

**Trauma e esquecimento em “Poesias”, de Dante Milano:
uma poesia erguida das ruínas da civilização ocidental**

Bruno Darcoleta Malavolta¹

RESUMO: Os temas da guerra e do esquecimento, recorrentes na obra *Poesias*, de Dante Milano, unem-se em um ponto nevrálgico de sua poética, que será fulcro de leitura desta exegese: a tópica da guerra como epicentro traumático de uma cultura em ruínas, que desencadeará um esquecimento, ou apagamento, da cultura em que se inscreve o eu lírico. Uma recusa do mundo que se inicia nos procedimentos linguísticos clássicos e racionalistas para atacar este mesmo racionalismo, aglutinando-se nesta dualidade peculiar: trauma e esquecimento.

Palavras-chave: Trauma; Esquecimento; Violência; Poesia brasileira; Dante Milano.

ABSTRACT: The themes of war and oblivion, recurring themes in the work of Dante Milano, *Poesias*, join in a neuralgic point of his poetry, which will be core reading in this exegesis: the topic of war as traumatic epicenter of a culture in ruins, which will trigger an oblivion or obliteration of the culture in which forms the lyrical self. A refusal of the world begins in the classic and rationalist linguistic procedures to attack this same rationalism, coalescing in this peculiar duality, trauma and oblivion.

Key-words: Trauma; Oblivion; Violence; Brazillian poetry; Dante Milano.

1. Uma poesia erguida das ruínas da civilização ocidental

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

¹ Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, e mestre por esse mesmo programa, da Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara-UNESP. Bolsista CAPES.

poeta, entre parênteses: “(Nós o sabemos bem, pois estes tempos são a origem imediata do horror sem paralelo de nossa época)”² (PAZ, 2010, p.169; tradução nossa).

Dante Milano foi contemporâneo a esse horror. Nascido em 1899 e morto em 1991, atravessou, literalmente, o século. Publicou seu único livro, *Poesias*, de longa gestação, em 1948: apenas três anos após o mundo conhecer os bombardeios de Hiroshima e Nagasaki, dando fim à Segunda Guerra Mundial. O rastro de esquecimento nesta obra de “irrepreensível unidade”, expressão cunhada por Ivan Junqueira (JUNQUEIRA, 1984, p.80), é, pois, um rasgo violento de Milano sobre seu próprio projeto estético. Neste *rasgo* e nesse *projeto* residem a problemática central do *Poesias* e que será movimento chave em nossa argumentação a respeito do esquecimento cultural que seu eu lírico empreenderá sobre seu próprio tempo: a radical imbricação classicismo-modernidade, contornando esta poética de uma modernidade *sui generis* que, como disse Sérgio Buarque de Holanda, “nada [...] se assemelha profundamente com o que entre nós foi escrito nestes vinte ou trinta anos” (HOLANDA, 1971, p.5). Nossa pergunta, da alçada mesma dessa imbricação e dessa modernidade singular, é, pois, de que modo uma poesia ancorada sobre os procedimentos marmóreos da tradição (o símile, o realismo estético, as formas fixas, os temas antigos, a *clarté* cartesiana), cujas paisagem alienígenas, ermas e dotadas de certa homogeneidade desértica constituem um *mundo outro*, poderia ser tocada pelo espírito de seu tempo?

A resposta é a culminância da exegese que pretendemos tecer ao longo deste texto. Ou seja, através de um uso consciente dos procedimentos clássicos, que caminham, embora clássicos, para um desfiguramento condizente com sua índole moderna. Tal culminância, no texto milaniano, atingirá duas tópicas que servirão de eixos centrais, ao mesmo tempo que polos opostos, para a construção do que poderemos chamar do *ethos* milaniano: a *tópica da guerra* como *epicentro traumático* de uma cultura em ruína e o posterior processo curativo, através do *esquecimento* dessa mesma cultura, como única resposta possível a este trauma.

