítico: “Mesmo assim alguns o colocam em tais alturas, a meu ver injustamente” (*ibidem*).

Nem mesmo o mestre florentino, Dante Alighieri, escapa ileso à verrina do crítico, ainda que seja um grande parâmetro do poeta. Já reproduzimos neste capítulo, em forma mais reduzida, o seguinte fragmento de Milano: “Na *Vita Nuova*, Dante é um homem do seu tempo, participando do movimento literário da época. Era um ‘moderno’, um poeta do ‘novo estilo’. A *Commedia* é uma visão além do tempo e do mundo.” (2004, p. 464). Se antes lançamos mão dele para aludir ao caráter então revolucionário de Alighieri, agora é para ressaltar a crítica sutil de Milano: em sua obra imatura, Dante era homem *preso* ao seu tempo e às tendências da época – pelo que nosso poeta deixa entrever certo desprezo; é só na *Divina Comédia* que Dante Alighieri adquire aquele caráter privilegiado dos verdadeiros clássicos: a perenidade do verbo através da força do verso, e assume feição própria. Quando Milano diz que “o verso dantesco penetra como faca e deixa cicatriz, para ser sempre lembrado” (2004, p. 463), o comentário se refere, como só poderia ser, à *Comédia*. Para compor a eternidade do verso, é preciso considerar todo o passado literário e libertar-se do presente, e é principalmente isso que Milano enaltece em Alighieri:

Na *Commedia* há uma poesia que não é só de Dante. É do mundo, da humanidade. Isto diferencia os Antigos dos Modernos. Estes tiram tudo de si. Aqueles captavam tudo – de tudo e de todos –, do que havia e do que tinha havido, do passado recente e remoto, de toda a experiência e sabedoria acumuladas pelos séculos. (2004, p. 470; grifos nossos).

Como “nenhum poeta, nenhum artista tem sua significação completa sozinho” (ELIOT: 1989, p. 39), Dante Milano não foge à regra. Em alguns de seus poemas, por exemplo, ele se vale da estrutura estrófica ternária que compõe toda a *Comédia*. Destacamos, especialmente, os “Tercetos”, conjunto de versos em cujo título, antes de procurar anunciar seu tema ou mote, o poeta escolhe ressaltar o aspecto formal e nada mais. Já vai aí certo prenúncio dantesco. Então, principiemos a ler o poema:

Eu sou um rio, a água fria de um rio.  
Profundo, cabe em mim todo o vazio,  
Um reflexo me causa um calafrio.

Sou uma pedra de cara escalavrada,  
Uma testa que pensa, e sonda o nada,  
Uma face que sonha, ensimesmada.

Sou como o vento, rápido e violento,  
Choro, mas não se entende o meu lamento.

Passo e esqueço meu próprio sofrimento.

Sou a estrela que à noite se revela,  
O farol que vê longe, o olhar que vela,  
O coração aceso, a triste vela.

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

Sou um poeta. Percebo o que é ser poeta  
Ao ver na noite quieta a estrela inquieta:  
Significação grande, mas secreta.  
(2004, p. 19).

A *persona* poética milanesa exemplarmente se apresenta aí, cindida entre os aspectos elementais que a compõem: sendo rio, sendo pedra, sendo vento e sendo vela – a estrela –, ele se faz absoluto. Tudo se dá em uma atmosfera que entendemos por infernal, em sentido de releitura dantesca. No terceto I, o sujeito-lírico se atrela à própria psicologia obscura do rio – e é o elemento aquático que nos conduz à entrada do poema, através deste poeta-Estige, em que se confundem rio, barqueiro, passageiro.

O terceto II introduz o elemento terrestre, que transforma o sujeito-lírico em “uma pedra de cara escalavrada”; o rosto sisudo que se esculpe no elemento da introspecção, a terra. Em seguida, se diz “uma testa que pensa” e “uma face que sonha”. Cortantes, os sons oclusivos /t/ e /p/ dão o tom ríspido do pensamento; já as consoantes fricativas /f/ e /s/ evocam a atmosfera deslizante do espaço onírico. “Testa” e “face”, pensamento e sonho, juntos, compõem o todo – a cabeça e a interioridade anímica do homem. “Testa”, aliás, é já o todo anunciado: corresponde a “cabeça” no idioma italiano, reforçando os indícios dantescos desses “Tercetos”.

Se aludimos a questões idiomáticas e de tradução, o terceto seguinte nos traz a língua incompreensível do vento: “Choro, mas não se entende o meu lamento.”. “Rápido e violento”, que é como ele se define enquanto vento – aliás, o ar é o meio em que se propaga o som da voz –, poderia caracterizar também a expressão do poeta florentino, o “poeta dos *r*”, como insiste Milano, devido à força de seu verso e de sua língua, de que já tratamos. Em “Diálogos”, outro poema de Milano estruturado em tercetos, a referência é retomada, e ainda mais diretamente. Dois personagens conversam, sendo um evidentemente o discípulo e outro o mestre (Dante e Virgílio?). Em dado momento, afirma o de maior experiência:

– Buscas a verdade e mentes,  
Falas com lábios trementes  
As palavras entre dentes.

(2004, p. 139).

Assumindo a hipótese da representação de Dante Alighieri e Virgílio neste poema, cumpre apontar que os dois, naturalmente, não falavam a mesma língua. Portanto, só Dante fala italiano, o idioma das vibrantes, das consoantes duplas, da “raiva na boca”; só ele poderia falar “com lábios trementes” e “as palavras entre dentes” – referência direta, cremos, a um dos versos de predileção milanesa na *Comédia*: “*La bocca mi baciò tutto tremante*”.

Tornando aos “Tercetos”, a estrofe IV nos apresenta, metonimizado no seu aspecto visual – a luz –, o elemento ígneo. Mantendo-se fiel à psicologia do fogo, o sujeito-lírico se define por substantivos: é “a estrela”, “o farol”, “o olhar”, “o coração”, “a vela”. Assim, revela-se como uma coisa desmembrada em suas funções; uma coisa que brilha, que guia, que observa, que sente, que ilumina.

Após tanto se espedaçar, o sujeito-lírico se rejunta integralmente no terceto V: “Sou um homem”, e homem definido pela moral cristã, baseada na noção do pecado original: “homem culpado de ser homem”. Nesta estrofe de recomposição, cada verso se inicia por um componente da união. No primeiro, a figura una em si mesma, o próprio homem; nos dois versos seguintes, as suas partes, de acordo com a perspectiva milanesa de existência: o “corpo ardendo em desejos” e a “alma que sonha”.

Dominando seu próprio terceto, o VI, a condição de poeta se iguala às demais – às partes do homem e a ele próprio em sua integridade. E ainda: se o sentido do que é ser poeta lhe vem, “ao ver na noite quieta a estrela inquieta”, como uma “significação grande, mas secreta”, aí percebemos o caráter algo messiânico deste significado, ou no mínimo diferenciado, dada sua inquietude incomum aos demais, e o retorno à estrofe IV, pela reincidência da analogia homem-estrela. Toda a função do homem que se torna poeta, que é “grande, mas secreta”, se poderia, portanto, resumir num verso simples: “*l’amor che move il sole e l’altre stelle*” (ALIGHIERI: 1998, p. 234).

Milano não intenta nem deseja descrever aquela significação, preferindo apenas expor o efeito de uma significação “secreta”, porque tira aprendizado do mestre florentino:

Em vez de descrever o cair da tarde de modo objetivo, pictural, ele nos comunica o “mistério” da tarde. Esta é a grande 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 (2004, p. 465).

Retomando os “Tercetos”, somando-se a imagem desmembrada do homem entre os quatro elementos, sua representação una que surge no terceto V e a aparição do poeta na estrofe derradeira, ele se insere no poema três vezes, reforçando sua estrutura ternária, bem como sua divisão em seis tercetos, o que corrobora nossa hipótese de reverência do poeta carioca à *Comédia* dantesca. A lição suprema que Milano toma de Alighieri, por fim, como se verifica neste e em todos os seus demais poemas, é o poder de criação daqueles

lapsos de silêncio, pausas de estupefação, suspensões que não deixam o leitor continuar a leitura sem antes respirar um pouco, retendo a frase, demorando a surpresa que custa a esvair-se. Esse é o rapto tão raro de provar-se com a explícita e explicativa poesia das eras posteriores (MILANO: 1953, p. 6).

Alguns dos poucos poetas aos quais Dante Milano é tão somente elogioso são o italiano Giacomo Leopardi, que ele absolve até da condenação nietzschiana contra os poetas – “para mim, todos eles são superficiais” –, e o brasileiro Castro Alves. Para Dante, este mereceria, como nenhum outro, o título de “Poeta Nacional”. Ele teria sido único “na difícil arte de cantar a Pátria sem cair no lugar-comum, na fanfarronice, na chapa oratória” (2004, p. 454) – mas compreendemos Castro Alves como merecedor do alto prestígio de Milano, antes de tudo, porque o poeta carioca relaciona os “cantores de povos” à “gente da velha estirpe homérica” (*ibidem*). Ou seja, em última instância, porque alinhado à genealogia poética do próprio Dante – ainda que enquanto uma espécie de parente distante, porque o canto da pátria e a grandeza épica do verso do “poeta dos escravos” já não se encontram nele.

De Leopardi, a quem Milano dedica um longo ensaio, pode-se dizer que foi destes poetas que destoavam da produção literária de seu tempo; um “romântico”, como costuma ser catalogado, avesso ao Romantismo, pois “sabia que as atitudes românticas eram mais sensacionais que originais, que o sentimento exposto publicamente é antes afetação que sinceridade” (2004, p. 473) – relação similar à do próprio Dante com o Modernismo, o que talvez seja um dos fatores que tragam o poeta italiano à sua predileção.

O professor e crítico canadense André Patry destaca, na personalidade poética de Leopardi, “*une douce mélancolie et une harmonie musicale*” (1996: p. 18), o que nos parece legítimo, mas Dante Milano ressalta outros fatores, com os quais se intimiza, definindo as afinidades entre os dois: “Leopardi tinha o culto da forma depurada e desprezava a retórica sentimental” (2004, p. 472); “A poesia de Leopardi não canta, não grita diante do público. Ele escreve como quem fala consigo mesmo. E a quem temos de dizer, de explicar, de sugerir, de

confessar, de ensinar, senão a nós mesmos?” (2004, p. 479). Não há nele o extravasamento e a eloquência dos românticos; portanto, ambos os poetas são herdeiros do ramo classicista do espírito humano, mas não deixam de lado certa vagueza e um culto ao mistério, de gênese romântica:

Altos pensamentos que parecem vir do infinito, sentimentos quase inexprimíveis, a impressão de mistério das coisas, a visão ilusória da existência – destas substâncias é feita a poesia de Leopardi, *filha moderna da poesia antiga*. A poesia antiga será sempre uma saudade presente na poesia moderna. *Creio não ser o único a sentir esta saudade ancestral*. Uma coisa a poesia jamais poderá perder: a sua ancestralidade (2004, p. 483-4; grifos nossos).

Eis a razão por que Dante – ainda que, eventualmente, também enalteça a voz tonitruante de Castro Alves – se afina com Leopardi: este realiza o entrelaçamentos dos ramos do espírito que defendia Milano e a integração entre o antigo e o moderno – e Dante parece insinuar a inserção do italiano entre os precursores da modernidade, apesar de fazer coro à exaltação de Baudelaire como inaugurador da era moderna.

Milano acrescenta ainda um comentário sobre Leopardi que poderia servir à sua própria poesia: “Ler Leopardi não será jamais uma distração, mas um profundo estudo, uma absorvente emoção. Veja-se a imensidade de espaço que respira o seu poema ‘*L’Infinito*” (2004, p. 480). Segue o poema:

*Sempre caro mi fu quest' ermo colle,  
e questa siepe, che da tanta parte  
dell' ultimo orizzonte il guardo esclude.  
Ma sedendo e mirando, interminati  
spazi al di là di quella, e sovrumani  
silenzi, e profondissima quiete  
io nel pensier mi fingo; ove per poco  
il cor non si spaura. E come il vento  
odo stormir tra queste piante, io quello  
infinito silenzio a questa voce  
vo comparando: e mi sovvien l'eterno,  
e le morte stagioni, e la presente  
e viva, e il suon di lei. Così tra questa  
immensità s'annega il pensier mio;  
e il naufragar m'è dolce in questo mare.  
(LEOPARDI apud PATRY: 1996, p. 19).*

É esta a composição mais célebre do italiano. Parece-nos que “Vazio”, de Dante Milano, lhe presta homenagem, reinventando-o, conforme a tradição da *imitatio*. Isto não implica plágio ou falta de originalidade, reiteramos; “se nos aproximarmos de um poeta sem esse preconceito, poderemos amiúde descobrir que não apenas o melhor mas também as

passagens mais individuais de sua obra podem ser aquelas em que os poetas mortos, seus ancestrais, revelam mais vigorosamente sua imortalidade” (ELIOT: 1989, p. 38). Segue o poema de Milano:

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

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

Sob a aparente calma,  
Esta inquieta, esta aflita  
Vacuidade infinita  
Para o respiro da alma...  
(2004, p. 100).

Dante ressalta em “*L’Infinito*” justamente a “imensidade de espaço que respira”, muito próxima à “Vacuidade infinita / Para o respiro da alma” que enfeixa “Vazio” – “uma poesia mista de pensamento nítido, lúcido, e sentimento vago, indefinido” (MILANO: 2004, p. 480). Este comentário também é referente aos versos de Leopardi, mas se adéqua perfeitamente à própria composição milanesa, pois resume não só uma observação crítica, mas, e supremamente, um ideal artístico.

Sobre aqueles poetas em que duramente aponta certas deficiências, Dante dirá:

Quando insisto nos defeitos de um escritor de grande porte, não me move o intuito de desdourar um ídolo, mas *um desejo bem intencionado de depuração, de escolha – para mais perfeita classificação dos nossos valores*, o que ainda não foi feito por nenhum estudioso, limitando-se a nossa crítica a elogiar sem restrições, louvando indistintamente qualidades e defeitos, ou a atacar, sem maior discernimento, os autores que admira ou detesta (2004, p. 450; grifo nosso).

Milano não se coloca como um crítico imparcial, pois tem ciência dessa impossibilidade, mas também recrimina o extremo oposto, a crítica exageradamente tendenciosa – tanto a “bem comportada”, essencialmente elogiosa, quanto a depreciativa. Ele, enfim, não podendo ser senão subjetivo, decide sê-lo pelos dois vieses: exalta o que o agrada e agride o que execra; sobretudo porque evidentemente lhe incomoda aquela pulverização dos critérios orientadores da produção literária de que nos fala Leyla Perrone-Moysés.

Sua preocupação com a produção literária futura, portanto, é flagrante. Ele se utiliza, na argumentação estética, de exemplos do passado não só porque lhe são caros, mas também

porque “só aos grandes mortos podemos fazer crítica leal, justa e irrestrita. Eles não se ofendem, nada os desmerece, nem seus defeitos lhes tiram a imortalidade.” (2004, p. 450).

É forçoso lembrar, porém, que por mais que seja bem intencionado seu desejo de “depuração”, de definir parâmetros, isto é ainda baseado apenas nos seus valores pessoais. Mesmo que muito bem fundamentados, como de fato o são, ainda assim não poderão jamais ser absolutos. Não cremos, de qualquer forma, que este fosse seu intento, mas antes o de provocar a crítica e incentivar as discussões literárias.

Apoiando-se nestas convicções, Dante sai *em defesa de Baudelaire*, expressão que mais precisamente serviria de título ao artigo “Sobre Baudelaire”, no qual analisa o texto do escritor-crítico inglês Aldous Huxley acerca da vida e da obra do poeta francês. As críticas de Huxley se concentram na índole do homem – quanto ao poeta, até o elogia –, indignando Milano, que as considera frívolas e as rebate.

A despeito desse posicionamento, Dante Milano não costuma tomar partido da escola simbolista, cuja grande precursor é justamente Baudelaire, para ele “o Artista máximo, o Deus da poesia moderna” (2004, p. 425), e tem ainda Mallarmé entre seus principais representantes, além de Rimbaud, Verlaine, Jean Moréas, Apollinaire, Valéry, Laforgue, para nos restringirmos apenas às fronteiras francesas, de onde o movimento se irradiou. Apesar de leitor e tradutor também de Mallarmé, a adesão de Milano à estética não parece ir muito a fundo, e, como já se verificou, ele inclusive insere o movimento entre as frágeis ramificações do espírito romântico.

Não se pode, porém, negar certas afinidades, como o gosto pela linguagem indireta, mesmo exaltando o estilo direto em Alighieri: “Dante, o mais lógico, mais direto de todos os poetas, é também o mais sutil e complexo, sem perder, entretanto, a transparência de água ou cristal” (MILANO: 1953, p. 6). Prova disso é que destaca, dos escritos de Leopardi, a seguinte declaração, de teor altamente simbolista, apesar de o poeta italiano não pertencer ao movimento: “Uma pequena ideia obscura é sempre maior que uma grande ideia clara. A incerteza é fonte de grandeza, a qual é destruída pela certeza daquilo que a coisa é realmente.” (LEOPARDI *apud* MILANO: 2004, p. 477). Refletem o mesmo pensamento os versos finais da composição intitulada “Sol forte”:

Por que, sobre o mistério, um sol tão forte  
Que revela a existência e esconde a morte:  
Tanto sonho e tão pouca realidade?!  
(2004, p. 95).



É evidente que o sujeito-poético milaniano prefere, portanto, manter certo mistério sobre a existência, em vez de uma claridade capaz de revelar a pequenez da realidade ante as profusas possibilidades do sonho, bem como o sugere a cartilha simbolista. Nada que torne sua poesia hermética como a de um Mallarmé, porém; seus mistérios são os mistérios do mundo, sobre os quais ele não acrescenta enigmas da linguagem – na medida do que é possível, pois todo discurso poético forçosamente engendra enigmas. Dante incursiona pelas zonas de mistério do real em seus temas e imagens poéticas, o que lhe dá a nota simbolista, mas procura ser claro em sua expressão, fator que contribui para seu caráter moderno.

Eventualmente, se presta ainda a cantar a mesma modernidade que cantou Baudelaire, sempre pelo viés da obscuridade das trevas traiçoeiras da cidade, como nos famosos “Quadros parisienses” – apesar de ter escolhido somente dois poemas desta seção para objeto dos *Poemas traduzidos de Baudelaire e Mallarmé*, “*Brumes et pluies*” (“Brumas e chuvas”) e “*L’amour du mensonge*” (“Amor à ilusão”). Dante parece preferir, em Baudelaire, os poemas de estranha mistificação feminina e de exploração de sentimentos e cenários grotescos, mas não necessariamente citadinos, o que se percebe também em sua própria poesia. Contudo, também constam em sua poética os obscuros “quadros cariocas”, como “O beco”, “Cordão” e as diversas composições que retratam bêbados e mendigos, que analisaremos mais a fundo na seção 6.1. Independentemente das escolhas do tradutor e das preferências do poeta, “toda vez que se pensa nas origens da modernidade, torna-se obrigatória a referência ao pensamento de Baudelaire”, determina Ivan Junqueira (1991b, p. 41). Concentremo-nos agora neste “Salmo perdido” de Milano:

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

Deus dos que matam, não dos que morrem,  
Dos vitoriosos, não dos vencidos.  
Deus da glória profana e dos falsos profetas.  
O mundo não é mais a paisagem antiga,  
A paisagem sagrada.

Cidades vertiginosas, edifícios a pique,  
Torres, pontes, mastros, luzes, fios, apitos, sinais.  
Sonhamos tanto que o mundo não nos reconhece mais,  
As aves, os montes, as nuvens não nos reconhecem mais,  
Deus não nos reconhece mais.  
(2004, p. 60).

Já abordamos neste estudo o conceito de idealidade vazia concebida por Hugo Friedrich no que tange à modernidade, tão comprovada em Nietzsche, em Baudelaire e outros

poetas e filósofos. Agora, a questão ressurgue, explicitada, em Milano. Luciano Rosa observa que “o título do poema denota a ineficácia do que se vai entoar: endereçado ao ‘deus moderno’, o ‘salmo’ (oração em gênero poético) se prenuncia ‘perdido’, extraviado, sem esperança de ser ouvido” (SILVA: 2013, p. 126). O “deus moderno”, esse deus da guerra, não sendo o deus de amor e compaixão, não ouve preces; em última instância, inexistente. Este sujeito-lírico canta a entidade do não-deus; crê na descrença; não crê em nada. Daí que o mundo tenha perdido a “paisagem sagrada” – importa lembrar que “Salmo perdido” já constava na primeira edição de *Poesias*, ou seja: ainda que não lhe saibamos a época de escritura, foi concebido, no máximo, poucos anos após o término da Segunda Grande Guerra. O deus que então se insurge é a vileza do próprio homem; o deus moderno é o diabo que está no homem.