Não podemos, pois, passar adiante sem nos demorarmos nesta primeira tópica, a *guerra*. É nela que reside um ponto central para que cheguemos ao *rastro de esquecimento* que percorre a obra milaniana. Se da análise estritamente textual desta obra observamos violentos *deslocamentos no cânone ocidental* tecidos a partir do que há de mais

² “(Nosotros lo sabemos bien, porque esos tiempos son el origen inmediato del horror sin paralelo de nuestra época.)”

eminente clássico e ocidental neste mesmo cânone – o universalismo, o realismo estético, a *clarté*, a palavra justa – por outro lado, a estrutura poética do *Poesias* se utilizará dessa linguagem clássica por excelência com objetivo, afinal, de evidenciá-la como *ruína*, operando sobre ela um estriamento que denuncia, antes pelo domínio *logos* que da metáfora, o caráter antirracional de seu projeto, operado embora por um exacerbamento deste mesmo racionalismo, ou seja, um *despotismo do logos* que evidencia seu fracasso frente ao mundo que pretende nomear – um mundo, diga-se de passagem, já tocado pela consciência da arbitrariedade do signo e, portanto, distanciado da conciliação entre palavra e mundo em que se apoiava a linguagem tanto da antiguidade clássica quanto do próprio Classicismo. Uma retórica corroída pro uma antirretórica, por assim dizer.

Pensa sobre uma linguagem que visa a sua própria *corrosão* e aniquilamento – *esquecimento*, pois –, a poesia milanesa visa igualmente a uma *anulação do sujeito* como negação e esquecimento de sua cultura. É na temática da *guerra* que figuram os signos de seu tempo que, igualmente, caracterizarão essa cultura como uma *ruína*: um edifício falacioso que deve ser combatido e negado pela poesia moderna. O motivo ético flagrante deste esquecimento cultural são os rumos insólitos a que a cultura ocidental, pautada por um racionalismo que se desdobrou no positivismo, no fascismo, no imperialismo, no liberalismo, e seus derivados, condensados estes, na poesia de Milano, na figura universal da *guerra*. Tal imagem instala-se na obra milanesa sob a forma de uma violência a um tempo potencial e desatada, em cujo mundo empírico se apresenta, apenas, como um rumor distante, ou como descritivismo sinistro da cidade e de situações de guerra, que giram em torno do campo de batalha, do motivo do soldado, e, mais especificamente, do soldado morto.

O *esquecimento*, como procedimento curativo dessa cultura arremessada numa distopia, é articulado em Milano para se lidar com o que que Gagnebin (2006) chamará de *trauma*, em seu texto “O rastro e a cicatriz: metáforas da memória”. O trauma está ligado a um fenômeno cultural que se instala na história do século XX, sobretudo relativamente às Guerras Mundiais e ao Holocausto. Adorno, em sua *Dialética Negativa* (2009), será um daqueles que nos atentarão para a importância de *não se esquecer* Auschwitz. Essa seria, talvez, uma explicação para o fato da *guerra* ser a única tópica, na poesia milanesa, passível de ser verificada como elemento empírico de seu tempo. Como experiência traumática de

difícil elaboração, essa guerra será o epicentro de uma impassível negação cultural de seu tempo: um *esquecimento cultural* de uma *cultura em ruínas*, que transformará as paragens alienígenas do *Poesias* em autênticas *paragens do esquecimento*, cortadas de uma desertificação que em tudo lembra, apesar de seu caráter mítico, a desolação de uma guerra – em vários momentos, as paisagens do *Poesias* nos lembrarão as ermas e igualmente desoladas paisagens dos quadros de De Chirico. Tal experiência, que se instala no coração do século, não é diferente da relatada pelos combatentes da Primeira Guerra Mundial, que voltavam da guerra incomunicáveis e mais pobres em experiência do que enriquecidos, como nos conta Benjamin:

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

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

Nos poemas dedicados à guerra, diferentemente dos demais poemas do volume, predominam os versos livres, e o olhar universalizante do eu lírico é potencializado através da dicção profética, à maneira dos bíblicos, resultando em uma voz ainda mais próxima do que poderíamos chamar de *a voz de seu tempo*, ou seja, a voz que se aproxima do narrador épico ou do vate: aquela que fala por seu povo, ao invés de falar subjetivamente, como bem definiu Benjamin em “Crise no romance” (1999). No tocante à temática e à recorrência de imagens bélicas, é mister iniciarmos da observação de que a “guerra”, e suas imagens satélites, são um tema central na obra milaniana. São, aliás literalmente, a seção central do livro, a quinta entre as nove que há, intitulada “Terra de ninguém”, e quase integralmente dedicada a essa temática. Nela, aparecem repetidamente as figuras do soldado, dos “penachos e bandeiras” (MILANO, 1971, p.87), dos tambores, da “marcha de heróis” ou da “leva de prisioneiros” (MILANO, 1971, p.81), dos “homens em dois campos separados” do “soldado morto na paisagem desconhecida” (MILANO, 1971, p.84).