Se Dante aqui evoca os aspectos “progressistas” da modernidade – “Cidades vertiginosas, edifícios a pique, / Torres, pontes, mastros, luzes, fios, apitos, sinais.” – é para lamentá-los e lamentar a desgraça que trouxeram: “Sonhamos tanto que o mundo não nos reconhece mais, / As aves, os montes, as nuvens não nos reconhecem mais”. Ora, o próprio Baudelaire “define o progresso como ‘decaimento progressivo da alma, predomínio progressivo da matéria’” (FRIEDRICH: 1991, p. 43). Por fim, realiza-se a engenhosa inversão, que nos faz refletir se teria mesmo o homem “matado” Deus ou se Ele, desapontado, preferiu se ausentar do homem: “Deus não nos reconhece mais.”.

Assim, afirma-se a dimensão tradicional na obra de Dante Milano – sem ignorar sua instância renovadora, considerando que, como Camões afirmou com muita precisão, “todo o mundo é composto de mudança”. Afinal, Milano se insere em definitivo na esteira da modernidade ao declarar “Ah, era moderna! Nascestes do verso baudelairiano: ‘*Au fond de l’infini*<sup>3</sup> *pour trouver du nouveau...*’” (2004, p. 423) – verso que traz ainda à memória o transcendente “*L’Infinito*”, de Leopardi.

---

<sup>3</sup> O verso correto seria “*Au fond de l’Inconnu pour trouver du nouveau*”. Atribuímos a imprecisão ao fato de Dante Milano saber boa parte da obra baudelairiana de cor, como já comentou Ivan Junqueira. Assim, é natural que um ou outro vocábulo se perca na memória, de onde Dante deve ter procurado extrair diretamente o verso em questão.

## 5.2. A condição moderna e o convívio modernista

*O verso livre é a lira partida.*

Dante Milano

Como se sabe, Dante publica suas *Poesias* já ao fim da década de 40 do século XX, em 1948, dado cronológico que propicia uma equívoca alocação no conhecido Grupo de 45, o que também sucede frequentemente aos seus contemporâneos de estreia Mario Quintana (que inaugurava sua obra com *A rua dos Cataventos*, de 1940), João Cabral de Melo Neto (*Pedra do sono*, 1943), Joaquim Cardozo (*Poemas*, 1947), José Paulo Paes (*O aluno*, 1947). Temos aí, para além do nosso Dante Milano, um poeta estreando com um livro de sonetos, um poeta que escrevia com disciplina de engenheiro, outro que *era* engenheiro e um que se lançou lançado a mentores do passado. Decerto que essas marcas, que ficaram, podem compor retratos tendenciosos em meio a um panorama, já instaurado, de volta a alguns processos rigorosos de criação poética, tendência que pesaria, sobre alguns poetas, como uma inevitável influência – ao menos, entre os jovens dessa época.

Não se pode, porém, perder de vista: Milano publicava, esparsamente, já desde os anos 20, pelo menos, em jornais, suplementos e revistas – o que pode levar a outro engano: atá-lo ao modernismo oswaldiano. Outra vez, a classificação é estabelecida por critério meramente cronológico, pois nenhum outro seria plenamente satisfatório para sustentar a hipótese.

Como todas as artes, a literatura evolui: evolução cíclica com as voltas estritamente determinadas que se complicam com as diversas modificações trazidas pela marcha dos tempos e pelas revoluções dos meios. Seria supérfluo fazer observar que cada nova fase evolutiva da arte corresponde exatamente à decrepitude senil, ao inelutável fim da escola imediatamente anterior (MORÉAS *apud* TELES: 1983, p. 62).

As palavras de Jean Moréas, em seu “Manifesto simbolista”, são precisas na apreciação do que se configura como evolução em literatura: a negação do que é “imediatamente anterior”, mas num caráter cíclico – retomando em alguma medida, portanto, algo mais anterior e distante. Por isso, mais adiante em seu texto, ele admite certa retomada de Alfred de Vigny e Shakespeare, por exemplo.

A despeito de questões estéticas particulares, é esta a diferença básica entre o contexto vanguardista francês à época de Moréas e o primeiro momento modernista brasileiro, tempo a que Dante Milano é contemporâneo já enquanto poeta, sendo-lhe até anterior: o

posicionamento, a atitude quanto à dimensão histórica da arte. O novo procurou se estabelecer, aqui, baseando-se na negação irrestrita de todo o passado literário, influência advinda do Futurismo de Marinetti, que apregoava: “E metam logo o fogo nas prateleiras das bibliotecas!” (apud TELES: 1983, p. 93). Um Futurismo que, nos anos 20, era novidade que já ia um tanto antiga no continente europeu, critica o nosso Dante Milano, ainda à época da exaltação modernista, em carta ao amigo Celso Antônio (1924):

Aí está, Celso, o resultado de, em tudo, por tudo, imitarmos a França em seus mínimos gestos literários, e como atrasados que somos, depois de há muito ter passado o futurismo aí, aqui nos declararmos futuristas sem sabermos o que é futurismo, cousa que nem os próprios verdadeiros futuristas sabem o que é! Venceu, enfim, o futurismo no Brasil (2004, p. 497).

Pode-se entrever, neste discurso, uma observadora distância do movimento vanguardista e a insistência no termo “futurista”, numa acepção pejorativa que se disseminava, à época. Era ainda 1921 quando Mário de Andrade, no “Prefácio interessantíssimo” à sua *Pauliceia desvairada*, rebatia o artigo “Meu poeta futurista”, escrito a seu respeito, por Oswald de Andrade: “Não sou futurista (de Marinetti). Disse e repito-o. Tenho pontos de contacto com o futurismo. Oswald de Andrade, chamando-me de futurista, errou.” (ANDRADE: 1987, p. 61).

Em 15 de fevereiro de 1922, Menotti Del Picchia proferia sua conferência na Semana de Arte Moderna, em que já renegava o futurismo enquanto paradigma orientador: “Não somos, nem nunca fomos ‘futuristas’. *Eu, pessoalmente*, abomino o dogmatismo e a liturgia da escola de Marinetti.” (apud TELLES: 1983, p. 288; grifo nosso). A exaltação “futurista” articulada por Oswald de Andrade, então, indiciava divergências. Menotti, na verdade, não falava por todos – refletindo este que é, paradoxalmente, um dos ganhos do movimento: a vitória da liberdade individual sobre o coletivismo escolástico. Comenta Álvaro Lins que

O que caracteriza a arte modernista e pós-modernista é a ausência das etiquetas e dos formulários. É, conseqüentemente, uma presença mais visível e mais atuante da personalidade. Chegamos ao único sistema de vida ideal em arte: o artista será ele mesmo, e só ele mesmo, ou não será nada (apud Tavares: 1989, p. 99).

Nem mesmo se verificam, na obra de Menotti, algumas atitudes que prega em seu próprio discurso, conquanto outras se apresentem, como a brasilidade do seu *Juca mulato*. Ainda em sua conferência na Semana, o poeta dizia: “E a *mulher*? Fora a mulher-fetiche, a mulher-cocaína, a mulher-monomania, *l’eternelle Madame!*” (apud TELES: 1983, p. 291). Ora, mas não é precisamente esta a mulher com que nos deparamos na atmosfera onírico-

arquetípica d'*As máscaras* (1920), a despeito do motivo superficialmente carnavalesco do poema?

Menotti, portanto, se destaca das fileiras futuristas em um momento que deveria ser agregador, revelando o quanto não é possível sê-lo de todo. Mesmo defendendo certa gama de ideias, procedimentos e vocábulos modernistas, de modo que sua fala tivesse uma dimensão coletiva, ao criticar e negar a tradição – de modo assaz futurista, a propósito –, revela uma profunda erudição. Isto evidencia dois fatos: o primeiro é que não se pode negar algo que não se conhece, de maneira que a tradição não pode desinteressar a poeta algum, nem que seja para posteriormente se opor a ela; o segundo fato é que Menotti ainda se interessava bastante por ela.

Tornando a Dante Milano, já é lugar comum afirmar que foi tanto um poeta modernista – como demonstramos no capítulo 5, quando apresentamos a nota obituária do poeta veiculada pelo *Jornal do Brasil* – quanto que participou do movimento à distância sem, porém, se filiar a ele. Esta afirmação é de Ivan Junqueira, que prossegue: “Não há dúvida de que apoiou o movimento, pois nele via, como todos os artistas da época, um caminho de libertação estética” (2004b, p. XXI). No entanto, consideramos a questão mais complexa do que sugere a assertiva categórica de Junqueira. Apoiou, sim; mas não sem uma série de reservas: “Apoiei o movimento modernista porque ele sacudiu o marasmo em que se encontrava a literatura brasileira, mas o fiz sempre com um pé atrás, contra qualquer influência futurista.” (MILANO *apud* JUNQUEIRA: 1987, p. 9).

A obra crítica de Milano, ainda que sempre de altas inteligências e erudição, é às vezes contraditória, no que difere da obra poética, cuja variedade de formas não implica incongruências ou conflitos na personalidade lírica. Afinal, juízos pessoais podem se alterar, e ele mesmo o reconhece, em entrevista de 1979, quando perguntado sobre declarações suas dadas à revista *Veja* em 1972, sobre ter horror a versos livres: “É possível que eu tenha dito tudo isso. Mudo de opinião constantemente.” (*apud* BONFIM: 1979, p. 9). Se assumimos, portanto, o caráter tradicionalista-classicista de sua formação poético-cultural, a despeito de sua inegável fatura contemporânea, devemos também fazer uma concessão: o sujeito-empírico Dante Milano e seu pensamento lógico não serão, integralmente, “modernos”.

Não que ser moderno signifique concordar com e se adequar a – ou ao menos aceitar – toda e qualquer nova proposta estética. Caso assim fosse, não haveria as diversas tendências e dissidências que surgem em todo grupo de vanguarda, no correr do tempo, como São Paulo viu florescerem diversas ramificações modernistas com seus respectivos manifestos, o que corrobora aquele caráter variacional da modernidade. Desse modo, Dante Milano desponta

como poeta moderno mesmo proferindo opiniões contrárias a certos procedimentos poéticos exaltados e praticados por seus contemporâneos ou recuperando processos que um modernista execraria. Manifesta-se, a partir disso, a diferença entre ser “moderno” e “modernista”, ainda que o poeta sempre utilize os dois termos indistintamente – quando os utiliza, leia-se, sempre: “modernista”. Estabelecida a oposição, podemos dizer que o segundo adjetivo não se aplica a Milano, porque não se filiou, absolutamente, a nenhuma vertente do movimento – apesar de eventualmente se apropriar de alguns artifícios modernistas.

Na mesma carta ao escultor Celso Antônio, após tecer críticas aos jovens modernistas e suas tendências futuristas, confessa, sem rodeios em torno do texto: “muito embora eu mesmo tenha as minhas ânsias libertárias e futuristas. Mas brasileiras, não imitação francesa.” (2004, p. 497). Esta declaração já faz desmoronar certo purismo que alguns críticos erigem em torno de sua *persona* poética. Verifiquemos o que diz Sérgio Buarque:

A verdade é que Dante Milano sempre se conservou rigorosamente à margem de inovações que pouco lhe ofereciam de atraente, a ele que bebeu em fontes antigas e puras. Tradutor admirável de extensas passagens da *Divina Comédia*, sua linguagem poética, aprimorada na familiaridade com os italianos do Trezentos e do Quinhentos, com o lirismo camoniano, com as experiências do Simbolismo e do pós-Simbolismo, não tinha certamente o que perder, mas também não tinha o que ganhar, da vizinhança imediata daqueles revolucionários. Em 1922, seria poeta formado (2004, p. 120).

Agregaríamos ao comentário do crítico uma ressalva, se ele próprio não a tivesse feito, logo em seguida: “Melhor ainda seria dizer, neste caso, que seu contato com as reformas modernistas, quando ocorreu, terá significado para ele, quando muito, um *enriquecimento de expressão*, jamais uma abdicação deliberada de sua modalidade originária.” (*ibidem*; grifo nosso).

Dante abdica ou faz uso do que lhe convém, livre como era dos programas estéticos, mas, quando critica os excessos modernistas, o faz com tal severidade que chega a ponto de cometer certas injustiças e se assemelhar ao mais rígido esteta, configurando-se numa espécie de “modernismo *sui generis*, um modernismo passadista e reacionário”, como Ivan Junqueira (1991a, p. 13) define a personalidade artística de T. S. Eliot, se insistirmos no uso do termo classificatório no caso de Dante Milano. Somente por meio dessa expressão absurda se pode encontrar o modernista no poeta que afirmou: “A revolta é passageira... A ordem sempre volta.” (2004, p. 442).

Talvez por isso mesmo, em “A estética de Graça Aranha”, artigo de 1942, Dante revisita a obra do protagonista daquele tumultuado episódio na Academia Brasileira de Letras,

ocorrido em 1924<sup>4</sup>. Tem a intenção de fazer-lhe justiça, pois passa a compreender nele um espírito compassivo, apesar da exaltação dos anos 20 – ou deseja entranhar este caráter na memória do imortal:

Não havia nele “revolta” como em outros líderes que, sob uma influência futurista mais tarde negada, queriam arrasar tudo, museus e bibliotecas, como macacos em loja de louças. Violências só imaginárias, felizmente, e que não passaram dos gestos mais ou menos aceitáveis de rasgar gramáticas portuguesas e quebrar o verso duro em mil pedaços (2004, p. 447).

Além da denúncia de uma suposta influência europeia exagerada, apesar dos constantes esforços nacionalistas, Milano critica naqueles poetas de vanguarda outro extremo: um excesso de cor local, seu caráter de exotismo tropical ou indígena. Suas palavras são de tal modo impiedosas e rascantes que não se pode ignorá-las. Ele os qualifica como “tupinambás modernistas com suas plumagens de índios decorativos, inimigos da Grécia e da tradição clássica” (2004, p. 447), num texto originalmente publicado em 1942, no suplemento literário “Autores e Livros”, do periódico *A Manhã*, de que era colaborador assíduo. Decerto que não era Milano contrário aos temas brasileiros em poesia, mas ao que lhe soava caricatura desmedida.

Contudo, não há como não perceber o curioso fenômeno discrepante entre o Dante de 1924, para o qual os poetas vanguardistas não eram mais que “exaltados meninotes futuristas”, o Dante de 1935, organizador da *Antologia de poetas modernos* – na qual não inclui a si mesmo, não se pode afirmar se por modéstia quanto ao título ou aversão ao rótulo – , de cujo “Prefácio” extraímos:

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 consequências principais desse movimento – o alargamento do campo poético, a criação de novos ritmos, o desrespeito às fórmulas tradicionais, ao convencionalismo estético, aos cânones literários, etc., – são cousas tão sabidas que não vale a pena repetir (MILANO: 1935: p. 7),

E o Dante de 1942; este tratava a já distante vanguarda como “manifestação simplista de um populismo bruto, então em voga, e de um combate analfabeto à cultura secular”, que se

---

<sup>4</sup> Referimo-nos à conferência “O espírito moderno”, proferida por Graça Aranha a 19 de junho de 1924 e rechaçada por seus confrades. Ao fim da mesma, o escritor e diplomata abandona o Petit Trianon, rompendo com a ABL, em meio aos brados entusiasmados dos jovens vanguardistas.

dava “em nome de um regionalismo e de um ineditismo que foram mais tarde de bem modestas consequências” (2004, p. 447).

As opiniões soam desencontradas e mesmo contraditórias, insinuando, à primeira vista, quando vislumbradas em conjunto, a reserva – ou mesmo antipatia – do poeta quanto ao movimento e uma censurável conveniência editorial. Como já observamos neste trabalho, porém, suas críticas se destinam mais frequentemente às estéticas do que aos estetas; mais aos movimentos do que aos arregimentados por eles. Provas disso são a sua amostragem, embebida em sarcasmo redutor, dos componentes lexicais de algumas escolas literárias:

Qualquer novato poderia ser qualificado de bardo romântico, usando o seguinte vocabulário básico: noite lua vergel virgem pálida nauta hetaíra lágrima lírios círios soluços desmaio espectro sepulcro lousa perpétuo caveira esquife funéreo túmulo visão cetim arroubo menestrel precito cavaleiro infante donzel corcel castelo beldade níveo porvir grinalda condão meiga brisa fruir afã paul hastil colibri adejo gorjeio arquejo etc.

Vejamos agora com que palavras se enfeitava um poeta parnasiano: firmamento supremo excelso sublime esplêndido triunfal beleza estátua ideal talhe quadril escultural ouro ocase alabastro mármore Paros colo carrara cinzel corais auroras turbilhões páramos constelações auréolas espáduas deusas pagã glauco argênteo etc.

Há alguns anos era fácil improvisar-se um poeta “modernista” com o seguinte vocabulário: arranha-céu brasil café você pra gostoso bonito batuta negra mulata cidade uísque bar carnaval samba jazz batuque chope telefone edifício escritório fábrica rádio operário anúncio asfalto avião vitrola motor guindaste oficina marinho dentista soldado hélice objetivo concreto dinâmico buzina rapazes telegrama esporte moça pneumático engrenagem clube violão cinema engraçado malandro subúrbio saxofone guarda-chuva elétrico cigarro coletivo bicicleta automóvel (2004, p. 361),

e sua declaração de que “O poema ‘No meio do caminho’ é um achado. Drummond descobriu um modo maravilhoso de empregar o *tinha* em vez de *havia*. Se o poema fosse ‘no meio do caminho havia uma pedra’, o verso morreria. Mas em ‘no meio do caminho *tinha* uma pedra’, o estado poético fica aumentado.” (MILANO apud MORAES NETO: 2007, p. 154; grifos do autor). Ou, ainda, a sua disposição à dicção “modernística” – que nele soa absolutamente artificial – no trato com Mário de Andrade, em correspondência:

Rio, 27 de abril [1926]

Mário de Andrade.

Muito obrigado pelo livro que você me mandou. Custou mas veio. Como você vê eu estou na situação difícil de te escrever uma carta em atenção à sua gentileza. O pior é que nesses momentos solenes em que tenho de mostrar que sou um rapaz distinto fico logo com vontade de dizer besteira, besteira pra burro, só pra aporrinhar e acabar logo de uma vez com isso.

Quando você vier ao Rio havemos de nos conhecer direito. Tenho uma grande vontade de ser seu amigo.

Os elogios ficam pra depois.

Desculpa essa mistura de tu e você. Foi assim que eu aprendi a falar.



Mário, esta carta é uma merda, mas é uma prova de amizade.

Dante  
(2004, p. 499).

O discurso beira afetação, destoando em diversos pontos da dicção mais erudita – e no caso de Dante, mais natural – das cartas de dois anos antes – a que temos acesso pela edição da *Obra reunida* do poeta –, endereçadas a Celso Antônio, amigo próximo de Milano. Aí não há, porém, a hipocrisia do fingimento. Dá-se a confirmação pelas palavras de Manuel Bandeira, intermediário entre os dois poetas ainda sem intimidade entre si, que solicitara o envio de um exemplar do *Losango cáqui* (1926), de Mário, para dá-lo a Milano. O poeta paulista receia o contato, como admite em carta de 18 de abril de 1926 a Manuel Bandeira: “Não sei como é o Dante e me sinto um pouco fatigado [...]. Já me pesa dedicar livros pra pessoas em que não vou despertar nenhum eco de amizade e de carinho.” (ANDRADE; BANDEIRA: 2001, p. 286). Bandeira tranquiliza o amigo em resposta que data de 1º de maio, da qual extraímos o excerto: “Mando-lhe o agradecimento de Dante pela oferta do seu livro. Ficou cheio de dedos pra lhe escrever. Creio que lhe quer bem. Bem – bem querer, não admiração, que de resto existe também.” (2001, p. 288). O que há, portanto, no desconcerto de Dante, é um empenho em ser agradável ao camarada distante, porquanto consideramos sincera a confissão “Tenho uma grande vontade de ser seu amigo.” – ainda que “Desculpa essa mistura de tu e você” e “esta carta é uma merda”, que possivelmente tenham custado um esforço enorme ao poeta, talvez não o sejam –, demonstrando que sua dimensão humana não está atada aos seus posicionamentos estéticos.

Mais que isso: seu juízo crítico sobre um determinado movimento não implica parecer prévio à obra de um autor, cuja individualidade é considerada por Dante, alheio a preconceitos, no que se mostra muito justo. Na própria carta a Celso Antônio em que rechaçava o modernismo “futurista”, Milano agradece ao amigo o envio do “extraordinário livro” *Les Pâques à New York*, do poeta suíço radicado na França, Blaise Cendrars – que, naquele mesmo ano de 1924, peregrinava pelo Brasil, acompanhando a comitiva dos Andrades. “Tenho uma grande admiração por Blaise, não por suas ideias modernas, mas porque é poeta. Para mim, basta ser poeta. E não basta ser moderno.”, esclarece Dante (2004, p. 498; grifo nosso), mas “o que hoje se escreve só se tornou possível porque, em certo momento, alguns desses modernistas se sacrificaram do ponto de vista pessoal”, afirmaria Ivan Junqueira (2004c, p. 646) em conferência na ABL, em 2002, durante as comemorações dos 80 anos da Semana de Arte Moderna.

Entre as críticas de Dante às “ideias modernas”, está o verso livre. Sentencia o poeta:

No verso livre, a cada linha o autor acorda, hesitante, ante um novo problema a resolver, um novo ritmo a formar. Há um hiato, um lapso, uma separação de verso a verso, que cansa ainda mais o leitor do que a monotonia de um verso regular, e o faz olhar com certa indiferença e enfado essa inútil diversidade de ritmos (dinâmicos?), essa dispersão de forças com a curiosidade logo saciada, pois o que ele deseja e procura é um ritmo que o arraste e subjuguie ao seu poder e encanto. Por isso o verso livre tem sempre uma tendência para a divagação, sem grandes consequências. A irregularidade do ritmo produz a desordem do espírito. Tal verso tem os defeitos e dificuldades da prosa, sem ter a sua qualidade principal: a união, a linha constante que mantém o espírito atento (2004, p. 415).

A unidade de pensamento, refletida na regularidade formal, é eleita por Dante Milano, pois, como fundamental à construção poética, fragilizada pela dispersão rítmica dos versos livres. Estes compunham um dos principais fatores que “banalizaram” a poesia, na visão deste e de tantos poetas e críticos, dando a impressão de que tudo pode ser poesia ou todos podem ser poetas. “O modernismo teve isso de catastrófico”, reconhece Manuel Bandeira: “trazendo para a nossa língua o verso livre, deu a todo o mundo a ilusão de que uma série de linhas desiguais é poema” (1975, p. 38).

Qualquer um pode, de fato, escrever poesia, mas não do modo inconsequente e amadorístico dos que pensam que escrevem, e sim mediante “o trabalho sério, consciente e estudioso do verdadeiro poeta” (MILANO: 1987, p. 9), perdido em meio à popularização da versificação “dinâmica”, do “verso desarticulado, [que] nem parece verso e quase se envergonha de não ser prosa mais bem significativa de uma época” (MILANO: 2004, p. 428).

Nesse ponto, Bandeira é luminoso ao afirmar que “sem dúvida não custa nada escrever um trecho de prosa e depois distribuí-lo em linhas irregulares, obedecendo às pausas do pensamento. Mas isso nunca foi verso livre.” (1975, p. 38). Seu juízo se harmoniza com o de T. S. Eliot, segundo o qual “nenhum verso é livre para quem deseja executar bem seu ofício. [...] Somente um mau poeta poderia acolher o verso livre como libertação da forma.” (1991, p. 53).

Dante Milano, decerto, não ignora essas lições. Ainda que em proporção estatística muito menor em relação aos poemas de métrica regular, constam em sua obra poética peças exemplares de versificação livre. “Eu também aderi e escrevi versos livres, gosto muito de alguns deles”, confessa o poeta (1979, p. 9). É frequente ainda a intercalação de versos – e, eventualmente, estrofes inteiras – muito bem medidos a outros muito curtos ou alguns muito compridos. Em Milano, quando nos supomos diante de um poema de versos livres,

precisamos nos certificar: pode haver, em meio à aparência de irregularidade métrica, uma combinação complexa de diversos ritmos, de modo que nada é realmente “livre”.

É o que se observa em sua “Praia deserta”, em que encontramos um dístico formado por dois decassílabos, precedido por outro em redondilha maior e antecedendo um monóstico também decassílabo. Tudo isso após o enganoso primeiro verso do poema: um eneassílabo, que também domina uma estrofe, assim como o que o segue, que ultrapassa o metro alexandrino. Preparando o encerramento do poema, surge mais um monóstico reticente... Que estende seu pontilhado abstrato ao dístico final: um verso em redondilha maior e enfim, outra quebra de ritmo: quatro sílabas. Segue a composição na íntegra:

Estar só, numa praia deserta.

Ter diante dos olhos uma paisagem eterna,

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

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

Ficar parado, contemplando o espaço!

Olhar as estrelas, deitado na areia...

Dormir debaixo da lua,  
No chão do mundo.  
(2004, p. 42).

Preferimos antepor nossa apreciação crítica à exposição dos versos, e no âmbito estritamente métrico, com o objetivo de evidenciar ao leitor a complexidade arquitetônica da composição em um primeiro nível, de modo que se tornasse flagrante o contraste à impressão de simplicidade do poema e da casualidade dos metros e o compõem. O segundo nível de complexidade do texto refere-se à atribuição de sentido ao esquema métrico, relacionando-o ao significado dos signos linguísticos. “Estar só, numa praia deserta.” é verso que precisava comparecer só em sua estrofe; é verso eneassílabo, harmonicamente tripartido – cesura nas terceira, sexta e nona sílabas. É um verso de perfeição ternária, transcendente, conforme o uso dantesco. A imensidão do infinito se reflete ainda na impessoalidade do infinitivo do verbo “estar”, que nenhum tempo ou modo verbais abarca, limitando o homem a “Ter diante dos olhos uma paisagem eterna” – mais uma vez, o homem só na sua estrofe.

Agora, a paisagem eterna transborda para o metro alexandrino. Sua infinitude se insinua na vírgula que encerra o verso, dependurada no vazio do fim da estrofe,

complementando-se a sintaxe apenas no dístico que segue: “Pisar na orla de espuma. / Tocar com as mãos num rochedo.”. O homem entra em contato íntimo com o cosmos de todas as maneiras que lhe são possíveis: está só na paisagem, lança os olhos ao espaço infinito, toca o limite das águas com os pés, e a terra, o rochedo, com as mãos. O toque sensível e concreto dos membros se dá neste contido dístico de metro curto, opondo-se à liberdade das alturas.

Atado à estrofe do chão, vê-se a estrofe do céu, distante: é o “Ver a tarde cair no mar imóvel / Sob o domínio de uma estrela azul.”. O par de redondilhas telúricas se reflete nestes dois decassílabos supernos – que o supera em dimensões formais; a estrela azul domina. A maneira de se religar às fulgurações transcendentais é, reitera o poema, pela contemplação. Resta apenas “Ficar parado, contemplando o espaço!”, e de repente, está o homem parado em seu decassílabo, em intimidade com o céu, e ainda crescendo...

Em “Olhar as estrelas, deitado na areia...”, são já onze sílabas – possivelmente, doze. Na impossibilidade de aumentar mais o metro, surge uma constelação – as reticências, que ampliam o vazio. Na conclusão do seu olhar devaneante, o homem se vê de novo apequenado e torna à terra. Vai “Dormir debaixo da lua, / No chão do mundo.”. Mesmo o vocabulário é rasteiro – “debaixo”, “chão”. O sonhador do ar desce nessa estrofe derradeira pela redondilha maior até o tetrassílabo; o sonhador ao rés do chão. Contudo... O mesmo dístico final, se considerado como um verso só, é um alexandrino: tem o mesmo tamanho do céu estrelado; esse é o “ser palmeira” de Milano.

Só é capaz de realizar essas quebras e retomadas de ritmo quem tem pleno domínio do verso; talvez só se sinta à vontade para certas ousadias formais quem haja travado contato com o verso livre modernista. O contato de Dante se desvela também de outro modo; no que ele procura velar. Publicando *Poesias* apenas em 1948, o poeta pôde, a seu gosto e contento, excluir da obra certas composições antigas que delatavam, mais explicitamente, que não era um poeta completamente “infenso” às tendências do seu tempo, como se disse. “Cordão”, poema de 1926, somente compareceu em livro postumamente, incluído na edição da *Obra reunida*, pela ABL, em 2004.

Nele assistem, inegavelmente, diversos recursos caros à estética experimentalista em voga àquela época, incorporando dados urbanísticos a motes culturais brasileiros, em linguagem descerimoniosa, aproximada das dicções populares, tudo regido pelo ritmo variável imposto pelo verso livre. Acrescenta-se, ainda sobre o mesmo poema, um comentário constante da nota explicativa do organizador da edição, o professor e crítico literário Sérgio Martagão Gesteira. Ele adverte:

Deixamos tal como foi estampado originalmente<sup>5</sup>, em que *a virgulação, muito flutuante, acusa por certo o influxo da dicção do primeiro momento do Modernismo*, tantas vezes refratário à pontuação canônica, justificando-se aqui a muita ausência das vírgulas, ao menos em parte, pelo intuito da apreensão cinética do todo (GESTEIRA: 2004, p. LXV; grifo nosso).

Segue, integralmente transcrita, a composição poética peculiar:

Noite acesa de tristeza no morro de Santa Teresa  
 Barulho de pandeiros vem descendo o morro  
 Cordão carnavalesco  
 Tição de feitiçaria aceso no mato,  
 Índios espetados, reis dourados, príncipes prateados,  
 Trilos de apitos, trombones, bombos,  
 Chocalhos num ritmo macabro,  
 Os cantos no meio das danças,  
 Índios espetados, reis dourados, príncipes prateados, caudas de pavão  
 Espantando no chão sombras de assombrações.  
 Figuras sarapintadas, espectros atarantados  
 Gente suando pintura, respirando fogo  
 Pela boca, pelos olhos,  
 Ardendo na fogueira, alheios ao terror da noite.  
 As pastorinhas moreninhas com pandeirinhos.  
 Ginga confusa e vergonhosa trocadilhando as pontas dos pés  
 A porta-estandarte, divina, sem olhar pra ninguém  
 Guiada pelo baliza trejeitoso.  
 Os homens acompanham em cadenciados.  
 O cortejo incendiário  
 Desfila  
 Serpente luminosa  
 Arrastando-se entre pedrouços e barrancos  
 Pelos caminhos capengas,  
 Pelas baixadas abaixo que vão dar em Catumbi  
 Onde o rancho tem a sede  
 Largamente iluminada, com folhagens pelo chão.

No alto o céu estrelado,  
 Embaixo a cidade iluminada.  
 A gente não sabe o que é mais profundo  
 Se a vida, se o mundo.  
 Brasileiros dominados pela grandeza da natureza  
 Que tristeza,  
 Que tristeza brasileira,  
 Alma de índio que habita a natureza.

A serpente descia pelo morro,  
 Ecoavam as luzes e as vozes  
 Dos homens acompanhando o enterro.  
 Era a raça que cantava  
 Num momento feliz de dor.  
 Era a dor que sambava,  
 Rastejando pelo morro, subindo da terra,  
 Escampada  
 Na solidão da noite estrelada

---

<sup>5</sup> A versão de “Cordão” que figura na *Obra reunida* foi extraída da edição de 7 de novembro de 1943 de “Autores e livros”, suplemento literário do periódico carioca *A manhã*, do qual Dante Milano era colaborador assíduo, majoritariamente durante a década de 1940.

O canto era triste mesmo:

“Nós semo as frô do paraíso terreá  
 Havemo de vivê sempre com amô  
 Pedindo com toda alegria  
 Abença Nosso Sinhô.”

Noite acesa de tristeza  
 No morro de Santa Teresa  
 (2004, p. 162).

Esta estranha peça literária congrega, além dos fatores modernistas já mencionados, diversos componentes das feições milanianas apontadas nos capítulos anteriores, como verificaremos a seguir.

Sob uma primeira visada superficial, confirma-se a hipótese das formas livres – com a ressalva de certos versos que demonstram o apuro da métrica –, e se constata o caráter predominantemente melopaico da composição e a sequência cinematográfica de imagens, sem perder de vista a presença dos motivos culturais brasileiros, que se configuram como temática central.

A definição locacional, que se situa já no primeiro verso, é um dado de modernismo avesso à produção arquetípica de Milano; este é, possivelmente, seu único poema geograficamente situado em toda a obra. Mas também não demora, é verdade, a surgir um item fundamental no que concerne à poética milanesa: a imaginação ambivalente; a complexa lei do absurdo que integra opostos em relação dinâmica.

Assim, um alegre “cordão carnavalesco”, em Milano, produz uma “noite acesa de tristeza”. O Carnaval é, por definição, um período de liberação herético-pagã; a festa da carne, o festival da libertinagem. No poema, porém, assume ares de satanismo, ou pelo menos de paganismo exacerbado. Daí o “tição de feitiçaria” aceso, os sons de percussão que ressoam rituais pagãos, o “ritmo macabro”. Festa de todo ambígua, nela acompanham as danças animadas dos populares – ou sinistras danças ritualísticas – os “cantos”: cânticos sagrados ou marchinhas populares.

Há vultos carnavalescos e a nobreza carnalizada – os “índios espetados, reis dourados, príncipes prateados”, em meio a “caudas de pavão”. Parecem todos suntuosamente enfeitados – “figuras sarapintadas” –, mas se observa que, mesmo no caos do Carnaval, há um simulacro organizado da realidade social: há hierarquia entre os reis e os príncipes nas suas cores fulgurantes, e o empertigamento dos índios “espetados” se transmuda facilmente em tortura e extermínio pelo poder plural da palavra.

Essa “Gente suando pintura, respirando fogo / Pela boca, pelos olhos, / Ardendo na fogueira, alheios ao terror da noite” cultua o elemento ígneo em sua índole inferno-supernal: há neles o calor dos corpos em pecado na sua “ginga confusa e vergonhosa” e há entre eles “A porta-estandarte, divina, sem olhar pra ninguém / Guiada pelo baliza trejeitoso” – este o par simbólico da exemplar conjugação harmônica de opostos.

Reitera e resume o abrasamento pecaminoso coletivo a imagem fundamental do poema: a “serpente luminosa”, composta pelo “cortejo incendiário” que “desfila”. Este verbo compreende o menor verso desse “coleante ofídio” milaniano. O quadro que se instaura tem aspecto místico – a extasiante cobra de luz que rasteja pela noite – e dimensão sociológica na extasiada comitiva que desce de Santa Teresa “pelas baixadas abaixo que vão dar em Catumbi”. Este é um dos versos nos quais se impõe a aliteração, que permeia todo o texto, coligindo-lhe as partes e unificando o corpo ofídico.

Coexistem no mesmo espaço “As pastorinhas moreninhas com pandeirinhos”, cuja insistência modernosa dos diminutivos busca acentuar a ternura afetuosa para com as moças do cordão – figuras que constituiriam, na década de 1930, mote para famosa marchinha de Noel Rosa.

Logo desponta no sujeito-lírico o sonhador do ar, com seus devaneios desejosos do infinito, bem ao gosto de Milano; em seu íntimo espanto contemplativo, em que se entrevê um leve sorriso de satisfação, há uma tal simplicidade de expressiva que chega a proporcionar uma impressão de deslumbramento irretocável nesses versos excepcionais:

No alto o céu estrelado  
 Embaixo a cidade iluminada.  
 A gente não sabe o que é mais profundo  
 Se a vida, se o mundo.

O céu e a cidade se confundem, em fidelidade à lição moderna de Baudelaire; o alto e o baixo comungam, em conformidade com a ambivalência das forças imaginantes de Bachelard; vida do homem e o seu mundo se fundem, proporcionando-lhe a religação com as potências elementares do cosmos, preconizada por Sophia de Mello Breyner, que é uma constante busca de Milano.

A estrofe se complementa pelos quatro seguintes versos, que mais uma vez se situam geograficamente, em uma dessas raríssimas ocasiões em que o gentílico nacional comparece na poesia milaniana:

Brasileiros dominados pela grandeza da natureza

Que tristeza,  
 Que tristeza brasileira,  
 Alma de índio que habita a natureza.

Como alguém que de repente estacasse no meio do cortejo luminoso, no alto do morro, observando-o tomar distância, o sujeito-lírico pondera... O alheamento alegre do povo no cordão se lhe assemelha a uma suposta ingenuidade de “alma indígena”; isto são os “brasileiros dominados pela grandeza da natureza”. Toda essa exaltação é, para ele, trágica; a “tristeza brasileira” é uma alegria. A tragédia brasileira é a sua inconsciência – e a tristeza do poeta é a consciência disso. Sua tragédia pessoal é, ao olhar o cordão, considerar não “poder ser tu, sendo eu”.

Como apontamos, institui-se aí o destaque da euforia da cena carnavalesca, o que se reflete no aspecto formal: a longuíssima primeira estrofe é desajeitada e muito desigual, aglomerando “todos os ritmos sobretudo os inumeráveis” (BANDEIRA: 1966, p. 108) – como é da índole do próprio Carnaval. Nessa segunda, os versos são mais comedidos, e em geral, mais curtos. Há um que sobressai: aquele dominado “pela grandeza da natureza”. Essa evidência e algumas outras, constantes já no volume *Poesias* em sua edição de 1948, nos levam a crer que Dante não fosse radicalmente avesso ao verso livre, como indica a declaração que destacamos em epígrafe. Era contrário, sim, à cultura do seu uso desgovernado e exagerado; uma lírica que se compusesse exclusivamente de versificação livre é que estaria “partida”.

Após experimentar a vertigem caótica do povo e se isolar no alto das suas meditações, na terceira estrofe, o sujeito-lírico permanece distanciado, mas acompanha o séquito com o olhar, relatando ao leitor o que vê; sua apartação se efetiva já na escolha do tempo verbal a ser utilizado na narrativa, o pretérito imperfeito: “A serpente descia pelo morro”. A dimensão trágica do cordão carnavalesco se aprofunda, metamorfoseando-o em cortejo fúnebre: “Ecoavam as luzes e vozes / Dos homens acompanhando o enterro.”. A serpente mágica assume feições dúbias e a expansão carnavalesca se identifica à retração contrita de um velório.

Assim, a libertinagem parece, sob outro prisma, um ato de devoção cristã. Os cantos, outrora pagãos, agora pertencem aos rituais da tradição católica, e explicitam a ambivalência entre dor e redenção, bastante própria desta crença – a que o poeta funde, com talento refinado, a dimensão étnico-social e a fatura de alegre brasilidade: “Era a raça que cantava / Num momento feliz de dor. / Era a dor que sambava”. A dor personificada se torna entidade representativa do próprio povo, posto que a serpente descendo o morro é a própria dor



“subindo da terra”; brotando dos seus infernos cotidianos neste momento de suprema exaltação. Se Dante é capaz de negativizar valores positivos, isto se deve ao caráter dissonante de seu conceito de modernidade, que, semelhante ao de Baudelaire, “faz do negativo, ao mesmo tempo, algo fascinador. O mísero, o decadente, o mau, o noturno, o artificial, oferecem matérias estimulantes que querem ser apreendidas poeticamente.” (FRIEDRICH: 1991, p. 43).

Reforçando o caráter ambivalente do cordão, o poeta insere estrofe que representa um canto popular assemelhado a cântico de procissão religiosa. Apesar da sua temática transcendente e otimista, o sujeito-lírico o apresenta como um canto “triste mesmo”:

“Nós semo as frô do paraíso terrea  
 Havemo de vivê sempre com amô  
 Pedindo com toda alegria  
 Abença Nosso Sinhô.”

Nessa quadra, os populares enaltecem a si mesmos e a sua fé, que expressam por sua própria linguagem. Ainda que somente nos limites impostos pelas aspas, Milano cede espaço, em sua obra, à voz do povo, que, se não for a voz de Deus, ao menos deseja, humilde e fervorosamente, alçar-se à audição divinal. A forma escolhida para este intento é, como costuma ser a mais popular, a dos metros tradicionais. A quadra se compõe de um alexandrino, um decassílabo heroico e mais um destoante octossílabo, mas próximo do verso em redondilha maior que o segue – além da rima entre versos pares, característica dos repentistas e da literatura de cordel.

Como um *ouroboros*, a serpente mitológica que devora a própria cauda, o “Cordão” se encerra em estrutura cíclica, circular, pelo mesmo verso com que se iniciou, mas agora partido em dois, pois a exploração de sua dimensão trágica ressignifica a euforia do princípio, comedindo-a: “Noite acesa de tristeza / No morro de Santa Teresa”.

É este o poema – e a Poesia – mais “modernista” de Dante Milano – e é, ainda, muito “milaniano”. Desta fusão parece emergir uma espécie de obscurantismo carnalizado – ou, até, um satanismo baudelaireano abasileirado –; a expressão de um drama alegre. Um aspecto curioso é que Milano acredita que “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” (2004, p. 416), e acrescenta: “Será que o poeta de hoje se entrega a uma ordem de ideais que não são os mesmos da humanidade?” (2004, p. 427).