A violência por que passou a geração desses homens que se viram obrigados a vivenciar a guerra extrapola, para Benjamin, o *front*. Ela instala-se no âmago dessa sociedade,

coagindo sua própria linguagem a agir em favor de uma hegemonia técnica, pois esta, agora, “recusa qualquer semelhança com o humano, princípio fundamental do humanismo.” (BENJAMIN, 1987, p.117), e tal fragmentação linguística e ética se instala no centro nervoso do século XX, ou seja, no salão burguês:

Uma bela frase de Brecht pode ajudar-nos a compreender o que está em jogo: "Apaguem os rastros!", diz o estribilho do primeiro poema da Cartilha para os cidadãos. Essa atitude é a oposta da que é determinada pelo hábito, num salão burguês. Nele, o "interior" obriga o habitante a adquirir o máximo possível de hábitos, que se ajustam melhor a esse interior que a ele próprio. Isso pode ser compreendido por qualquer pessoa que se lembra ainda da indignação grotesca que acometia o ocupante desses espaços de pelúcia quando algum objeto da sua casa se quebrava. (BENJAMIN, 1987, p.117-18)

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

A SALA EM FESTA

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

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

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

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

Depois é a treva
Onde o corpo a dormir se precipita
Até tocar no solo e acordar ao contato
De outro mundo, outra vida, uma da outra esquecida.
(MILANO, 1971, p.73)

Essa violência contida do homem que é compelido a apagar seus rastros e apagar a si mesmo será uma das somatizações que levam a poesia de Milano a atingir aquele “antilirismo sinistro” que vislumbrou Paulo Mendes Campos (1979), e que Ivan Junqueira (1984) preferiu chamar de “lirismo fantasmagórico”. Em um ou em outro, são sintomas de um mesmo mal: um tempo que compele ao trauma, ao apagamento do eu, à anulação social. À marginalização destes homens que abandonaram “uma depois da outra todas as peças do patrimônio humano”, e tiveram “que empenhá-las muitas vezes a um centésimo do seu valor para recebermos em troca a moeda miúda do ‘atual’” (BENJAMIN, 1987, p.118), somente o *esquecimento* se oferece como *unguento imediato ao trauma*, instalado no âmago da memória, não só subjetiva, mas sobretudo cultural. É exatamente a ele que o eu lírico recorre ao final do poema: “De outro mundo, outra vida, uma da outra esquecida”. No entanto, nesse momento não é o eu lírico, senão a *menina* ao fundo da sala, que se esquece: é ela mais um personagem apagado da modernidade, e que, por isso mesmo, está já *morto*. Esquecimento, aqui, é sinônimo da morte e metáfora da morte ainda em vida, e ganha tônus de alienação e apequenamento do burguês e de suas ideologias. Nada aqui há do apagamento cosmogônico do homem frente aos deuses, como no final do “Canto I” de *Os lusíadas*, em que Camões descreve o homem como “um bicho da terra, tão pequeno” (CAMÕES, 2003, p.33); o apagamento, aqui, origina-se e se encerra no apequenamento social, a que deve se seguir seu apagamento subjetivo e ontológico: ainda sob a tese de Adorno (2009), como a anulação do *ser* perante *entes*, ou seja, as *coisas*, em um mundo onde a ontologia já não pode mais ser reencontrada.

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

Ora, depois das duas Guerras Mundiais e, sobretudo, depois da Shoah, a temática do trauma torna-se predominante na reflexão sobre a memória. Ao que parece, as feridas dos sobreviventes continuam abertas, não podendo ser curadas nem por encantões nem por narrativas. A ferida não cicatriza e o viajante, quando por sorte consegue voltar para alguma “pátria”, não encontra palavras para narrar nem ouvintes dispostos a escutá-lo. O sonho paradigmático de Primo Levi em Auschwitz, - ao voltar para casa, ele começa a contar seus sofrimentos, mas seus familiares mais próximos não o escutam, levantam e vão embora. (GAGNEBIN, 2006, p.110)

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

No extremo deste raciocínio, Adorno e Horkheimer, em sua obra “Dialética do esclarecimento” (1997), irão vincular o imperialismo ocidental ao domínio do *logos*. Gagnebin também fará uma leitura atenta desta obra, e salienta que ela elabora:

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

Gilbert Durant (1995) creditará ao peripatetismo e ao cartesianismo o nascimento de uma *super-retórica*, inimiga da *imaginação simbólica*. Para Durant, o homem não é um ser racional, senão um ser simbólico por excelência. O racionalismo, para Durant, não é senão uma redução da imaginação simbólica, uma via de pensamento, sem dúvida, mas uma via redutora se comparada à infinitude que pode ser tocada, somente, por essa imaginação. Pelo atalho do Zen e do orientalismo, Paz creditará à distração a inspiração do poeta e a sua

silenciosa recusa ao momento presente: “um homem que se distrai nega o mundo moderno”³ (PAZ, 2010, p.52; tradução nossa). Guy Debord, por outro lado, chamará essa dominação do *logos* sobre a cultura ocidental de uma linguagem onipresente que sufocou a experiência e a substituiu por um discurso massificado: a esse fenômeno ele dará o nome de a *sociedade do espetáculo*, que seria “herdeiro de toda a *fraqueza* do projeto filosófico ocidental” (DEBORD, 2010, p.19). O idiossincrático empreendimento de Milano é utilizar-se de uma maximização dessa *clarté* racionalista para atacar esse mesmo racionalismo em sua maior fraqueza, ou seja, sua incapacidade de sustentar-se como visão de mundo sem incorrer em ideais higienistas que resultaram, afinal, nas experiências de fracasso humano do século XX. No uso deste procedimento racionalista como forma de crítica à sociedade moderna, sua poesia permanece de uma originalidade solitária, uma vez que os poetas, após as vanguardas, escolheram, em esmagadora maioria, a *metáfora* como arma de combate a esse racionalismo – e Dante Milano, solenemente, a recusa.

Os mendigos, os reis decrepitos, os mendigos que são reis, o louco e o bêbedo são figuras que dialogam diretamente com a imagem que faz Benjamin deste homem inserido na “experiência da pobreza”. Gagnebin (2006) argumentará que essas figuras, dispersas pela metrópole, cumprem o papel do verdadeiro narrador, que Benjamin encontrará no “sucateiro”: aquele que anda em busca dos restos e detritos de seu tempo. Esses sucateiros são os “bárbaros” que sobrevivem à cultura desumanizada. Tal é o percurso de Milano, que se propõe a esquecer-se para experimentar “a verdadeira vida”, que, na verdade, “não é vivida” (MILANO, 1971, p.44). É precisamente o percurso que queremos enxergar em sua poesia, que recusa até mesmo as eloquentes resoluções que o Modernismo escolheu para combater este estado de coisas. O poeta deixou-nos também um rastro daquilo que se forçou a esquecer. Eis a trilha em que iremos recolher seus restos e decifrar seus esquecidos signos.

2. Trauma e esquecimento

Verticalizando nossos desdobramentos exegéticos, partiremos para a análise *in loco* de três poemas do *Poesias*: os dois primeiros retirado à seção “Terra de ninguém”, a mais

³ “Un hombre que se distrae, niega al mundo moderno.”

violenta e virulenta seção da obra, que tematiza de forma ostensiva a tópica da guerra. O terceiro será emprestado àquela que é, talvez, a seção mais suave do *Poesias*, como faz sugerir seu próprio nome: “Canções”. Não os escolhemos ao acaso: queremos ver na dissonância entre as duas seções sua unidade. Intentamos, ao cabo de nossas reflexões, usar essa dissonância como pedra de toque para compreendermos, não somente os hiatos evidentes, mas a forma como a *unidade* do pensamento milaniano pode ser transcrita na parábola deste perpétuo pêndulo entre o *trauma* e o *esquecimento*, a um tempo apontando ao mundo empírico e, ato contínuo, forcejando por esquecê-lo. E, afinal, como tanto o poema nomeadamente dedicado à guerra quanto o poema da seção “Canções” são cortados, com igual intensidade, de um violento traço que deseja, por fim, aniquilar sua própria cultura e, portanto, sua própria existência como poema que participa desta cultura. Iniciemos, pois, com a leitura de um dos mais célebres poemas do volume, “Salmo perdido”:

SALMO PERDIDO

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

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

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

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

(MILANO, 1971, p.89)

O título, como inúmeras outras ocorrências semânticas no *Poesias*, aponta para o *rastro*, para aquilo que ficou à margem da memória cultural do tempo. O salmo que Milano nos apresenta é apócrifo, perdido, fragmentado; uma *ruína*, portanto. Noutra leitura, é um salmo desgarrado: o salmo do deus desgarrado da modernidade desgarrada. Numa clara referência não só à impiedade do deus cristão do velho testamento, mas à própria dicção deste primeiro tomo do livro sagrado, o eu lírico inicia chamando a si a conjugação verbal: *creio*.