“Cordão” é, de fato, posicionamento social posto em prática. Porém, é inegável: trata-se de caso atípico em sua poesia. Nos fragmentos citados, extraídos de sua obra crítica, supomos antes uma provocação aos demais ou futuros poetas do que uma arte poética própria, pois sua poesia revela ideais muito particulares. O que ele não faz explicitamente em poesia o faz pela crítica, incitando outros a fazerem-no também. É justamente por não agir assim, que Franklin de Oliveira tem razão ao afirmar, em artigo publicado em 1972, que

Dante Milano construiu a sua obra não *sub specie temporis*, mas sob o signo da eternidade. Coisa alguma que represente impermanência e insubstantividade artística é encontrável no seu Canto, perpassado pela beleza indene, a estreme beleza dos valores perenes (2004, p. 347).

Um atributo de “Cordão”, além dos já mencionados, que o insere harmonicamente na poética milanesa é a impressão que dá ao leitor de ser esta uma poesia “inimiga da declamação”, como diz Jean Moréas em seu Manifesto Simbolista. O que Dante Milano afirma sobre a obra de Giacomo Leopardi serve bem à sua própria – o que deve configurar a satisfação de um intento íntimo:

Leopardi não cultiva o Belo. Não cultiva um *belo estilo*, não escreve *belos versos* (mas árdios e significativos), não cria *belas frases* nem *belas imagens*, nem *belos pensamentos*. Os versos de Leopardi não nos levam a exclamar: “que beleza!” porque neles não há beleza, mas uma significação maior, uma impressão de mistério onipresente (2004, p. 482; grifos do autor).

Em um sarau literário, os poemas de Dante Milano – comprovadamente – não arrancam aplausos à plateia; impõem silêncio fúnebre e meditativo. Excetuam-se, talvez, as peças de fundo narrativo, por isso mesmo de possível agrado popular, nos quais em geral se recuperam motes e figuras clássicos, tais como “Elegia de Orfeu” e “Fuga do Centauro”. Acrescentamos, porém, a ressalva de que a meditação pode convocar a emoção, como no já citado caso dos severinos de João Cabral; as duas posturas se conjugam, mas o primeiro contato tende a levar à introspecção – a não ser que conduza, antes, ao encantamento lúdico dos sons.

Apesar das divergências e das censuras que mantém em relação à estética modernista, Milano faz concessões e até associa algumas técnicas à sua escrita, como vimos há pouco. Em alguns pontos, não toma partido definido, porque vence o posicionamento uma reflexão comedida e madura. Dentre as questões que o poeta relativiza com precisão, mostrando-se compreensivo e ainda crítico em sua acurada compreensão, está a disseminação das composições curtas em detrimento dos poemas extensos.

A discussão não se aplica apenas ao âmbito modernista; remonta a tempos anteriores – basta ver que uma das formas fixas mais populares tem apenas catorze versos, o soneto, que existe há pelo menos oito séculos, e não se pode dizer que seja de fácil construção ou que um poeta que se exprima por esta forma o faça por falta de “fôlego”. Dante Milano apresenta, entre suas *Poesias*, algumas que se limitam a uma quadra – mas são quadras que nos dão a impressão de serem irretocáveis pela concisão surpreendente do pensamento numa forma bem lapidada. Há, também, o agrupamento intitulado “Poemas de um só verso”, mas não se pode ignorar, por exemplo, a reverência de Milano à *Comédia* dantesca, com seus 14.230 versos. Conjectura o poeta, muito lucidamente:

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*. Mas a proscricção do longo poema diminuiu o respeito do público, sempre estupidificado ante o monumental e o grandioso que o intimidam e predispõem à admiração (2004, p. 360; grifo nosso).

Os breves quartetos de Milano, então, *precisam* ser perfeitos, segundo sua própria concepção; caso contrário, suas deficiências facilmente saltarão aos olhos do leitor. Quanto ao poema longo, apesar de este “estupidificar” o público com sua monumentalidade, que o predispõe “à admiração”, a pressa imposta ao homem moderno pela vida moderna que ele próprio edificou o indispõe à leitura demorada que uma obra épica lhe exigiria. Por isso, os poemas curtos podem até ficar mais suscetíveis ao “desrespeito” do leitor, mas são também mais propícios a uma apreciação real e direta, adaptando-se melhor, talvez, aos homens do nosso tempo. Compreendendo que a lírica moderna exige, dos poetas, maiores contundência, concisão e atenção aos pormenores, Milano cogita: “Será que para a experiência moderna cada dia é uma vida e cada poema uma obra completa?” (2004, p. 457).

Este mesmo fator é o que possibilita a sobrevivência do soneto na modernidade, o que, no Brasil, se comprova pela obra de Vinicius de Moraes, um dos nossos mais exemplares sonetistas. É certo, porém, que ele difere dos padrões do que consideramos “lírica moderna” por se manter muito alinhado ao que definimos por “lirismo subjetivo”, em oposição ao “lirismo objetivo” praticado por Dante e tantos outros.

Segundo o que declara T. S. Eliot sobre seu ideal de composição, “não é em suas emoções pessoais, as emoções induzidas por episódios particulares em sua vida, que o poeta se torna, de algum modo, notável ou interessante” (1989, p. 46). Acontece que muito da poética vinicianiana encontra fundamento ou referência em sua vida particular – e não se pode

dizer que Vinicius seja poeta desinteressante. É o caso exemplar de suas *Cinco elegias*, aliás muito louvadas por Manuel Bandeira:

Nestas cinco elegias o poeta procedeu como o jogador que chega à mesa da roleta e joga tudo no pleno, e ganha, e quatro vezes deixa ficar o monte no mesmo número e acerta sempre, e estoura a banca. Sai, e que deslumbramento! o dia amanhecendo sobre os telhados de Chelsea... (*apud* MORAES: 1998, p. 81).

Ao final do trecho em destaque, Bandeira alude aos primeiros versos da “Última elegia”, dedicada a Tati, ou Beatriz Azevedo de Melo, que viria a se tornar a primeira esposa de Vinicius. Como se sabe, o poema parte, em seu enredo obscuro – essa tensão dissonante entre entendimento e deslumbramento, sim, remete perfeitamente à modernidade como compreendida por Hugo Friedrich –, dos encontros furtivos entre os dois jovens, quando o poeta estudava no Magdalen College, em Oxford.

Tanto Vinicius de Moraes quanto Dante Milano escreveram elegias, cada um com suas motivações e a seu modo: Vinicius, sempre circunscrito a lamentações, mesmo quando em êxtase; Dante, sempre descrevendo um “mundo com gosto de morte, ar vazio, ‘sono de água móvel’: por isso mesmo a tonalidade própria para manifestá-lo é a elegíaca”, define Sérgio Buarque (1978, p. 120). Por isso mesmo acreditamos que os dois poetas engendrem um contraste interessante, que concentraremos brevemente em um aspecto temático: a solidão. Vinicius não só se baseia em expressão de sentimentos para construir sua poética como sofre especialmente em torno daquele. A solidão é seu mote elegíaco principal, conglomerando todos os outros, a ele subalternos, que perpassam a obra de ponta a ponta: a pureza de seu espírito devoto e autoflagelante, nos primeiros livros; o drama culposo da perda dessa mesma pureza, que inevitavelmente viria em sequência; a busca da Mulher e do Amor, seu eterno ideal, em cada mulher que passa; a realidade social do Brasil e do mundo, questão insolúvel para um homem só.

Para Vinicius, a solidão é uma tragédia, cuja emoção se transmuta em matéria-prima para as composições; para Dante, a solidão é um comprazimento propício às suas meditações; esta “solidão que é um encontro com o nosso melhor amigo” (2004, p. 59). Reiteradamente, em poemas e canções, Vinicius retrata a dor do espírito como uma espécie de “mal necessário” à criação poética, pois “pra fazer um samba com beleza / é preciso um bocado de tristeza” (MORAES: 2005, p. 59), e ele, “no fundo”, quer “amar tragicamente” (1998, p. 274).

Da mesma forma, é frequente, na poética milaniana, versos que ressaltem o êxtase do olhar absorto no vazio, possível somente em meio à solidude. Daí que “Tudo é exílio”<sup>6</sup> – assertiva que se torna mais clara na inversão sintática, permitida pela reversibilidade que há entre o sujeito e seu predicativo. Assim, temos que o “exílio é tudo”; o ser meditativo se basta no seu isolamento, enquanto o ser emotivo quer se afastar de qualquer afastamento, buscando sempre um novo enlace. Vinicius também canta o ímpeto ascensional que a noite infinita inspira, mas com desejo de transcender pela morte do corpo (cf. “A partida”) – ou pela *petite mort* dos corpos (cf. “Os acrobatas”). Dante transcende pelo sonho lúcido (cf. “Metamorfoses”).

Em que pesem todas as diferenças existentes entre as duas obras, que lhes são intrínsecas, elas são mais próximas entre si do que a de qualquer poeta do grupo paulista em relação a Milano. No Rio de Janeiro, “ao contrário de São Paulo, o movimento era muito restrito à roda dos bares”, conta Dante Milano (1987, p. 9), revelando um cenário literário despojado, atribuindo às ruas da Lapa o estatuto de centro cultural e reduto da boemia letrada.

As expressões individuais pareciam se sobrepôr à moda dos manifestos congregadores, mas não significa dizer que não tenha havido também grupos organizados. Destacam-se: o de Graça Aranha, cujo “objetivismo dinâmico” remetia ao Futurismo, e em torno do qual se ajuntaram poetas como Ronald de Carvalho, Guilherme de Almeida, Felipe d’Oliveira, Onestaldo de Pennafort, Álvaro Moreyra; a revista *Estética*, em sintonia com as estéticas paulistas, fundada por Sérgio Buarque de Holanda e Prudente de Moraes Neto.

O grupo *Festa*, o mais proeminente entre os cariocas, chegou a constituir um movimento de feições próprias, de modo a comprovar que o “Modernismo” organizado não se resumiu ao cenário e às ideias paulistas. Seus objetivos eram outros e as influências também – herança do modernismo português da geração de *Orpheu*, encabeçada por Fernando Pessoa –, chegando a ser caracterizado como uma corrente “espiritualista” ou “metafísica”, e ainda “neossimbolista”.

O número inaugural da revista *Festa* vem a lume em agosto de 1927. Nele consta o editorial, de Tasso da Silveira, no qual se declara, em nome de todo o grupo:

Nós temos uma visão clara desta hora.

Sabemos que é de tumulto e de incerteza.  
[...]

Mas sabemos, também, que não é esta a primeira hora

---

<sup>6</sup> Verso final do poema “Princípio da noite”.

de agonia e inquietude que a humanidade vive.

A humanidade dança a sua dança num velho ritmo  
em dois tempos.

Quando todas as forças interiores se equilibram, os  
gestos são luminosamente serenos.

(*apud* TELES: 1983, p. 346).

Demonstrando a percepção de um tempo cíclico, o poeta já previa um retorno a modelos antigos, congregados às mais novas conquistas, mas sob a direção das “forças interiores”, apartados de alguns procedimentos típicos do que então se produzia em São Paulo, afinal,

O investimento da modernidade na paródia, no coloquialismo, na atomização do verso e na dessublimação da arte são fatores que certamente não se coadunam com a sensibilidade simbolista. É por isso que o fluxo mais explícito entre simbolismo e modernidade no Brasil se dê no âmbito do grupo esteticamente “moderado” (não-vanguardista) da revista *Festa* (SECCHIN: 2003, p. 142).

Como aponta Manuel Bandeira, os direcionamentos estéticos de Tasso eram insuficientes para abarcar as variantes individuais que compunham o grupo – que contava com Andrade Muricy, Murilo Araújo, Adelino Magalhães, Barreto Filho e Cecília Meireles, entre outros. Ou seja, mesmo reunidos em torno de algum ideal mais genérico – o “tradicionalismo dinâmico”, explicita Hênio Tavares –, interessa neles o que passa a interessar mesmo no âmbito da lírica moderna: as individualidades.

Se, com seus editoriais, Tasso não conseguia definir senão a literatura que ele próprio intentava produzir, quando de seus direcionamentos mais objetivos e específicos, em compensação, em linhas mais gerais, cremos que reflete bem o perfil e a índole de uma poética geral carioca. Em seus textos se veem, portanto, indícios do que faziam também os poetas “independentes”, como Manuel Bandeira definia a si mesmo, e como também procediam Murilo Mendes, Jorge de Lima e Dante Milano. “Nada, nos seus versos, se assemelha profundamente ao que foi escrito entre nós nestes vinte e trinta anos”, diria Sérgio Buarque (1978, p. 119), em 1949, sobre *Poesias*.

Por isso, o que se convencionou chamar “Geração de 30”, no que concerne à poesia, é de fato uma geração e não um grupo; é a ocasião da emergência de talentos individuais e bem distintos, como Carlos Drummond de Andrade, Augusto Frederico Schmidt e o já mencionado Vinicius de Moraes; é também o momento de sagração de Cecília Meireles. Conclui Ivan Junqueira que “grandes beneficiários [do movimento modernista] foram aqueles

que vieram depois e que, como seria de esperar, tiveram mais tempo para digerir o que então se propunha” (2004c, p. 633).

Entre Rio de Janeiro e São Paulo, portanto, identificamos diferenças que se resumem, *grosso modo*, a duas feições genericamente distintas: o coletivismo revolucionário paulista, que, quando se desmembrava, não o fazia em caráter personalístico, mas em diversos novos movimentos fragmentários, com seus respectivos manifestos; as expressões individuais cariocas, coadunadas em torno de ideais não retrógrados, mas tradicionais, e abertas à incorporação de novidades estéticas, com tendências “espiritualistas” de caráter simbolista – sem que se instituísem alianças formalizadas, e sim por afinidades de espírito. Ou, ainda, um otimismo vanguardista em São Paulo e um pessimismo desconfiado no Rio, como sugere a professora, crítica e teórica literária Vera Lins, segundo a qual se fabricou, em torno do século XX,

uma ideia otimista da modernidade, já que se costuma pensar o modernismo e modernistas no quadro das vanguardas, que, fazendo tábua rasa do passado, formulavam utopias, para as quais propunham caminhos certos e retos. Essas vanguardas estéticas, que caminhavam junto com as políticas, tinham uma missão a cumprir e participavam do mito da revolução, da inovação total. Mas não se davam conta do que agitava em profundidade nosso século.

O modernismo, desde Baudelaire, contém uma autocrítica – ao querer a modernidade, se ressentia dela, diagnosticando um mal-estar na civilização e empreendendo uma reflexão crítica, muitas vezes pessimista. Assim, a uma corrente positiva, que privilegia o futuro e o rigor científico e está na origem do funcionalismo e do pensamento estrutural, a modernidade opõe uma contracorrente cética, que traz um sujeito que não é apenas superfície, mas navega num mar misterioso de desejos vagos e difusos, que fala de renovação em lugar de revolução e procura entender seu passado, na reflexão crítica, lúcida e cética de uma vanguarda desencantada (1991, p. 31).

Incorpora-se à sua perspectiva a de Lêdo Ivo, poeta e crítico que, em sua conferência “comemorativa” dos 80 anos da Semana, proferida na ABL, a 25 de junho de 2002, levantou polêmicas e demoliu certezas repisadas e “propapagaiadas”, diríamos, em consonância com seu pensamento. Ele é contundente ao falar de um “Modernismo paralelo” no Rio de Janeiro, que seria indicativo da

presença de um laboratório estético carioca que alimentou a mudança de 1922. E ao contrário do que teorizou Mário de Andrade, a escolha de São Paulo como palco da Semana de Arte Moderna não terá decorrido do espírito provinciano da então Capital da República, ontem e hoje (e sempre) o principal e mais dinâmico centro de captação e irradiação culturais do Brasil.

Estipendiado pelos barões do café, o modernismo paulista foi uma festa. Teve os seus financiadores ostensivos, que forneciam os jantares e custeavam as viagens dos jovens agitadores às cidades barrocas de Minas e aos escurentos igarapés amazônicos (2004, p. 709).

O poeta diverge, assim, frontalmente do que afirma Alfredo Bosi, sobre as razões de São Paulo ter sido palco principal do Modernismo, que teriam sido de ordem econômica em vez de culturais. Em conformidade com o espírito vário da poesia carioca de que tratamos há pouco – e de certo modo, refletindo a opinião dos representantes de todos os nichos literários não paulistas do século XX, quase inexistentes aos olhos da historiografia literária brasileira – , Lêdo Ivo acrescenta:

O século XX não foi, na literatura brasileira, o século do modernismo. Foi o século de numerosos modernismos ou modernidades – do realismo, do naturalismo, do parnasianismo, do barroquismo isolado e deslumbrante de Euclides da Cunha, do simbolismo, do impressionismo, do modernismo de 22, do romance nordestino de 30, da geração de 45, dos ismos sem nome e das aventuras silenciosas que não se adéquam aos rótulos e enquadramentos compulsórios (2004, p. 712).

Todo juízo crítico deve ser apreciado com certa desconfiança e algum distanciamento, para que se possa obter maior clareza sobre o discurso que se apresenta. Ressaltamos isto no caso de Lêdo Ivo, apesar de sua argumentação de extrema coerência, devido à sua filiação ao grupo de 45, fator que pode propiciar certa aversão natural ao movimento paulista de 22, patente em seu discurso crítico. A retomada de temáticas clássicas e valores estéticos soterrados por Oswald, Mário e seus partidários é o que define, embora vagamente, a geração de Ivo, ora considerada retrógrada, ora compreendida como evolução natural do Modernismo – alguns críticos a consideram uma “terceira fase” do movimento.

Se a oposição direta vier a ser considerada como aspecto pontual de uma linha evolutiva, não haverá sentido em separar escolas e movimentos, e mesmo o Modernismo de 22 poderá ser entendido como “segunda fase” do parnaso brasileiro; daí por que não cremos sequer numa linha evolutiva. Mesmo entre os poetas de 45, “a leitura atenta de suas obras revela a polifonia oculta sob a univocidade monocórdia apontada, de modo às vezes leviano” (ROSA: 2010, p. 9), desmontando a hipótese de uma orientação retilínea. De modo apenas generalizado, os poetas desse grupo, Alphonsus de Guimaraens Filho, Bueno de Rivera, Darcy Damasceno, José Paulo Moreira da Fonseca, Lêdo Ivo, Marcos Konder Reis, Péricles Eugênio da Silva Ramos, Domingos Carvalho da Silva, entre outros, propunham uma nova ruptura, negando as conquistas dos anos de 1920, pelo que se consideravam “novos”.

“Uma geração só começa a existir no dia em que não acredita nos que a precederam, e só existe realmente no dia em que deixam de acreditar nela”, dizia o editorial do primeiro número da revista Orfeu, de 1947, redigido pelo próprio Lêdo Ivo, em que o grupo



demonstrava considerar-se, de fato, uma evolução, de rumo ainda incerto, mas que tinha bem definido aquilo que não prezava: o passado imediatamente anterior. A postura é bastante semelhante à dos paulistas de vinte anos antes, confirmando o ciclo previsto por Tasso da Silveira naquele primeiro editorial de *Festa*.

Já afirmamos a impropriedade da alocação de Dante Milano entre as fileiras do grupo de Lêdo Ivo com base em uma coincidência cronológica com o lançamento de *Poesias*, mas há afinidades entre ambas as estéticas que achamos por bem ressaltar. Antes de tudo, é preciso lembrar que o rigor formal é uma característica dos anos de 1940, e não só da geração de 45. Afrânio Coutinho observa que este retorno “se revela também entre figuras da geração anterior, como Drummond, Jorge de Lima, Cassiano Ricardo, sendo assim uma característica geral da fase, mesmo levando-a a certos exageros formalistas” (*apud* TAVARES: 1989, p. 103). Nessa época, de fato, foram escritos os poemas que comporiam o *Claro enigma* (1951) drummondiano, por exemplo. Mediante tais fatores, Péricles Eugênio da Silva Ramos nos parece ter razão ao pressupor que

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 (1967, p. 374);

a acolhida de sua obra poética nos anos de 1920, datação de boa parte dos escritos que saíram em *Poesias*, talvez não fosse tão positiva naquela ocasião, quando destoaria nitidamente do que estava em voga. Suas “dicção e [...] expressão genuinamente modernas, [...], na maioria das vezes, só encontram [...] plena realização quando desenvolvidas dentro dos “limites” das chamadas formas fixas ou regulares” (JUNQUEIRA: 2004b, p. XXXV). Isso, somado à sua poética reflexiva intimamente relacionada à emoção regida pela imaginação material, nos remete a certas composições de Lêdo Ivo, tais como o soneto “O vento”:

Tanto o vento soprava que me vi  
Mudado na vertigem sibilina  
Do vento que ventava, comprazido  
Em tornar tudo vário e turbulento.

No seu soprar ele arrastava as folhas,  
Areia, ramo seco, e até meus sonhos  
Que se desvaneciam no ar medonho,  
Em matéria volátil transformados.

Rodeado de tanto desamparo,  
O que me espanta não é o turbilhão  
Das coisas arrastadas na tormenta

Mas o que fica em nós, o que não passa  
 Nem jamais se desfaz no vendaval,  
 E ousa resistir ao próprio vento.  
 (apud ROSA: 2010, 66).

Neste poema, percebemos afinidades com o “Momento” de Milano, que lhe serve como um extraordinário “memento”.

Esqueço-me dos anos, e dos meses,  
 E dos dias, das datas. Mas, às vezes,  
 Lembro-me de momentos. Rememoro  
 Um que me fez chorar. E ainda o choro.  
 Recordo-me de uma hora, céu cinzento,  
 A terra sacudida pelo vento,  
 Um terrível momento escuro e imundo  
 Em que me vi perdido e só no mundo,  
 Sob os trovões, e estremecendo, às vezes,  
 Entre relâmpagos e lividezes...  
 Lembranças, não antigas, mas presentes.  
 Lembranças, não saudades, as ausentes.  
 Sem novas esperanças que despontem,  
 O dia de hoje me parece o de ontem.  
 Nenhuma data, em mim, nenhuma festa.  
 Meu amanhã é o pouco que me resta.  
 Eu sou o que não fui e o que quis ser.  
 Já fiz o que me resta por fazer,  
 E, bem no fundo do meu ser obscuro,  
 Lembro-me antigamente do futuro...  
 (2004, p. 113).

Voláteis são os anos, os meses, os dias datados de Dante; são também as folhas, a areia, os ramos secos e os sonhos que envolvem o eu-lírico em Lêdo Ivo. Os dados objetivos e materiais se pulverizam ao sabor da tempestade; mas algo no homem, algo de contraparte subjetiva, como conclui Ivo: “jamais se desfaz no vendaval”.

Se, em Ivo, uma atmosfera ameaçadora sacode o mundo, mas em vez de carregar tudo para o longe, acaba por trazer algo à memória, em Milano, a lembrança traz a tempestade, porque é memória presentificada; ressentida enquanto re-sentida: “Lembranças, não antigas, mas presentes. / Lembranças, não saudades, as ausentes.”. Para Ivo, é uma desejável resistência ao tempo, a redescoberta de uma estranha força indefinível; para Milano, é uma revivescência trágica.

O tempo que leva a rememoração para vir de vez e a dor que traz consigo está no seu *enjambement* e na pontuação seca e solene: “Lembro-me de momentos, Rememoro / Um que me fez chorar e ainda o choro”. Sua lamentação é dura como a própria dor, nunca transbordamento; é todo comedimento, bem como “O vento” de Ivo inspira um leve sorriso

comprazente, e não alguma exaltação eufórica. Um se mostra em consternação moderada; o outro apresenta uma satisfação lúcida.

O bloco monostrófico de que “Momento” se compõe compreende vinte versos decassílabos rimados aos pares, em sequência; uma monotonia rítmico-rimática que se opõe ao esquema rímico complexo do soneto de Lêdo Ivo, que parece deixar órfão o último verso de cada quadra. Estes só irão se integrar ao esquema dos tercetos, exigindo da memória do leitor a lembrança da rima.

Ambos os poetas realizam a integração entre o devaneio da matéria e sua própria interioridade anímica, mas diferencia essencialmente as duas composições o caráter ativo/otimista em Lêdo Ivo, cuja força interior “ousa resistir ao próprio vento”, e a feição passiva/pessimista de Milano, que leva dentro de si “um terrível momento escuro e imundo”, e sobre o qual declara: “Sem novas esperanças que despontem, / O dia de hoje me parece de ontem.”. Desfeitas nele as distinções entre passado, presente e futuro, de modo que a obscuridade tudo domina, seu drama se mostra infindo na assertiva cuja essência é dimensão trágica da imaginação ambivalente: “Lembro-me antigamente do futuro...”. “Momento” é um caso exemplar para o seguinte comentário panorâmico de David Arriguci Jr. sobre a obra milaniana:

Sua frase límpida e por vezes de sabor clássico, imune a cacotes modernistas, se presta, porém, a um verso moderno, desinflado, apto para armar equações estranhas com a visão irônica de quem repensa o mundo ou os mundos (a vigília e o sonho; o passado e o presente; o inconsciente e a consciência), partindo da condição do exílio e de um senso lúcido e desencantado da desarmonia de tudo (1991, p. 6).

Consideramos precisa a declaração do crítico. A ideia de “imunidade” do poeta, que tanto se dissemina, parece encontrar a expressão mais acertada. Não se pode dizer que o autor de *Poesias* foi poeta infenso a tendências modernistas, mas estas jamais se tornaram “cacotes” em sua produção poética, abstenho-se de exageros e sem se abster das formas fixas. A isto, de fato, Dante Milano se manteve imune.

## 6. Sonho, Amor e Morte: a unidade imagética tresdobrada

*Sonho maior que o sonho de quem dorme,  
Eu vi, de olhos despertos, fabulosas  
Metamorfozes, conexões monstruosas  
Entre o olhar e a aparência multiforme.*

Dante Milano

Todo grande poeta é um obsessivo. Em poesia, uma obsessão se converte em unidade imagética ou formal – conceitual, em suma –, que se verifica no exame de suas imagens poéticas – ou de suas formas poéticas, podendo essas mesclar-se àquelas – mais recorrentes. No caso do universo poético milaniano, Franklin de Oliveira, assim como Ivan Junqueira e outros críticos, o considera “perfeito pela inconsútil unidade de sua dicção, onde não há fissuras, tecido conjuntivo entre os temas e a configuração artística que os instrumentaliza” (1979, p. 348). É importante ressaltar que, em conformidade com a perspectiva bachelardiana, compreendemos a imagem poética como o objeto privilegiado da interpretação literária, e não os seus temas. Esses se revelam à medida que a construção do poema se erige aos olhos do leitor – a re-construção do poema, considerando o momento da escrita a primeira edificação; é uma co-construção, da qual o leitor participa em caráter ativo, desvelando as imagens.

A temática pura e simples nada pode dizer a respeito de um poema ou – e muito menos – sobre uma poética. Basta ver os temas universais, de que todo poeta acaba tratando – e deve tratar; algo que consideremos “universal” não poderá jamais caracterizar as particularidades de um artista, ainda que ele se especialize na lírica amorosa, por exemplo. O que o define é como ele manipula o tema, articulando-o através do seu arcabouço imagético. Suas imagens poéticas obsessivas é que vão dar ao tema o tônus de sua mundividência, e elas podem ainda transitar por vários temas – em geral, transitam –, mesclando diversos eixos; por isso, não pretendemos instituir limites rígidos entre eles, e o leitor será capaz de perceber as partes em integração.

Pretendemos, portanto, examinar as obsessões de Dante Milano, sintetizadas, mas não definidas, nos temas “sonho”, “amor” e “morte”. Estes são apenas os principais eixos que congregam suas imagens poéticas fundamentais, pelo menos segundo o juízo de Ivan Junqueira no ensaio “Dante Milano: o pensamento emocionado”<sup>7</sup>, que consta como texto de

<sup>7</sup> Reedição, com alterações, de “Dante Milano: poeta do pensamento”, originalmente publicado no volume crítico *À sombra de Orfeu* (1984). Ao termo do ensaio, consta a datação do texto: 1980.

apresentação à *Obra reunida* (2004) do poeta; mas sabemos que falar de temas é ainda dizer pouco. Assim, partindo dos apontamentos de Ivan Junqueira, identificaremos algumas imagens<sup>8</sup> através das quais se poderá compor o complexo retrato da *persona* poética milaniana.

As imagens de exílio são as primeiras que perscrutaremos. Podem-se tripartir nas seguintes imagens: *O exílio do sonho lúcido*, *O exílio do olhar absorto* e *O exílio na paisagem deserta*; são todas, portanto, complementares entre si.

*O exílio do sonho lúcido* congrega o sonho, a meditação, a solidão e o desejo de transcendência; questiona o caráter real da realidade e a projeta no espaço onírico, remetendo-nos aos versos exemplares versos pessoais: “Temos, todos que vivemos, / Uma vida que é vivida / E outra vida que é pensada” (1995, p. 179). A afinidade é explícita se observarmos os primeiros versos da “Canção inútil” de Milano:

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

A que é perdida, sonhada,  
A realidade irrealizada  
(2004, p. 27).

A vida que Dante pensa é o sonho que o emociona lucidamente; é o deslumbramento tranquilo de quem descobre que “o expediente onírico não se destina a alienar o ser da realidade que o cerca. Quem sonha o faz sempre de olhos abertos. Quem sonha não dorme: acorda para uma visão interior” (JUNQUEIRA: 2004b, p. XXXII). Daí que o sonho do poeta seja um “Sonho maior que o sonho de quem dorme” (MILANO: 2004, p. 84; “Metamorfoses”); e só se alcança na solidão do exílio. A lucidez é requisito necessário nessa obra porque, apesar de sua feição sugestivamente abstrata, “aquela poesia, que se evade na irrealidade diante de um mundo cientificamente decifrado e tecnicizado, *exige para criar o irreal a mesma exatidão e inteligência* pela qual a realidade tornou-se estreita e banal” (FRIEDRICH: 1991, p. 57; grifo nosso). É um dos fundamentos da modernidade em Baudelaire, segundo Hugo Friedrich, e aqui também o reconhecemos.

Outras ocorrências imagéticas desse devaneio lúcido identificamos em “A morte em sonho” (“Quem sonha se transfigura, / Quem morre sorri da morte.”); “Glória morta” (“A grave solidão individual / O exílio em si mesmo”); “Princípio da noite” (“Eu ia em mim

---

<sup>8</sup> Há algumas de expressiva recorrência, como o pássaro em voo ou os rochedos, que não abordaremos para nos atermos apenas às que consideramos mais abrangentes e significativas.

perdido, em mim pensando. / A existência deserta.”); “O centro da noite” (“Se olhares o céu, o que não vale a pena, / Verás que o brilho das estrelas é uma coisa inútil / E sentirás o frio da vida.”).

O que leva a este sonho, como algumas imagens o evidenciam, é *O exílio do olhar absorto* do sujeito-lírico. É por meio da visão que ele se evade de si mesmo; é o “olhar atento que revela o instante” (MILANO: 2004, p. 6), o que permite ao poeta declarar: “E eu desvendo outro cenário”, entroncamento verbal entre o “desvendar” e o “desver”, que é, de todo modo, outro tipo de visão que não a habitual na realidade empírica. Porém, como se revela em “Duplo olhar”, a percepção poética da realidade, para o poeta, pode transmudá-la, pois “A visão interior pode ir mais longe / Que a exterior. [...]”, já que “[...] há a visão interior de olhos abertos” (2004, p. 150), um mais alto nível desse olhar extraordinário. Utilizando-a, garante o sujeito lírico: “E me parece uma visão divina / A paisagem que vejo todo dia” (*ibidem*).

Esse “duplo olhar” é o mesmo olhar transcendente que encontramos em “Vazio” (“Olhar imenso de consolo mudo”); “Cântico” (“Eu vejo o invisível / Eu amo o impossível”); “Eco” (“Participo do longínquo / Onde o olhar chega a sumir...”); “Olhar absorto” (“Sorris / Ao meu olhar absorto em teu olhar que exprime / O que só o olhar diz.”); “Sonetos e Fragmentos, VI” (“Cor sem fim, olhar calmo além da morte, / Não desespero, sim perplexidade!”).

Como é a solidão que propicia o olhar absorto, é natural que o sujeito-lírico procure *O exílio na paisagem deserta*, isolando-se deliberadamente do resto do mundo em algum lugar em que somente as forças elementares da natureza pura o envolvam, onde ele pode acompanhar-se de si mesmo em paz. “A solidão do poeta é poética”, afirmou Dante em entrevista (1989, p. 49).

O homem sozinho e ensimesmado em meio ao espaço aberto, diante da amplidão do mundo, é uma imagem típica dos devaneios de intimidade no elemento telúrico, e Milano a utiliza frequentemente como trampolim para o salto da consciência no infinito que há para além do azul: o homem na terra sempre olha os céus. Se, em Camões, “Transforma-se o amador na cousa amada, / por virtude do muito imaginar” (s/d, p. 62), instituindo a transcendência pelo amor puro, o devaneio lúcido de Milano fá-lo transcender.

Em “O homem e a sua paisagem” (2004, p. 15), composto por decassílabos divididos em tercetos, a estruturação clássica do raciocínio lógico se faz entrever na gradação que leva o homem à identidade com o cosmos. Primeiro, a proposição: “Toda paisagem tem um ar de sonho”. Em seguida, se inicia o movimento levitacional – sempre pelo olhar: “No espaço que

me cerca estou suspenso. / Em redor, um olhar pasmado e mudo”. No verso final, a constatação: “Senhor, eu sou o objeto contemplado”.

As ocorrências de tal imagem são inúmeras. A seguir, destacamos algumas: “Eco” (“Não sei que gesto possante / Me arremessou de repente / Para esta praia distante”); “Salto do paraíso” (“Fiquei de frente para a imensidade. / Vendo o que o olhar não chega a compreender.”); “Praia deserta” (“Estar só, numa praia deserta. / Ter diante dos olhos uma paisagem eterna.”); “Sono” (“Nesta noite, neste lago parado, um sono / Me absorve / E me solta no espaço.”); “Panorama” (“A noite irreal, o pântano enluarado, / São os meus panoramas interiores.”); “Monólogo” (“Olhar o mundo, o espaço iluminado, / E compreender o que não tem sentido.”); “Cenário” (“Que solidão é a tua / Que te faz procurar / O cenário maior, / O de uma solidão maior que a tua?!”).

O “branco” dá sequência às imagens representativas do desejo evanescente de pureza em Milano. Colige-se, pelo aspecto cromático, uma série de imagens fartamente mobilizadas nesta poesia, concretizadas em corpos, objetos e lugares, mas o que mais se vê de fato é a representação nebulosa e informe do branco. O caso mais exemplar está no célebre “Imagem”: “Uma coisa branca, / Eis o meu desejo.” (2004, p. 30).

A inclusão do poema na antologia *Os cem melhores poemas brasileiros do século* (2001), organizada por Ítalo Moriconi, reflete sua representatividade na obra milaniana, e Ivan Junqueira a corrobora: “Essa obsessão pelo branco [...] percorre toda a poesia do autor” (2004b, p. XXXVII). Podemos encontrar sua forma amorfa também em “Cântico” (“Eu amo a brancura de obscena candura”) e “Momento” (“Entre relâmpagos e lividezes”), mas a imagem fundamental do branco reverbera em outras, como a nuvem, como a névoa, como o seio. Esta última, em Dante, assim como nos primeiros livros de Vinicius de Moraes, cuja janela é invadida por “um grande seio branco” (MORAES: 2011, p. 74), confere um tom sinistro e ambivalente de pecado à suposta natureza pura da cor. A palavra “seio”, na poética milaniana, já reúne em si os significados de “desejo” e “brancura” – posto que estes dois conceitos são um e o mesmo para ele. Assim, todo seio é branco, pois importa mais como imagem poética do que como representação da realidade empírica: “É uma mulher. Pode ser uma negra, mas é uma brancura.” (MILANO: 1989, p. 51).

O signo do branco introduz também as representações do amor em Dante Milano, que estabelece a imagem peculiar do *Amor sem objeto* ou do *Amante puro*. Esta expressão lapidar aparece em “A busca” (2004, p. 25), cujo título já define a atitude a que está fadado aquele que vivencia esse tipo de amor – e “Não o amor vulgar dos homens”. Para a *persona* lírica milaniana, “Amor é a coisa mais só, / Mais funda, mais infinita.”, destinada, portanto, a não

ter destino – ou destinatário. Um “amor que, ao nutrir-se apenas de si próprio, conjuga a caducidade fenomênica do agora à infinitude espiritual do eterno” (JUNQUEIRA: 2004b, p. XXIX), pairando entre as duas instâncias, mas atado a uma perspectiva neoplatônica de que o amor dos homens é um “amor sujo que dá nojo”, o que impede a completa aterrissagem no chão do sentimento. “Um grande amor nunca se expande em dois, / Mas arde solitário”, conforme consta em “Vigília” (2004, p. 68).

Além do amor sem objeto, Sérgio Buarque acrescenta que “Um pensamento constante de morte, do além da morte [...] percorre com efeito este livro [*Poesias*], da primeira à última linha” (1978, p. 122), e cremos que isto se dê por meio de um “rumor de água por todos os lados”, que inunda a obra, como indicia este verso extraído de “Jardim público” (2004, p. 41). Já aqui dissemos, com Bachelard, que o elemento aquático é essencialmente lúgubre, e isto se confirma pela ocorrência de imagens das *Águas tenebrosas*.

“Sim, os melhores poemas de Dante Milano parecem bilhetes de suicida” (BANDEIRA: 1979, p. 338), e na maioria deles a água compõe a imagem poética do sujeito suicida, fiel ao devaneio do Complexo de Ofélia tratado por Bachelard, que expusemos no capítulo 2. As imagens poéticas da água inundam ou permeiam composições como “O rio” (“A paisagem submersa, a água morta, e eu no fundo.”); “Fanal distante” (“Vem, morte, e mata o amor, vem, morto mar.”); “A fonte” (“Espelha-te na fonte de Narciso. / [...] / Vê a tua figura refletida / E parecida com teu corpo morto.”); “Passagem do Aqueronte” (“Entre ondas de cadáveres, batendo / Uns contra os outros, num marulho horrendo...”).

Há também ocorrências mais sublimes de suas imagens poéticas, apartadas deste viés profundamente fúnebre. Há outras águas em Dante Milano; águas tranquilas, cuja fina membrana superficial lembra o toque de uma pele macia. Não deixa de ser, por sua sedução, um elemento sinistro, porém, com leves insinuações hipnóticas da “insidiosa ideia do suicídio”, mas que nos remetem a atmosferas antes simplesmente oníricas do que gravemente tétricas. É o caso de “Sombra na água” (“O dorso da água me apaixonou, eu sigo / O desenho sinuoso que evolui”) e “Divertimento” (“Acariciar a água de um rio / E sentir-lhe o estremecimento / Da pele, o fundo calafrio.”).

Como se pode verificar, a imagem poética da água, como tantas outras, é capaz de reunir em torno de si mais de um dos três temas fundamentais de Milano. Diante dessa evidência, nos subitens que se seguem, acompanharemos algumas figuras que habitam a poesia milanesa, engendrando imagens poéticas que integram, dinamicamente e cada uma a seu modo, as temáticas do Sonho, do Amor e da Morte.



### 6.1. A grandeza dos invisíveis: a figura marginal elevada

*Um miserável não é,  
Logo se vê pelo gesto,  
Pela estranheza do olhar.*

Dante Milano

Ao comentar a atmosfera sombria que envolve – e da qual brota – a poesia milaniana, Ivan Junqueira faz um extenso apanhado vocabular, comprovando, pela via lexical, o caráter obsessivo de sua *persona* poética. Ele crê que o poeta, “nesse particular, se aproxima não apenas da linguagem ‘macabra’ de Augusto dos Anjos [...], mas também da sinistra ‘putrefação’ baudelairiana” (2004b, p. L).

Dito e verificado isto no âmbito da linguagem, abordaremos a questão, agora, no domínio das imagens poéticas. A figura marginal é uma imagem poética que, em Dante, congrega os temas do sonho e da morte, reverberando na concretização física, nos contornos humanos – ou suas representações -, o lirismo sinistro típico da ambientação onírica do poeta, genesiacamente anjosiano e baudelairiano, guardadas as devidas diferenças.

É novamente Ivan Junqueira quem nos remete aos “Quadros parisienses”, de *As flores do mal*, como representação do espaço favorável à proliferação dessas figuras grotescas e noturnas, que vivem à margem do progresso trazido pela modernidade desde o século XIX, pois “é neles que surgem a cidade, os veículos, a iluminação elétrica, a multidão anônima e todos os demais absurdos da vida moderna contemplados pela célebre figura do *flâneur*” (1991b, p. 37). A figura marginal em Milano é justamente o *flâneur* baudelairiano, acrescido de um potencial transcendente que o olhar do poeta frequentemente insinua – quando não explicita abertamente.

O “mistério no brilho das metrópoles” que Baudelaire perscruta, segundo Friedrich (1991, p. 43), uma das marcas da modernidade, Dante representa com enfoque quase exclusivamente personificado, fazendo do marginal a figura central.