Nenhum fenômeno de subjetivação há nisso, entretanto. O eu lírico fala como os vates do passado, ou seja, fala a voz de seu povo. Benjamin (1999), ao alertar-nos sobre a morte do narrador, bem define o narrador épico: nele fala o seu povo, o seu tempo, o seu mundo, onde o *poeta* e a *cultura* eram instâncias ainda conciliadas. Ainda que desgarrado, o mundo milaniano é organizado pela voz lírica, que empresta de procedimentos épicos para fazer seu canto. É ainda lírico, entretanto: é lírico pois esta emulação ocorre para colocar o tema e procedimentos proféticos em xeque, e não enunciá-los positivamente. Essa carga de corrosão irônica empresta do canto universal do vate seu poder de *verbo primitivo*, aquele que dá sentido e concerto ao mundo, mas com objetivo oposto e negativo: com o intuito deliberado de dependurar essa organização sob um fio, apenas, do sentido que ameaça incessantemente romper-se.

Milano inicia sua retórica ironicamente: o adjetivo “moderno” *assassina* o deus (“Creio num deus moderno”, aqui grafado em minúscula), ou, no mínimo confere-lhe uma carga de negatividade, o antideus da modernidade já desprovida do sentido cosmogônico cristão; termina, pois, dando valor positivo ao deus e negativo ao homem: “Deus não *nos* reconhece mais”, pois agora somos nós que nos distanciamos dele, e não o contrário. É intermitente, como quase tudo em sua lírica. Ainda outra vez, seus procedimentos são a chave para se chegar a essa intermitência: o poema em tudo lembra um salmo; a carga de moralidade cristã sobre ele, mais que emular o deus, convence-nos de sua existência através do tom épico, que não tolera nenhuma ambiguidade, como define Paz (2010). No entanto, não se trata nem este poema nem as sagradas escrituras de uma epopeia: seu conteúdo é alegórico, assim como a *Comédia*, ainda segundo Paz:

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

O salmo perdido é uma alegoria que se impõe imperativamente, e por isso não tolera a negação. Sua força está no seu verbo, que não se deixa incorrer no inverossímil: o mito não pode ser inverossímil, e sua verossimilhança é verbal, e não empírica. O lugar do mito é o hiper-real, corroído, no poema, pelo real, ou seja, pelo mundo moderno. Como antes

aventamos, é a seção “Terra de ninguém” a única em que se pode ler a presença, ou rastro, do elemento empírico: neste poema o empírico é, entretanto, subjugado ao mito: torres, mastros, luzes, fios, apitos que são, em verdade, *sinais*... O poema falseia seus valores, porque ele próprio falseia ao pisar sua cultura: alegoriza o exílio, perpassando-o de modernidade. Ou seja: conduz o mito para o local onde não há mitos, a modernidade, amparando-o linguisticamente em uma linguagem mítica e profética por excelência. Oscila entre a ironia e a analogia, como bem descreve Paz em seu *Os filhos do barro* (2013). Esclarecer esta dialética, em Milano, é amputar pela metade sua força verbal. É a tensão sempre mal resolvida de sua ontologia, linguagem e cultura que outorga verdadeiro sentido ao poema: um sentido que escorre para o ralo do *esquecimento*, em que a cultura não é mais do que um rumor ouvido à distância.

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

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

O poema é uma alegoria do êxodo, pois arremessa o homem para fora do mundo edênico e o abandona. Mas é irônico que Milano articule tal repertório cristão através de uma emulação tão radicalmente verossímil. Tão verossímil que chega a ser blasfema, mais que irônica. Há um ateísmo, ou uma negação valorativa de deus, latente nesses textos, o que não apaga seu poder de emular o mito; este ateísmo, entretanto, porquanto não se esclareça objetivamente, faz prevalecer a força do *mythos* embrenhado na linguagem do poema. Ainda outra vez, esse poder é linguístico; nesse caso, entretanto, por apoiar-se esse poema-de-um-verso em um verso decassílabo, flagra-se a pesada mão do homem ocidental: há uma circularidade nele, um retorno que, entretanto, é abstrato. Por decassílabo, ou seja, pela arbitrariedade da tradição nele articulada, infere-se que é um poema: há o freio do discurso em que se revela o jogo da arte, e não a verdade absoluta das sagradas escrituras. São, ambos os poemas, afinal, máscaras de uma ontologia apagada pela modernidade. O que se esconde