Entre os aleijões urbanos que Milano angaria em suas páginas, esbarramos com o bêbado, o leproso, o mendigo, o velho decrépito, o condenado, o amnésico e mesmo os reis, em seus vários aspectos desprezíveis; e ainda o gato, que é também um ser da *urbe*, e desprezado; os soldados vencidos: todos os entes derrotados, Milano os acolhe, com seu olhar e pena generosos. A alguns caberá o foco da cena, a seguir.

Uns acabam mesclados à própria *persona* do poeta, que os representa em primeira pessoa. O “outramento” pessoano é aqui conveniente para que o sujeito-lírico se intimize dramaticamente com a dor dos excluídos e a sinta genuinamente. Assim verificamos em “Canção bêbeda” (2004, p. 26), em que o homem demonstra a capacidade lúcida de espiar a tragédia da própria embriaguez. Segue o espetáculo grotesco do ébrio que tem consciência não só do seu próprio estado deplorável, mas também do julgamento cruel dos que passam por ele na rua:

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.

Importa observar que sua ebriedade é de tudo que é dor, menos de álcool – que pode produzir esse estado, mas não há uma garrafa no poema; a palavra “bêbedo”, de tal forma reiterada, é que embebe – e embebeda – todo o poema. A alusão alcoólica não é mais do que o estopim que faz transbordar todo o teor melancólico que o homem já trazia em si: tristeza, doçura, incerteza, ilusão, sonho, emoção. Tudo exposto, todos rindo – aos menos, assim parece aos seus olhos em devaneios de vertigem. Eis a humilhação e a vergonha do bêbedo, que se apresenta ao mundo de modo diferente de como se concebe: “Bêbedo, *desfigurado*”.

Assim como o do bêbedo – seja lá de que for a embriaguez –, o poeta assume também o drama do “Mendigo” (p. 43). Desfigurado e descomposto, o mendigo compõe-se metonimicamente, transmutado nas partes que o identificam: “Meu corpo é um andrajo / Apoiado a um bordão”. O verso livre desfigura também o corpo do poema, pelo qual o mendigo transita, em suas formas quase incorpóreas, fantasmagóricas. O mendigo é quase que só o seu movimento: “Em meio à estrada, / Paro. / Além, o sol beija a montanha.”. E mesmo o sol se mostra mais humanizado, no seu ato de beijar. Mas o mendigo, com os trapos de humanidade que lhe restam, ainda é capaz de se emocionar com o espetáculo da natureza e mostrar-se grato por ser ainda pouco mais do que nada, única esmola que recebe: “Agradeço-te, Deus, / A esmola de mais um dia.”.

Uma atmosfera luminosa, como esta, não é permitida aos invisíveis para além de uma contemplação distante; seu espaço é sempre o da exclusão. Em “O condenado” (2004, p. 64), a *persona* lírica já não se integra mais à figura marginalizada, mas a trata com linguagem sutil: ilumina-a desde o princípio do poema com a “Luz da madrugada, / Luz que absolve o pecado / E clareia a existência.”. Dos 17 versos que se apresentam, apenas três são ausentes do vocábulo “luz” ou correspondente. Um destes é o que está alocado no meio da trágica estrofe derradeira, na qual o tom reticente evidencia o compadecimento do sujeito-lírico pelo condenado, por quem não há mais que fazer:

A luz de novo dia,  
A luz da nova humanidade  
De que ele já não faz parte,  
A luz que o expulsa  
Do seu Paraíso...

“O bêbedo” e “A um mendigo” inauguram um novo grupo. O sujeito-lírico não se identifica a estes, mas estranha suas figuras. Fala de um, observando-o; fala ao outro, desprezando-o/louvando-o. A imagem poética que ambos representam é essencialmente a mesma, porém: o divino ocultado. Vejamos os versos de “O bêbedo”:

O bêbedo que caminha  
Que mantos arrastará?  
Que santo parecerá?  
Gaspar, Melchior, Baltasar?  
Um miserável não é,  
Logo se vê pelo gesto,  
Pela estranheza do olhar.  
O bêbedo que caminha  
Que rei bêbedo será?  
(2004, p. 29)

Será, na verdade, uma figura transcendental ou é o olhar de sonho transcendente do sujeito-lírico que vê uma significação maior no gesto e no olhar do outro? Sabemos que os olhos, em Dante, são um signo de mistério, mas este se mantém, aqui, indecifrável, pois ao leitor não é dado saber realmente em que olhos está o lampejo metafísico – se nos do observador ou do observado. Nisto reside e se mantém o vivo mistério do poema, de modo semelhante ao que ocorre no extenso “A um mendigo” (2004, pp. 143-6), que traz, com maior evidência, os aspectos ambivalentes da *figura marginal elevada*, a começar pela postura do sujeito-lírico sobre ele. Diz, diretamente ao mendigo: “Passas todo curvado / Sem que ninguém te note”. Contudo, “És, entre a multidão, / Alguém tão diferente / Que nem pareces gente” – e então começa sua caracterização negativa, pelo viés do animalesco. “Mais pareces um cão”, diz um verso; “Mais pareces um gato” diz um outro; “Menos que um gato, um rato / Saído de um esgoto”, condenam os seguintes. Há uma estrofe que nos lembra “O bicho” de Bandeira, mas de tom avesso à compaixão deste, outorgando a conclusão ofensiva:

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

A qualificação pelo animal nos remete ainda aos procedimentos utilizados por Augusto dos Anjos. Em seu estudo sobre o poeta, Sérgio Martagão Gesteira os ressalta de modo que também nos servirão de base a esta leitura: “De uma forma geral, e para além do uso em símiles, os animais que aparecem nos poemas de Augusto dos Anjos trazem, em absoluta maioria, a caracterização negativa” (2000, p. 45-6). Em “A um mendigo”, Milano se atém aos mamíferos, mais precisamente a estes cão, gato e rato, além do vocábulo genérico “bicho” e dos metonímicos “patas” e “focinho”. Já a obra anjosiana, que também os utiliza, congrega-os a uma povoação de insetos, vermes e larvas. Os animais negativos de Dante Milano têm uma significação muito própria: são os miseráveis bichos urbanos, que refletem o asco do sujeito-lírico pela própria cidade:

Sujo e magro, és o expulso  
Cão faminto. Só a rua  
Te acolhe: um ser avulso  
Qualquer. A rua é tua,

Essa rua cuspida  
E por todos pisada,  
Que é a verdadeira estrada

Por onde passa a vida.

Ainda com todos os insultos e percalços impostos ao mendigo, seguem-se os impropérios: “E não inspiras dó, / Antes causas receio.”. Então, a partir da décima primeira quadra, projeta-se um segundo movimento em relação ao mendigo, de compreensão/veneração, dividindo simetricamente o poema de vinte estrofes. Eis o quarteto de transição:

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

A esta repentina revelação, seguem-se as novas impressões do sujeito-lírico: “Há algo de voluntário / Em tua profissão”; “É uma filosofia”; “Um Santo disfarçado”; “Em teu nicho, és um santo”. Ele compreende, porém, a feição ambivalente do mendigo-santo, e seu sacrifício, quando afirma “Tens o dúplice aspecto / Do Santo e do Maldito”. Esse entendimento lhe possibilita chegar, por fim, à louvação:

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

Somam-se a estas formidáveis representações das quimeras dos invisíveis – ou da *persona* milaniana – outras figuras semelhantes, como em “A morte em sonho” (“O leproso tem um sonho: / ‘Hás de sarar!’, diz-lhe um anjo.”), ou “O desmemoriado” (“É porque estou perdido de mim mesmo / E sem destino, erro, desmemoriado.”).

Apesar do asco pelo real que demonstra em diversos poemas, o sujeito-lírico milaniano se compadece pelas figuras marginalizadas; talvez o atraia nelas sua condição absurda, como uma manifestação do irreal na realidade. É tal como Augusto dos Anjos em “uma das quadras de ‘Gemidos de Arte’, em que a voz lírica, quando mais empenhadamente recusa o mundo humano, enuncia: ‘E vem-me com um desprezo por tudo isto / Uma vontade absurda de ser Cristo / Para sacrificar-me pelos homens!’” (GESTEIRA: 2000, p. 69). Assim, talvez se compadeça desses homens que são como que invisíveis aos olhos daqueles com quem convivem; talvez os admire por sobreviverem à – e na – indiferença do mundo. Aí reside o primeiro indício da grandeza desses seres de sombra.

## 6.2. A concreção da indiferença: a figura pétrea apática

*Abraçado à pedra  
Do seu corpo frio,  
Escrevi por cima:  
“Morta para o amor.”*

Dante Milano

Todas as estátuas são de pedra. Pelo menos assim o são na poética milaniana, que compreende esta matéria – seja o mármore, o granito ou a pedra-sabão – como verdadeira lição de escultura; como

Carnadura, carne dura  
Mais que a madeira

Ou o bronze, que, posto ao forno,  
Se liquefaz.  
A pedra, não; seu contorno  
Mantém-se em paz  
(MILANO: 2004, p. 127).

Afinal, segundo a visão milaniana, a escultura é uma arte que ostenta ambição desmedida: almeja o poder de apreender, na forma imanente, a imagem transcendente; capturar pelo efêmero o perpétuo. Por isso, as estátuas na poesia de Dante Milano são marmóreas, alvíssimas, símbolos concrecionais de pureza. São uma Vênus

Que, mesmo nua, ao expor  
Sua vaidade,  
Tem do mármore o pudor,  
A castidade.  
(MILANO: 2004, p. 127).

Os dois fragmentos apresentados pertencem ao mesmo “Objeto de arte”, que não representa, porém, mais do que um objeto de arte. Ao sujeito-lírico não falta “jamais o prazer de a olhar”, mas não é este aquele duplo olhar que costuma lançar ao infinito. Uma

segmentação platônica o aflige obsessivamente, no que concerne à representação pétrea: a imagem concretizada em mármore não consegue ser tão real quanto a imagem poética devaneante. Define-se como parte apartada da outra parte – a que importa. Sua matéria imanente não transcende, enfim; é “real” demais para se irrealizar – e tornar-se emocionalmente real.

A *persona* poética milaniana se vê constantemente imersa no drama de estar diante de um corpo só corpo; é um Pigmalião sem Vênus que conceda a divina graça anímica à sua companheira pétrea, como se vê no próprio “Pigmalião” de Milano:

Em dois seios de mármore toquei,  
A dois braços inertes me abracei.  
A uma perna de pedra me agarrei,

Pelo corpo (ah, é um corpo!) em vão me apaixonei.  
(2004, p. 82).

A exclamação é trágica e a representação metonímica da estátua reflete sua incompletude, bem como a ausência do nome de mulher. Estes não são os clássicos Pigmalião e Galateia, pois sem a possibilidade da existência anímica dela, não podem sê-los; estes são apenas Pigmalião e um corpo de pedra.

Em “A sobrevivente” (2004, p. 34), outra protogalateia ornamenta o poema, também em aparições metonímicas: “O torso era um fragmento / De mármore nu.”; “E , no ventre, o halo opaco/ De uma lua sem luz.”. Seu corpo frio, “sem luz”, faz dessa estátua uma mulher “morta para o amor”, que é uma “sobrevivente” apenas porque resiste materialmente à decrepitude que o caminhar do tempo impõe a todo o resto. Reforça a nulidade emotiva da mulher de pedra o embaçamento dos seus olhos – outra metonímia. Esta sobrevivente apresenta “uma névoa no olhar”, embarreirando, pois, o contato do olhar transcendente do sujeito-lírico, desejoso de interpenetração metafísica. “Nem é mais, nosso encontro, que um olhar”, ele afirma em “Vesperal” (2004, p. 77); mas essa Vênus com a qual cruza olhares não é de pedra; é de luz: é Vésper, a estrela da tarde, que novamente encontraremos em “O corpo de Vênus” (2004, p. 128), poema no qual a divindade se triparte. Primeiro, diz o poeta, solitário: “Elevo o olhar perplexo / À mais perfeita Vênus”. Todo o poema se pauta na intangibilidade desta Vênus, condensada em “Amo a estrela da tarde, / A impossível irmã!”, princípio da segunda e última estrofe, que prossegue:

Que eu só de longe a fite  
 E, humano, me limite  
 A me abraçar à vã  
 Espuma de Afrodite  
 E ao mármore da carne.

A distância perante a estrela é reforçada pela condição humana, que só permite o contato pelo olhar, mas a divindade também está na espuma, que no poema carrega o nome grego; abraçá-la é tocar a própria Vênus – mas de modo evanescente, devaneante, o único que se permite ao homem. O mármore permite o toque físico absoluto, mas é apenas representação; a divindade não comparece, fica apenas a feição terrena. É por isso que, se a espuma é “de Afrodite”, o mármore é “da carne”.

O valor da figura pétreia é alto, mas tão somente estético, “objeto de arte”, como demonstrado no poema homônimo. Dante ainda esclarece:

Entre a Vênus de mármore (completamente inútil como mulher, mas que, se não existisse, o mundo teria menos valor) e a mulher viva, porém menos bela (a qual, se não existisse, o mundo nada perderia com isso), *esta é, sem dúvida, infinitamente preferível à existência de Vênus* (2004, p. 413; grifo nosso).

Uma vênus não é mais do que representação da Vênus, sem jamais alcançá-la em perfeição, portanto – a despeito de suas formas perfeitas ou de sua alvura, que já salientamos. A pedra é uma carne fria, morta. Por isso, quando, em Milano, o corpo é como uma estátua – em vez de a estátua ser como um corpo, o que é mais frequente –, já não há sequer a procura da emoção naquela forma e a consequente tragédia do desencontro, mas a aceitação apática da ausência do amor. Nisso, o poeta se distancia, e muito, por exemplo, da “Musa impassível II” ou da “Vênus”, que figuram em *Mármore* (1895), de Francisca Júlia. Recorramos aos versos de “Meditação da carne”, de Milano: “Eu a olho sem amor / Como se olha uma estátua.” (MILANO: 2004, p. 105).

A imagem poética da estátua marmórea, integrando os temas do amor e da morte, é a própria representação concreta da morte do amor, na pedra indiferente ao homem. A pedra que ama, na poética milanesa, em geral é a matéria em estado bruto, sem a pretensão de parecer mulher – e sendo muito mais; a matéria telúrica em estado de *Magna Mater*.

Sob uma visada superficial, essa perspectiva parece relativizar-se em um caso excepcional: referimo-nos às peças intituladas “*Pietà*” e “*Pietà II*”. Cada uma das duas



releituras da cena da tradição cristã traz uma perspectiva diferente. “Pietà” (2004, p. 148) a revivencia emocionalmente no poema:

Essa mulher causa piedade  
 Com o filho morto no regaço  
 Como se ainda o embalasse.  
 Não ergue os olhos para o céu  
 À espera de algum milagre  
 Mas baixa as pálpebras pesadas  
 Sobre o adorado cadáver.  
 Ressucitá-lo ela não pode,  
 Ressucitá-lo ela não sabe.  
 Curva-se toda sobre o filho  
 Para no seu seio guardá-lo,  
 Apertando-o contra o ventre  
 Com dor maior que a do parto.  
 Mãe, de Dor te vejo grávida,  
 Oh, mãe do filho morto!

Aqui, as figuras não são representações de pedra; são os próprios mãe e filho. A Virgem que aí encontramos comove, “causa piedade”, e é tão vívida que, diante do filho morto, sua dor é tanta que parece prenhe de “Dor”; em maiúscula por ser a dor na essência, dor absoluta, maior do que a dor localizável das mulheres grávidas.

Isto pode nos levar a crer, equivocadamente, que enfim Milano expressou as emoções de uma escultura marmórea – no caso, a famosa obra de Michelangelo. O termo “*Pietà*”, porém, é equívoco. Decerto que sua significação mais corrente alude à escultura do artista toscano, mas, originariamente, é referência direta à cena composta pela Virgem Maria com o Cristo morto em seus braços após a crucificação, conforme se instaurou culturalmente desde o século XIII através da arte sacra alemã, além de abranger, de modo genérico, todas as representações artísticas deste episódio. Assim, a expressão pode, sim, destinar-se à “*Pietà*” marmórea de Michelangelo – aliás, às duas, pois há a mais célebre, em exposição no Vaticano, e outra obra homônima sua, que se encontra em Florença –, mas também às manifestações pictóricas de Van Gogh ou El Greco, e tantas outras mundo afora.

Consideramos, portanto, a “*Pietà*” milaniana como mais uma representação ligada diretamente à passagem bíblica, e não mediada por outra obra – o que a difere essencialmente de “*Pietà II*” (2004, p. 149), que transcrevemos a seguir:



### 6.3. A insólita pureza: a figura feminina transvista

*Vejo-a de olhos fechados. Vem sozinha.  
Sua veste é uma nuvem que a transporta.  
Sou eu que a invento, é uma ilusão só minha,*

Dante Milano

Sei que ela não existe. Não importa.  
Abrindo os braços, para mim caminha,  
Visão antiga que eu julgava morta.

O espírito ama a irrealidade. De onde  
Surge a imagem abstrata que se esconde  
Em mim? E também eu, vendo-a, transponho

A realidade que quer ser sublime  
E inventa um nulo amor que só se exprime  
No meu recôndito, invisível sonho.  
(MILANO: 2004, p. 112),

e, suspensa assim no ar, uma parte em nuvem e outra de mulher corpórea vindo ao rés do chão, ela se mostra aos olhos daquele que a souber transver; ao que tiver o *duplo olhar*, o olhar absorto e lúcido, sabendo-a inexistente; o olhar da emoção poética, criadora, que sabe inventar o que ama e amar o que inventa.

Esses versos, de “Olhos fechados”, apresentam com mestria a imagem poética da *insólita pureza: a figura feminina transvista* – que é, de fato, uma *imagem*; um aparecimento deslumbrante. Mais precisamente: uma *transvisão*, conforme o poeta Manoel de Barros. Tomando nota das lições de M. B. – com ligeira traição –, temos: “Arte [*também*] pensa. O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê. É preciso transver o mundo.” (2010, p. 350).

E é preciso transver o poema de Dante Milano para se aproximar do objeto de sua “noção de amor sem objeto definido, sem possessão ou partilha – e que somente a si próprio tem por meta” (JUNQUEIRA: 2004b, p. XXVIII). A imagem poética que estudaremos agora é precisamente isto: a materialização imaterial do imaterializável. É a representação imagética de um conceito de amor “sem destinatário”, contraparte à do *amante puro*. Portanto, sua feição só poderia ser a de uma mulher de sonho; inexistente, em última instância – para o sonhador que cria seu devaneio, ele absolutamente existe, como o “sentimento fingido” pessoano. Portanto, a *figura feminina transvista* é uma imagem que vai reunir espontaneamente as temáticas de amor e sonho – e por vezes, inevitavelmente, também o

tema da morte, conforme ressaltaremos ao fim deste subcapítulo –, e mobilizar algumas outras imagens, que apreciaremos à medida que for conveniente.

Semelhante à mulher que aparece ao homem de “Olhos fechados” é a que provém de sua “Reza” (MILANO: 2004, p. 138), uma vez que se refere também “Àquele corpo humano / Que tem algo de sobre-humano”. Igualmente próxima e distante a um só tempo, ela é, diz o sujeito-lírico: “Alguém que apenas deixa que eu a veja, / A que apenas sorri, a que não beija”. O viés metafísico de sua aparição já se insinua no título, (e)levando o poeta a outro plano de existência. O que produz seu movimento ascendente é uma “tristeza que é uma reza”; é um sentimento que de tão puro sublima por si só, sem o esforço do ato de rezar. “Há em toda tristeza a expressão de uma reza”, afinal.

Isto nos leva a refletir sobre o caráter da mulher sublimada. Em “Manto sagrado” (2004, p. 37), há uma figura de contornos tão puros que não deixa entrever qualquer sensualidade (“Amplio manto que acoberta / Interiores esperanças”), índice recorrente às imagens do feminino em Milano. Chega a ser forçoso admitir a referência direta à Virgem Mãe, em vez de qualquer mulher abstrata, dado o desfecho: “Corpo de Santa, mulher / Vestida de castos panos.”. Não a admitimos, contudo, de modo absoluto e exclusivo; considerando o reconhecido substrato dantesco da formação poética de Milano, cogita-se ainda a hipótese da reverberação da Beatriz; à divina amada de um Dante cabe perfeitamente o papel da casta santa do outro, ela própria valendo como arquétipo de *figura feminina transvista*; ela própria uma imagem poética.

Se quisermos figuras femininas transcendentemente nomeadas, análogas à Virgem Maria ou à Beatriz, o problema que encontramos é que estas duas são essencialmente impermeáveis aos apelos da carne, mesmo na dubiedade nevoenta das insinuações do sonho; não podem ser desejadas. Isso as eleva, portanto, a uma posição de especificidade entre as representações do feminino transvisto.

Em “Elegia a Lígia” (2004, p. 71), encontramos uma imagem semiequivalente a essas. Pela sugestão do título, se torna claro que Lígia é, em essência, um mote elegíaco, de modo que algo, decerto, irá se interpor entre o sujeito-lírico e uma relação inteira e comprazente com ela. O poema deixa entrever que este algo é a própria vontade – ou não vontade – de Lígia. Basta conferir sua última estrofe:

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

Ajoelho agarrado a teus joelhos,  
 Não com palavras de fé,  
 Mas impudente e irreverente,  
 Profanando, mas adorando  
 A tua imagem desfigurada.

À Lígia, é possível dedicar a dúbia adoração profana – ao menos à Lígia inventada, tão ou mais real que uma suposta Lígia real. Por isso, o poeta afirma, quase parnasianamente:

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

Ou seja; só é dado o direito de penetrar a castidade de Lígia quem tiver experimentado a emoção estética, mais profunda que a emoção sentida, e assim estiver apto a “inventar” Lígia; a sonhá-la, transformando-a em imagem poética.

Por seu fundo arquetípico e sua íntima ligação ao amor, mais lícito é relacionar-se a qualquer mulher pelo epíteto “A minha Vênus”, “que saiu do banho” em “Vesperal” (p. 77). Por seu caráter divinal – e astronômico –, guarda-se distância grave. Não por qualquer obstáculo que se interponha, nesse caso, mas porque o olhar se compraz, analogamente àquela Maria/Beatriz, que o sujeito-lírico apenas descreve, sem estabelecer qualquer contato que não seja através da (trans)visão. A última estrofe de “Vesperal” remata, em comovente amálgama entre a estrela Vésper que surge solitária no céu da tarde e a deusa Vênus que nasce, puríssima, das águas:

E eu fito o seu olhar, olhar do além...  
 Nem é mais, nosso encontro, que um olhar.  
 E nada mais espero nem alcanço.  
 Um olhar...  
 Amor que mais me poderia dar?

As imagens do encontro com o que não se pode encontrar atingem o ápice do paradoxo em “Furtivo” (p. 135), poema em que o sujeito-lírico garante ao leitor: “Passeando num jardim inexistente, / Encontrarás uma mulher ausente...”. Seu discurso prossegue, à guisa de conselho amoroso, incentivando uma relação íntima da ordem do absurdo – disseminando sua própria forma privilegiada de amor: “Segue-a. Fala-lhe.”. O poeta enfeixa os versos delatando sua filiação poética e, por conseguinte, explicitando a figura poética feminina que habita o jardim. O decassílabo final “A paixão que te faz tremer os dentes...” é reverberação

clara do verso dantesco “*La bocca mi baciò tutto tremante*”, de comprovada predileção milanesa. A alusão serve como modelo da força expressional com que se pretende representar o vigor da paixão, ainda que *inventada*, e revela a razão da ausência da mulher: é predicado intrínseco à figura da Beatriz.

Advertimos, de início, que a imagem poética apreciada neste item não raro se estende ao eixo temático funéreo, para além do entroncamento que procuramos assinalar como fundamental neste caso – o que se dá entre os temas do amor e do sonho. Isto é possível porque, além da mulher *inventada*, o sujeito-lírico pode enlaçar-se à mulher *relembrada*, então igualmente transvista. Assim como a Lígia – da “Elegia” – é uma mulher supostamente existente, mas que não quis se dar ao amor do poeta, precisando ser *reinventada*, pode haver uma mulher que desejou fazê-lo – e, porventura, o tenha consumado –, mas que, por ter partido cedo desta vida, carece também de *reinvenção/transvisão* poética, precedida pela *revisão* mnemônica.

É a partir desse mote que se erige a magnífica “Elegia de Orfeu” (2004, p. 78-82), que consideramos exemplar para a ilustração de nossa hipótese – e para representar a mais alta literatura milanesa, fosse esse o nosso intento. A dimensão mnemônica se instaura desde a primeira cena do drama lírico: “Olhando o campo, vejo o antigo quadro: / Eurídice passeia pelo prado.”. A partir desse “antigo quadro”, rememora-se a história trágica dos amantes. Embora o sujeito-lírico atue como narrador, boa parte do poema se presta às lamentações de Orfeu em discurso direto, o que justifica o título da composição, que reinventa poeticamente a trama clássica. A certa altura, após Orfeu descer aos infernos íntimos dos seus tormentos, Eurídice regressa, mas nos termos da aparição transfigurada da *insólita pureza*. Como é de praxe, a imagem de uma névoa ou nuvem acompanha a *figura feminina transvista*:

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

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

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

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

Mas ao abrires os olhos, não verás  
Senão a falta que meu corpo faz.”

Como é de se esperar, Orfeu “Quer tocá-la! Abre os olhos, como um cego, / Como um cego, abre os olhos sem ver nada.”. Por sua índole imanente, não confia na visão de olhos fechados – e acaba destruindo qualquer visão possível. Ao abrir os olhos, Orfeu mata Eurídice terminantemente, exterminando-a enquanto imagem poética.

A lenda se eterniza na memória cíclica do sujeito-lírico, encerrando o poema por um dístico que é, essencialmente, o mesmo que o iniciou, mudado o ponto final em reticências no segundo verso, porque o *aedo* milaniano sabe manter olhos fechados: “E é o mesmo campo sempre, o mesmo quadro: / Eurídice passeia pelo prado...”.

## 7. Memória e esquecimento: a metapoética desenvaidecida

*Tanto rumor de falsa glória,  
Só o silêncio é musical.*

Dante Milano

Até este ponto, procuramos nos concentrar na complexa *persona* poética que Dante Milano engendrou para si, enquanto apartamos, de nossas reflexões sobre o poeta, o homem – quando possível, haja vista que estes não são absolutamente indissociáveis, como afirma o próprio Milano em referência a Charles Baudelaire e sua obra. No presente capítulo, fazemos uma concessão e passamos a examinar a poesia milanesa justamente à luz de uma concepção ética do sujeito empírico que se reverte com frequência em construção estética do sujeito lírico.

A tensão existente entre o drama do esquecimento e o prestígio da permanência na memória, o próprio duelo entre a fatal brevidade da vida e uma possível imortalidade após a morte, se impõe de tal maneira como uma questão na biografia – e na bibliografia – do poeta que aparece como traço inerente à sua personalidade e como tema recorrente em sua obra. Sendo este um fator de unificação entre o escritor e seus escritos, no intuito de trazer concisa unidade também à nossa dissertação, elegemos um verso do próprio Dante para batizá-la, extraído de poema intitulado “Nuvem acesa”, que reproduzimos a seguir:

Uma nuvem – um monumento  
Em memória do esquecimento.

No céu que o mundo não perturba,  
Uma glória longe da turba.

Uma visão propícia, o ensejo  
De um inalcançável desejo.

Um cavalo do Apocalipse,  
O branco, o da paz, que surgisse!

Uma cúpula vista de longe,  
Onde um sino invisível plange.

A Virgem envolta em seu véu  
Dentro da gruta azul do céu.

Uma forma que se transforma  
Sempre em busca de outra forma.

Bloco de mármore, matéria



Que, lavrada, parece etérea.

Uma nuvem acesa, tema  
Digno de absorto, abstrato poema!  
(2004, p. 120)

Bachelard, tratando do “salto na água” como ação física correspondente ao conceito abstrato de uma iniciação perigosa, afirma que esta “é a única imagem exata, razoável, a única imagem que se pode viver, do salto no desconhecido. Não existem outros saltos reais que sejam “saltos no desconhecido”. O salto no desconhecido é um salto na água” (1989, p. 172).

O ambiente aquático é outro bioma, diverso do terrestre em absoluto, como se fosse outro planeta dentro deste; um espaço que é todo estranhamento para um corpo humano, fazendo incidir sobre ele outro grau de pressão atmosférica, outra temperatura, outra densidade – e o risco fatal do afogamento... Saltar dentro da água é, precisamente, ser engolfado pelo desconhecido, senti-lo na pele.

Do mesmo modo que a água concretiza a sensação abstrata do desconhecido, a nuvem acesa de Milano, composta só de vapor – a água, em estado latente... – e de luz, realiza a imagem do etéreo. Além de suas matérias-primas impalpáveis, ela tem entre suas particularidades a volubilidade das formas (“uma forma que se transforma/ sempre em busca de outra forma”). Isto se afirma no poema em um terceiro movimento, que retoma o primeiro, o de apresentação da imagem, no qual se estabelece a nuvem como um “monumento”.

Esta é uma metáfora um tanto paradoxal para uma nuvem, pois o substantivo costuma nomear grandes edifícios, obeliscos, esculturas – construções edificadas em pedra e outros materiais pesados, ligados à terra, bem díspares, em suma, da leveza dos vapores d’água. Um monumento é feito para ser lembrado; por isso, se erige sobre matérias que perduram – mas ainda assim, passam-se os anos e muitas vezes ninguém se lembra de a quem pertence a face naquele busto nobre esculpido em bronze.

A homenagem da nuvem é de outra ordem. Imagem poética transcendente, instaura “No céu que o mundo não perturba, / Uma glória longe da turba.”. Mais honesta, a nuvem, por sua natureza volante, já demonstra que a glória é algo passageiro. Se algo deve perdurar na memória coletiva, não é pelo grande monumento que fica; é pelo momento grandioso que foi.

O poema em questão é um dos que se compõem, na obra de Dante, pelas imagens de uma *metapoética desenvaidecida*, que não quer a glória dos homens, e que reflete a preferência particular do poeta pelo anonimato, constantemente reafirmada por ele nas entrevistas que concedia. Disse ele a Beatriz Bonfim, para o *Jornal do Brasil*, em 1979,

quando da publicação de *Poesia e prosa*: “Preferi, realmente, ser um poeta póstumo” (1979, Caderno B, p. 9); a Ivan Junqueira, novamente para o *Jornal do Brasil*, no suplemento Ideias, em 1987: “A fama tira a sua privacidade. Não gosto de ser apontado na rua, não gosto que ninguém me reconheça. Quanto à glória, é uma ilusão, é algo que muda como mudam as folhas de uma árvore. Um dia você é famoso, daqui a pouco não é mais.” (1987, p. 9); a Denira Rozário, para o volume de entrevistas *Palavra de poeta*, publicado em 1989: “A popularidade me repugna” (1989, p. 42). O poeta se manteve, até o fim da vida, fiel a esta ideia, porque pensava da mesma forma que Pessoa, como este se confessou em carta ao amigo Armando Côrtes-Rodrigues: “Passou de mim a ambição grosseira de brilhar por brilhar, e essa outra, grosseiríssima, e de um plebeísmo artístico insuportável, de querer *épater*” (1985, p. 43).

E disseram, sobre ele, Manuel Bandeira: “Dante Milano é, seguramente, o mais retraído dos nossos grandes poetas; e por tão retraído, tão pouco conhecido do grande público, ainda que altamente prezado pela nata de seus confrades” (2004, p. 334); Paulo Mendes Campos: “O poeta, nascido em 1899, é um dos mais desconhecidos do Brasil, embora não haja bom poeta contemporâneo que não o respeite e admire” (2004, p. 345); Ivan Junqueira: “Dante Milano é, como amiúde já se disse, a maior “vocação póstuma” de toda a literatura brasileira” (2004b, p. XIX); e por fim, o depoimento mais célebre e reverberante, o de Carlos Drummond de Andrade, que em certa instância, dá razão à perspectiva milaniana, em 1987:

A popularidade nada tem a ver com a poesia. A popularidade pode acontecer. Mas um grande poeta pode passar despercebido. Temos um poeta de quase noventa anos que mora em Petrópolis e ninguém o conhece. É da geração modernista, um grandessíssimo poeta. Chama-se Dante Milano. A única pessoa que fala em Dante Milano no Brasil é Ivan Junqueira – que convive com o poeta e o visita. Dante Milano é um poeta de extraordinária qualidade que não tem a mínima popularidade. Se você perguntar a um estudante de Letras quem é Dante Milano ele não sabe. Se perguntar quais são os melhores poetas brasileiros, ele não inclui Dante Milano. A popularidade, então, não tem a menor importância (*apud* MORAES NETO: 2007, p. 48-9).

De fato, até a época desta declaração de Drummond, Dante Milano frequentara as colunas dos jornais, e muito discretamente, no ano de 1980, em duas ocasiões. A primeira deveu-se ao lançamento de sua *Poesia e prosa*, editada no ano anterior pelo ainda recente Núcleo Editorial da UERJ – primeira editora universitária do Rio de Janeiro –, em parceria com a Civilização Brasileira, com organização de Virgílio Costa. O acontecimento editorial,

comemorado em janeiro, em almoço na Lapa, ambiente caro a Dante Milano pelos tempos da juventude, foi notícia no *Jornal do Brasil*<sup>9</sup>.

No mesmo ano, seu aparecimento nas páginas dos periódicos se deu por um caso insólito: um primo distante, o recluso Humberto Milano Jr., falecera, e seus espólios, na falta de herdeiros diretos, poderiam caber ao poeta – ou a outros parentes. O bem mais valioso de Humberto era a casa em que vivia, na Avenida Atlântica, estimada à época em Cr\$ 500 milhões. “Sou um pobretão que não tem onde cair morto. Por favor, não me fale de tanto dinheiro.”, teria se limitado a declarar o poeta, procurado pelos jornais.

A construção era simplesmente uma das seis últimas casas que restavam na orla de Copacabana – desde outubro de 2013, não há mais nenhuma. A disputa judicial envolvida deu certa relevância ao episódio, acompanhado pela mídia impressa até o desfecho<sup>10</sup>, quando se descobriu um testamento secreto em que o excêntrico ermitão deixava toda a herança a um amigo advogado, sem qualquer grau de parentesco, que lhe prestara alguns favores. A história lançou holofotes sobre Dante, cuja figura, no dia seguinte à publicação da primeira reportagem ligada ao caso, estampava a capa do “Caderno B” do *Jornal do Brasil*, na qual se lia a manchete, em letras garrafais: “O POETA DOS CR\$ 500 MILHÕES EVITOU A VIDA INTEIRA A NOTORIEDADE”.

À mesma época, o presidente de uma associação de empresários, ao comentar a questão das leis tributárias sobre bens imóveis no Brasil, assim aludia à ocorrência que envolvera Dante Milano, para fundamentar sua argumentação: “Vocês lembram do caso *daquele escritor pobre*, que herdou uma casa [...]? Ele vai ter que torrar por qualquer preço, para pagar ao Governo os 10% até julho.”<sup>11</sup> (grifo nosso). Se ele tinha razão sobre o que dizia, de certo modo, foi sorte de Milano que o empresário estivesse, por outro lado, tão desinformado sobre a conclusão do episódio quanto sobre o poeta.

Já em 1987, Drummond concedia a entrevista mencionada, que acabou sendo a última de sua vida; faleceria no mesmo ano. Tendo ficado o Brasil órfão daquele que era considerado o maior de seus poetas vivos até então, a menção elogiosa deste a um obscuro Dante Milano

foi o bastante para que se desencadeasse um verdadeiro *revival* em torno da obra esquecida do poeta. Sucederam-se entrevistas e reportagens, bem como depoimentos de importantes escritores em jornais e revistas. A TVE chegou mesmo a fazer um longo vídeo sobre a vida do autor. Dante tentava escapar, mas o assédio era muito intenso (JUNQUEIRA: 2004a, p. 506).

<sup>9</sup> Cf. edição de 18 de janeiro de 1980 do *Jornal do Brasil*.

<sup>10</sup> Cf. as edições de 7, 8 e 9 de março e de 24 de abril de 1980 do *Jornal do Brasil*.

<sup>11</sup> Cf. edição de 19 de abril de 1980 do *Jornal do Brasil*.

Se “aversão à fama” era o motivo de Dante para não publicar, como, querendo ou não, se encontrava em evidência à época da morte de Drummond, alguns jornalistas e críticos ponderaram – e questionaram – se ele não lançaria uma nova obra naquele momento – um raciocínio bem coerente. O poeta, contudo, sabia que a moda iria passar.

No ano seguinte, foi digno de breve nota<sup>12</sup>, sem qualquer alarde, o fato de a Academia Brasileira de Letras ter contemplado a Dante com o Prêmio Machado de Assis, pelo conjunto da obra. Já a respeito da ocasião de sua morte, em 1991, conta-nos Ivan Junqueira que “nenhum escritor ou intelectual compareceu à cerimônia fúnebre, à exceção de Lêdo Ivo” e do próprio crítico, amigo e discípulo de Milano (2004a, p. 507).

São raras as vezes em que a personalidade de Dante Milano transborda tão diretamente para sua poesia, o que determina este prisma da *metapoética desenvaidecida*, avessa à fama, como especial entre os demais, de certo modo. Ressaltamos, contudo, que é preciso olhar com certa desconfiança para essa falta de vaidade que o próprio poeta aponta em si. Milano objetava-se ao prestígio efêmero entre os homens, mas decerto almejava a Glória do Tempo, entidade à qual considerava que as obras de arte de fato se destinam. Ele nos diz “Na biblioteca do Tempo”:

Se refletíssemos em que é para esse estranho personagem que se escrevem as obras-primas da literatura; para esse antiquário que são feitas as Vênus de mármore de cor mais bela do que a própria carne, seríamos por certo menos apressados em nossas obras e em publicá-las, menos ansiosos da opinião pública e da admiração alheia (2004, p. 397).

É devido a isso que Milano elogia em Baudelaire uma “tão nua sinceridade e tal desprezo pelos fáceis efeitos para o público” (2004, p. 405), e pelo mesmo motivo – de ordem ética, logo se vê – que se manteve, em certa medida, “infenso” aos modernismos; é também esta a razão de se desejar póstumo. Para ele, “Os poetas devem ser como Dante Alighieri, que morreu deixando tudo inédito. Os outros é que se encarregaram depois de publicar” (*apud* BONFIM: 1979, Caderno B, p. 9).

Mas, fato irrefutável: apesar de muita relutância, Dante publicou em vida. Teria o poeta se deslumbrado por um lampejo momentâneo de glória? Conta-se a seguinte história sobre a publicação de *Poesias*:

Eu nunca 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 saudade dos seus versos. Me empresta para eu ler.” Eu

<sup>12</sup> Cf. edição de 2 de maio de 1988 do *Jornal do Brasil*.

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 o Santa Rosa providenciou uma nova edição pela José Olympio. Mas insisto em que não queria publicar nada (*apud* JUNQUEIRA: 1987, p. 9).

É certo que, por conta dele, não sairia o livro. Homem dócil e comedido que era, provavelmente levou a publicação a cabo em consideração pelo esforço dos amigos.

Apesar de seu receio em ser “apontado na rua” e perder a privacidade, como ele via acontecer a outros literatos, em sua juventude – “No Brasil posso citar Bilac, Rui Barbosa, e Olegário Mariano, pessoas que, quando andavam na rua, todo mundo parava e se extasiava. Cheguei a ver uma moça desmaiar quando olhou para Olegário [...]” (*apud* ROZÁRIO: 1989, p. 50) –, nos anos de 1980, como deixa claro em suas entrevistas, Dante já havia se dado conta de que é a publicidade e a imprensa que produzem a popularidade, e não os livros por si mesmos. Pelo menos, não mais.

Os tempos mudaram e Dante Milano percebeu que os poetas perderam o interesse do público; constatou: “Não sou conhecido do grande público [...]. O povo sabe fazer a sua própria poesia, através de canções e outros gêneros, mas eu faço uma poesia para poetas mesmo” (*apud* BONFIM: 1979, Caderno B, p. 9). Manteve-se, portanto, fiel aos seus princípios com sua poesia predominantemente intemporal. A exemplo de “Nuvem acesa”, outras composições propalam poeticamente esta sua posição: “Glória morta” (2004, p. 45) destila a ojeriza àquele “rumor de falsa glória” que destacamos em epígrafe; em compensação, a perenidade almejada fica gravada em “Baixo-relevo funerário” (*ibidem*), através do qual “Os cavalos entram na glória”.

Seus poemas refutam a “falsa glória”, mas o poeta, que tanto admirava os clássicos, era afeito à vaidade das vaidades: a glória eterna, a Verdadeira Glória, concedida a Homero, Virgílio, Dante, Camões. Ainda que estes jamais a tenham gozado em vida; ainda que ele não fosse gozá-la também.

## 8. Considerações finais

*Pensarei sempre num objeto que não passa de  
imagem e nunca esquecerei aquilo que não existe.*

Dante Milano

Haverá sempre, decerto, novas imagens poéticas, trazidas pelas novidades do mundo e pelo engenho dos artistas. Imagens que serão, aos poucos e após algum possível período de estranhamento, assimiladas pela tradição, perdendo o caráter de novidade. Ninguém mais se espanta ao deparar um “verme” comendo sangue num poema ou roendo carnes num romance. Enquanto imagem inovadora, o próprio verme logo se deteriora, junto a tantas outras.