atrás dela é indefinível: um lirismo fantasmagórico. O apagamento de deus no homem e do homem em deus flagra a mesma postura deste eu lírico frente a sua cultura: *esquecimento*, mais que cultural, mítico. Um esquecimento ontológico, que ainda não é deus, ainda não é o nada.

Atendo-nos, ainda, às imagens satélites que circundam o deus e o homem, há a construção de uma cena urbanoide que quer se materializar como empírica, mas emperra no *mythos* do poema, que a impede de encarnar-se: as torres, as pontes, os mastros, os fios, os apitos, não são objetos empíricos, senão apenas “sinais” de uma civilização em queda: a mesma “Queda” bíblica de que falou Paz, ao comentar a *Comédia*. Seu significado é metafórico, uma metáfora que faz oposição ao mundo como “paisagem antiga” e “paisagem sagrada”. Mas qual é, afinal, a diferença entre a paisagem urbanoide e a paisagem sagrada, quando ambas parecem fundir-se em um cenário apocalíptico, que ameaça destruir a empresa humana, ou seja, a organização deste mundo e cenário ocidental? De quem será a culpa, senão dos homens que sonharam “tanto” que se distanciaram de deus – ainda a imagem do fruto proibido, o conhecimento. O fruto proibido poderia ser tomado, neste poema, como a consciência da arbitrariedade do signo, ou seja, de sua não significação, de sua inverdade arbitrária e seu distanciamento do mundo empírico. Um mundo abstrato que ameaça arremessar para a não significação o próprio poema, e, junto dele, o esforço humano por revestir o mundo de sentido a partir da consciência da cisão. Tal esforço é vão, como nos diz ainda outro poema de “Terra de ninguém”, “Voz de um deus”. No final dessa ontologia esgarçada, o *esquecimento* nos aguarda como única resolução possível. Não há resolução no violento problema-poema milaniano, senão em seu abandono:

VOZ DE UM DEUS

Suave montanha,
Se eu quisesse te sopraria para longe.

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

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

Meu pensamento distancia o mundo

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

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

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

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

O poema é irmão de “Salmo perdido”, e complementa a ontologia esgarçada, no outro esboçada. Deus, no salmo, possuía um valor negativo no início do poema, transformando-se em valor positivo ao final. Não se podia discernir quem, deus ou o homem, tinha se esquecido do outro: a alteridade entre os dois era construída de forma que dela resultasse uma ambiguidade. À semelhança do salmo, a voz lírica é, dessa vez, emprestada diretamente ao deus, o que significa que houve um deslocamento do eu lírico em nível do *ethos*, da posição de vate para divindade “empírica”, o que é um deslocamento assaz significativo. Deus foi, por fim, nivelado à linguagem: se a voz de deus pode ser emulada, então deus deve ser um ser de linguagem ou simplesmente a linguagem; novamente é no *mythos* do poema que encontraremos a violenta destruição do mundo que parece querer empreender esta poética: assim como o *Inferno* de Dante Alighieri, Dante Milano condena a humanidade ao aniquilamento. Deus, emulado, é uma voz pensa sobre si própria: como define Paz (2013), a linguagem é o centro da tensão do poema moderno; deus transforma-se em um valor lúdico: um lance de dados, uma dança da linguagem. É nesse *mythos* cortado pela racionalidade, portanto, que se projeta o *ethos* milaniano como um rastro um pouco mais saliente dessa ontologia deslocada: embora reduzido à linguagem, a emulação da voz divina, pela linguagem milanesa, é dotada de uma carga acentuada de reflexões metalinguísticas, o que equivale a dizer que essa voz interroga o seu próprio sentido como voz, e o seu próprio sentido como divindade, portanto. Ao interrogar sua existência, cria-se a si própria, pois é uma voz todopoderosa, que “sopra no ar o pó da realidade” através de seu pensamento que “distancia o mundo”, como a querer esmagá-lo, paradoxalmente.