A modernidade é cíclica e não se define pelos temas, e sim pelas tensões que estabelece e pelas emoções/reflexões que é capaz de provocar nas gerações futuras – e não por acaso Milano afirma que “Dante [Alighieri] não escrevia versos para serem apenas admirados, mas meditados” (2004, p. 463); versos para serem perpétuos. Esses fatores podem provir, sim, de uma temática nova e surpreendente, mas também de um tema universal reimaginado; de uma forma poética inédita ou da ressurreição renovadora de uma forma antiga. As tensões, mantendo-se permanentes, serão atemporais; perenemente modernas, em suma. As tensões são imprescindíveis, e o comprova Gerd Bornheim, ao lembrar-nos de que

já os gregos perceberam que conceitos opostos costumam atrair-se, que eles formam de algum modo uma unidade, ainda que conflituada; mas os opostos se pertencem, e como que nascem de uma mesma raiz. Eles se reclamam, talvez para se destruírem. Ou avançam em sua oposição, e chegam a construir uma nova e harmoniosa unidade. Assim, toda a realidade seria entendida a partir da oposição de contrários que, mesmo que nunca definitivamente superáveis, seriam instauradores da dinamicidade do real (1987, p. 15).

Como podem não ser modernas as tragédias clássicas, que dizem tanto do homem de agora quanto disseram do de outrora? Se são superficialmente “antigas”, devido, por exemplo, a linguagens – ou mesmo a línguas – em desuso, por contrapartida, há hoje toda sorte de novas obras de “arte” que se pautam apenas em elementos superficialmente modernos e carecem de expressão consistente.

Como podem não ser modernos os sonetos de um Vinicius de Moraes, que ainda hoje, século XXI, são capazes de se comunicar com os leitores não especializados, leigos em literatura, ou com os jovens de todos os tempos? As novidades que assumem caráter de

eternidade ao longo da história literária depois de ficarem antigas é que se estabelecem como verdadeiros *modernismos*, porque aceitas pelos sucessivos novos tempos, diferenciando-se dos *modismos* passageiros. Na guerra contra o correr do tempo que todos os movimentos artísticos travam, entre seus combatentes “os da vanguarda são sempre os primeiros a morrer. As retaguardas é que sustentam e consolidam as posições” (MILANO: 2004, p. 355), motivo pelo qual “os beneficiários do Modernismo de 1922 não foram propriamente seus líderes, e sim aqueles que o apoiaram à distância ou, mais ainda, os que começaram a produzir alguns anos mais tarde” (JUNQUEIRA: 2004c, p. 632). Complementa essa reflexão a de Wilson Martins, para quem

todo escritor ou escola que reivindica a condição de vanguarda decreta, por isso mesmo, e inelutavelmente, a própria efemeridade, aceita o caráter transitório que é, por definição, o oposto da grande arte. [...] em contrapartida, *as obras que ficam, de cada vanguarda, são justamente as que continham em si mesmas o elemento de permanência, ou seja, o repúdio implícito do que substancialmente as definia e caracterizava como vanguarda.* [...] a vanguarda contesta, sem percebê-lo, a sua própria razão de existir, pois esse passado tão execrado foi, no seu momento próprio, a vanguarda que abriu caminho para o nosso presente (1980, p. 11; grifo nosso).

Assim sucedeu com o soneto, que nos legou o século XIV; com o verso livre, que se insurge no Simbolismo; os poemas curtos – até o extremo dos poemas-pílula – que se intensificam no Modernismo. Embora participando do “eterno moderno” cada um com sua contribuição valiosa, nenhum movimento literário, no entanto, poderá ser absolutamente “moderno”, no sentido da sua perpetuação – por mais antagônico que pareça este sentido. No dizer de Dante Milano sobre as diversas escolas, “por mais ‘nova’, em pouco se esgota a sua originalidade e tornam-se comuns, ineficientes os seus cacoetes” (2004, p. 426). Algo sempre se perde, pelo caráter inelutavelmente efêmero que compõe as feições de todo momento cultural, situando-o historicamente; algo – em geral, a maior parcela – fica sempre “datado” e logo parecerá antiquado aos olhos das futuras gerações; até que alguma o recupere, o que é sempre uma possibilidade moderna.

São os valores temporais e atemporais, convergentes nas verdadeiras obras de arte, que, na obra de Dante Milano, se refletem na tensão fundamental entre “memória e esquecimento”, mobilizadora do desejo permanente de ser lembrado e da vontade de esquecer-se do mundo terreno, resumida na imagem poética da “nuvem acesa”, do poema homônimo – “Uma nuvem – um monumento / Em memória do esquecimento.” (MILANO: 2004, p. 120). Do mesmo modo, instaura-se na obra de Augusto dos Anjos “a tensão entre o Caos (força de desagregação) e o Cosmos (força de agregação)” (HELENA: 1984, p. 117), e

na poética baudelairiana, uma “tensão entre o satanismo e a idealidade” (FRIEDRICH: 1991, p. 39).

Sintetiza nossa ideia sobre os compostos ambivalentes tensionados em Milano as fontes líricas da poesia que sugere François Germain:

1ª – uma ideia para a inteligência.

2ª – um sentimento para o coração.

3ª – Uma música para o ouvido.

4ª – Uma imagem para os olhos. (*apud* TAVARES: 1989, p. 118).

Para se compor um poema lírico – quaisquer que sejam o grau e o eixo, variando, portanto, as medidas –, a inteligência do pensamento se deve agregar aos sentimentos do coração; semanticamente conjugado a isso – que é o cerne do que o poema pretende transmitir ao leitor –, deve haver uma forma composta pelo ritmo, a “música” da poesia, e por uma imagem poética fundamental, da qual se possam desdobrar outras imagens e diversas possibilidades de significado.

Por fim, no sentido inverso à relação reverencial do homem com o passado – pois sempre há dois sentidos em constante ambivalência –, todo novo poeta, para ser de fato “novo”, precisa repelir a tradição – *alguma* tradição, mesmo a mais recente que houver; precisa destoar de alguma das inúmeras estantes que o Tempo vem continuamente preenchendo em sua eterna biblioteca. Contudo, não há mal em estabelecer pontos de contato com *alguma* daquelas infinitas prateleiras, sequer as mais antigas. É desejável, aliás; é sempre um encontro potencialmente enriquecedor. “*Nel mezzo del cammin di nostra vita*”, se pararmos de súbito na estrada, tem sempre uma mais nova pedra à espera – qualquer sonho de agora, mas eterno –, nesse mundo de antigos pedra e sonho.



## 9. Referências

### Do poeta

- Antologia de poetas modernos*. Organização e introdução. Rio de Janeiro: Ariel, 1935.
- Obra reunida*. Organização de Sérgio Martagão Gesteira. Rio de Janeiro: ABL, 2004.
- Poemas traduzidos de Baudelaire e Mallarmé*. Rio de Janeiro: Boca da Noite, 1988.
- Poesias*. 1ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 1948; 2ª edição revista e aumentada de 21 poemas. Rio de Janeiro: Agir, 1958; 3ª edição revista e acrescida das traduções da *Divina comédia*, Rio de Janeiro/ Brasília: Sabiá/MEC, 1971.
- Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Núcleo Editorial da UERJ/ Civilização Brasileira, 1979.
- Três cantos do Inferno*. Tradução. Rio de Janeiro: Os Cadernos de Cultura do Ministério da Educação e Cultura, 1953.

### Sobre o poeta

- BANDEIRA, Manuel. *Grandes poetas do Brasil – Dante Milano*. In: MILANO, Dante. Poesia e prosa. Rio de Janeiro: Núcleo Editorial da UERJ/ Civilização Brasileira, 1979. p. 334-338.
- BONFIM, Beatriz. “Preferi ser um poeta póstumo” (entrevista). In: “Caderno B”, de *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, edição de 29.12.1979. p. 9.
- CAMPOS, Paulo Mendes. *O antilirismo de um grande poeta brasileiro*. In: MILANO, Dante. Poesia e prosa. Rio de Janeiro: Núcleo Editorial da UERJ/ Civilização Brasileira, 1979. p. 345-346.
- COSTA, Virgílio. *Apresentação de Dante Milano*. In: MILANO, Dante. Poesia e prosa. Rio de Janeiro: Núcleo Editorial da UERJ/ Civilização Brasileira, 1979. p. 11-22.
- GESTEIRA, Sérgio Martagão. “Nota explicativa”. In: MILANO, Dante. *Obra reunida*. Organização de Sérgio Martagão Gesteira. Rio de Janeiro: ABL, 2004. pp. LXIII-LXVI.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. “Mar enxuto”. In: \_\_\_\_\_. *Cobra de vidro*. 2a ed. São Paulo: Perspectiva, 1978. pp. 119-24.

- JUNQUEIRA, Ivan. “Biobibliografia”. In: MILANO, Dante. *Obra reunida*. Organização de Sérgio Martagão Gesteira. Rio de Janeiro: ABL, 2004a. pp. 501-7.
- \_\_\_\_\_. “Dante Milano: o pensamento emocionado”. In: MILANO, Dante. *Obra reunida*. Organização de Sérgio Martagão Gesteira. Rio de Janeiro: ABL, 2004b. pp. XIX-L.
- \_\_\_\_\_. “Um gênio esquecido” (entrevista). In: “Ideias”, de *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, edição de 29.8.1987. p. 9.
- NEVES, Thomaz Guilherme Albornoz. *Um certo Dante*. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 1996.
- OLIVEIRA, Franklin de. *A claridade estelar*. In: MILANO, Dante. Poesia e prosa. Rio de Janeiro: Núcleo Editorial da UERJ/ Civilização Brasileira, 1979. p. 347-349.
- RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. “Dante Milano”. In: \_\_\_\_\_. *Poesia moderna: antologia*. São Paulo: Melhoramentos, 1967.
- ROZÁRIO, Denira. “Dante Milano” (entrevista). In: \_\_\_\_\_. *Palavra de poeta: coletânea de entrevistas, antologia poética*. Prefácio de Antônio Houaiss. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989. pp. 39-57.
- SANTOS, Luciano Rosa da Cruz. *Onde a aurora é crepúsculo: modernidade com tradição na poesia dos anos 1940-50*. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: UFRJ, 2013.
- SCHMIDT, Augusto Frederico. *Saudação a Dante Milano*. In: MILANO, Dante. Poesia e prosa. Rio de Janeiro: Núcleo Editorial da UERJ/ Civilização Brasileira, 1979. p. 331-333.

## **Geral**

- ABREU, Casimiro de. *As primaveras*. São Paulo: Martins, s/d.
- ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia: Inferno*. Tradução e notas de Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Ed. 34, 1998a.
- \_\_\_\_\_. *A Divina Comédia: Paraíso*. Tradução e notas de Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Ed. 34, 1998b.
- \_\_\_\_\_. *A Divina Comédia: Purgatório*. Tradução e notas de Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Ed. 34, 1998c.
- ALMEIDA, Danielle Grace. “Entrevista: Michel Collot”. In: *Alea*, v. 16, n. 2. Rio de Janeiro Jul/dec. 2014. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1517-106X2014000200454&script=sci\\_arttext&tlng=en#B01](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1517-106X2014000200454&script=sci_arttext&tlng=en#B01)>. Acesso em: 13 dez. 2014.

- ANDRADE, Mário. *Poesias completas*. Edição crítica de Diléa Zanotto Manfio. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EdUSP, 1987.
- ANDRADE, Mário de; BANDEIRA, Manuel. *Correspondência*: Mário de Andrade & Manuel Bandeira. Organização, introdução e notas de Marcos Antonio de Moraes. 2ª ed. São Paulo: EdUSP, 2001.
- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Geografia*. Lisboa: Editorial Caminho, 2004.
- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. “A nova geração”. In: \_\_\_\_\_. *Obras completas em quatro volumes*: volume 3. Organização de Aluizio Leite Neto, Ana Lima Cecilio e Heloisa Jahn. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.
- BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*: ensaio sobre a imaginação da matéria. Tradução de Antonio de Padua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- \_\_\_\_\_. *A poética do espaço*. Tradução de Antonio de Padua Danesi. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008a.
- \_\_\_\_\_. *A psicanálise do fogo*. Tradução de Paulo Neves. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008b.
- \_\_\_\_\_. *A terra e os devaneios da vontade*: ensaio sobre a imaginação das forças. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- \_\_\_\_\_. *A terra e os devaneios do repouso*: ensaio sobre as imagens da intimidade. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1990a.
- \_\_\_\_\_. *O ar e os sonhos*: ensaio sobre a imaginação do movimento. Tradução de Antonio de Padua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1990b.
- BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da poesia brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Estrela da vida inteira*: poesias reunidas. Rio de Janeiro: José Olympio, 1966.
- \_\_\_\_\_. “Poesia e verso”. Seleta em prosa e verso de Manuel Bandeira. Organização de Emanuel de Moraes. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.
- BARROS, Manoel de. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010.
- BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Tradução de Sueli Bastos. Porto Alegre: L&PM, 1989.
- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução, introdução e notas de Jamil Almansur Haddad. 2ª ed. São Paulo: Max Limonad, 1985.
- \_\_\_\_\_. *As flores do mal*. Apresentação de Marcelo Jacques. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

- BERARDINELLI, Cleonice. *Estudos camonianos*. 2ª ed. revista e ampliada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Cátedra Padre Antônio Vieira; Instituto Camões, 2000.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Trad. Carlos Felipe Moisés; Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BOSI, Alfredo. *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.
- BUFFON, George-Louis L. de. *Discurso sobre o Estilo*. Tradução de Artur Morão. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2011.
- CAMÕES, Luís Vaz de. *Redondilhas e sonetos*. Introdução de Geir Campos. Seleção e notas de Massaud Moisés. São Paulo: Ediouro, s/d.
- CANDIDO, Antonio. *Na sala de aula: caderno de análise literária*. 8ª ed. São Paulo: Ática, 1995.
- CASTELLO, José. *Sábados inquietos*. São Paulo: Leya, 2013.
- CIDADE, Hernâni. *Luís de Camões: O lírico*. Lisboa: Editorial Presença, 1984.
- ELIOT, T. S. *Ensaio*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.
- \_\_\_\_\_. *De poesia e poetas*. Tradução e prólogo de Ivan Junqueira. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- FARIA, Maria Lucia Guimarães de. “Bachelard e a imaginação material e dinâmica”. In: *Litteris*, v. 3. Rio de Janeiro, nov. 2009. pp. 1-17.
- FERRARI, Patricio; PIZARRO, Jerónimo. “Apresentação”. In: PESSOA, Fernando. *Eu sou uma antologia: 136 autores fictícios*. Edição de Patricio Ferrari e Jerónimo Pizarro. Lisboa: Tinta-da-China, 2013.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Tradução do texto por Marise M. Curioni; tradução das poesias por Dora F. da Silva. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1991.
- GESTEIRA, Sérgio Martagão. *A carne da ruína: sobre a representação do excesso em Augusto dos Anjos*. João Pessoa/São Luís: UFPB/Editora Universitária, 2000.
- GONZÁLES-ALONSO, Javier. “El lirismo objetivo de Bécquer”. In: *Revista Hispánica Moderna*, ano 41, n. 1. Philadelphia, University of Pennsylvania, jun. 1988. pp. 5-17. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/30206424>>. Acesso em: 13 dez. 2014.
- HELENA, Lucia. *A cosmo-agonia de Augusto dos Anjos*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; João Pessoa: Secretaria de Educação e Cultura da Paraíba, 1984.

- IVO, Lêdo. “Os Modernismos do Século XX”. In: JUNQUEIRA, Ivan (Coordenação). *Escolas literárias no Brasil*. Rio de Janeiro: ABL, 2004c. Tomo II. pp. 701-12.
- JÚLIA, Francisca. *Poesias*. Introdução e notas de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1962.
- JUNQUEIRA, Ivan. “O lirismo negro de Baudelaire” (entrevista). In: *Revista Cult*, n. 73. mar. 2010. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/o-lirismo-negro-de-baudelaire/>>. Acesso em: 02 jan. 2015.
- \_\_\_\_\_. “Prólogo (Eliot ensaísta)”. In: ELIOT, T. S. *De poesia e poetas*. Tradução e prólogo de Ivan Junqueira. São Paulo: Brasiliense, 1991a. pp. 11-22.
- \_\_\_\_\_. *Prosa dispersa*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1991b.
- \_\_\_\_\_. “Modernismo: tradição e ruptura”. In: \_\_\_\_\_ (Coordenação). *Escolas literárias no Brasil*. Rio de Janeiro: ABL, 2004c. Tomo II. pp. 629-48.
- \_\_\_\_\_. “Terzinas para Dante Milano”. In: MILANO, Dante. *Obra reunida*. Organização de Sérgio Martagão Gesteira. Rio de Janeiro: ABL, 2004d. pp. LI-LIV.
- KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Tradução de Valério Rohden e António Marques. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.
- LIMA, Luiz Costa. *Lira e antilira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- LINS, Vera. *Gonzaga Duque: a estratégia do franco-atirador*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991.
- MARTINS, Nilce Sant’Anna. *Introdução à Estilística: a expressividade na língua portuguesa*. 4ª ed. São Paulo: EdUSP, 2008.
- MARTINS, Wilson. “Destino das vanguardas”. In: “Caderno B”, de *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, edição de 2.2.1980. p. 11.
- MELO NETO, João Cabral de. *Melhores poemas de João Cabral de Melo Neto*. Seleção de Antonio Carlos Secchin. 9ª ed. São Paulo: Global, 2003.
- MERQUIOR, José Guilherme. *Crítica 1964-1989*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- MICHAEL, Joachim. “A heteronímia de Fernando Pessoa: literatura plurilíngue e translacional”. In: *Cadernos de Tradução*, n. especial, out. 2014. pp. 160-81. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2014v3nespp160/27931>>. Acesso em: 02 Jan. 2015.
- MOISÉS, Massaud. *Fernando Pessoa: o espelho e a esfinge*. 2ª ed. São Paulo: Cultrix, 1998.
- MORAES, Vinicius de. *Forma e exegese e Ariana, a mulher*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Livro de letras*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

- \_\_\_\_\_. *Poesia completa e prosa*. 3ª ed. Organização de Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.
- MORAES NETO, Geneton. *Dossiê Drummond*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Globo, 2007.
- MORICONI, Italo (Organizador). *Os cem melhores poemas brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- PATRY, André. *Six poètes de la solitude*. Québec: Humanitas; Bucuresti: Fondation Culturelle Roumaine, 1996.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- PESSOA, Fernando. *Cartas de Fernando Pessoa a Armando Côrtes-Rodrigues*. Introdução de Joel Serrão. 3ª ed. Lisboa: Livros Horizonte, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Eu sou uma antologia: 136 autores fictícios*. Edição de Patricio Ferrari e Jerónimo Pizarro. Lisboa: Tinta-da-China, 2013.
- \_\_\_\_\_. *Páginas de estética e de teoria literárias*. Estabelecimento de texto e prefácio por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática, 1966a.
- \_\_\_\_\_. *Páginas íntimas e de autointerpretação*. Estabelecimento de texto e prefácio por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática, 1966b.
- \_\_\_\_\_. *Poesias*. Nota explicativa de João Gaspar Simões e Luiz de Montalvor. 15ª ed. Lisboa: Ática, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Poesias de Álvaro de Campos*. Lisboa: Ática, 1993.
- PICCHIA, Menotti Del. *As máscaras*. 16ª ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1937.
- PORTELLA, Eduardo. *Dimensões II*. Rio de Janeiro: Agir, 1959.
- RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. *Do barroco ao modernismo: estudos de poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Livros técnicos e científicos, 1979.
- RODRIGUES, Claufe & MAIA, Alexandra. *100 Anos de poesia: um panorama da poesia brasileira no século XX*. Rio de Janeiro: O Verso Edições, 2001.
- ROSA, Luciano. *Roteiro da poesia brasileira: Anos 40*. São Paulo: Global, 2010.
- SECCHIN, Antonio Carlos. *Escritos sobre poesia & alguma ficção*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Memórias de um leitor de poesia e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2010.
- SOUZA, Ronald de Melo e. “A gaia ciência da ficção irônica”. In: \_\_\_\_\_. *O romance tragicômico de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2006. p. 35-55.
- STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.

TAVARES, Hênio Último da Cunha. *Teoria literária*. 9ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. 7ª ed. Petrópolis: Vozes, 1983.

VARELA, Fagundes. *Poesias*. São Paulo: Martins, s/d.

WELLEK, René. "The Poet as Critic, the Critic as Poet, the Poet-Critic". In: MCDOWELL, Frederick P. W. (Organização). *The Poet as Critic*. Evanston: Northwestern University Press, 1967. pp. 93-107.