No entanto, a voz de deus não veio sem razão falar aos homens: veio para repreender a empresa humana, através de seu canto. Os homens distanciaram-se de deus, ou seja, perderam o acesso aos símbolos mágicos: o verbo do princípio, o verbo imaginário, a imaginação todopoderosa, que também já os pertencera. A empresa humana fragmentou-se nos “frágeis edifícios”, que são, em verdade, “palácios de nuvens”. Deus destrói com certa dose de elegância, e essa elegância é um jogo de palavras: *ruir* sem *rumor*; açoita o mar a rugir: *agrilhoa-lhe pela sua palavra subjugado*. A palavra poética de deus é cheia de um primitivismo: é uma palavra que crê em seu poder de palavra; palavra cheia de um “realismo estético”, nas palavras de Holanda (1971), pois que configura um outro mundo, independente deste; palavra que, afinal, não se perde em mero jogo lúdico, mas possui o poder de remitificar o mundo, nos termos em que falou Gilbert Durant (1999): através da imaginação simbólica. Tal é este deus: o verbo do princípio, o duplo da realidade, sua analogia irônica, a irrealidade que sopra no ar o pó da realidade.

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

de deus: ambos, afinal, seres de linguagem, seja ela a linguagem irônica da modernidade ou linguagem toda-poderosa do verbo primitivo.

Volta para trás, para os homens, pois. Todas as palavras são boas. Todas as palavras conformam este super-lugar que é o deus: palavra. Eis um rastro iluminado da ontologia milaniana: sua ontologia esgarçada é um esquecimento do tempo linear; seu esquecimento cultural é uma violenta negação do racionalismo moderno; sua linguagem dissoluta é um terreno de fantasmagoria, em que nada existe sem estar sob xeque. O mundo mítico é severo, tal como o humano, e ambos recaem sobre a tragédia de nossas empresas fracassadas: deus fracassa ao criar os homens, que fracassam ao criar o deus. Assim também seu poema não admite amaneiramento, e através de uma economia de meios ergue sua ética e estética, colocando em xeque todas as empresas humanas que conhecemos: linguagem, cultura e ontologia.

Não será diferente no poema das “Canções”, em que o maquinário da modernidade já se encontra tão distanciado que mal se pode ouvi-lo. Se nos poemas de “Terra de ninguém” medem forças, lado a lado, deus e o ruído humano, em “Descobrimto da poesia” a roda do esquecimento cultural já terá dado uma volta completa. Como um silêncio após a guerra, a completude do esquecimento cultural das “Canções” é um unguento ao trauma da civilização, o que não deixa de denunciar uma enorme violência, entretanto, como bem expressa o poeta nos versos:

[...]
Há uma pausa, um instante de silêncio
Imóvel no espaço,
Quando após o combate, entre o fogo e a fumaça,
Enfim a chuva torrencial apaga, absolve
O soldado morto na paisagem desconhecida.
(MILANO, 1971, p.84)

Por onde quer que se percorra o poema de Milano, ele parece flertar, constantemente e violentamente, com a obstinada ideia da aniquilação. A aniquilação a um tempo como punição e a outro como redenção: *esquecimento*, mesmo que este só seja encontrado após a morte. *Esquecer*, aqui, não contém somente a negação do *lembrar*, sua oposição semântica imediata; significa, mais que isso, *deixar de pensar*, ou *esquecer-se de pensar*. E *esquecer-se*

de pensar significa, em última instância, a negação do *modo* como pensa este eu lírico: uma negação do próprio *pensamento ocidental* e do eu lírico como discurso que se inscreve nessa memória cultural e artística: uma tentativa desesperada, pois, de anular a si próprio como e através da linguagem, maximizada pelo poema: lugar privilegiado para empreender tal feito, pois que a linguagem poética não escapa a sua excrescência metalinguística.

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

DESCOBRIMENTO DA POESIA

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

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

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

Sinto que a arte já me cansa
E só me resta a esperança
De me esquecer de quem sou
E tornar a ser criança.
(MILANO, 1971, p.37)

Apesar de sua vocação cantante – não só pelo uso das redondilhas mas, sobretudo, pelo respeito a sua natureza rítmica – predomina no poema o tema abstrato, travestido em cantiga. Milano consegue dialogar, em seu poema, com as origens populares da poesia em língua portuguesa, enriquecida pela tradição provençal e pela roupagem em que lhe revestiram a poesia palaciana e o Classicismo. A marcação rítmica com palavras agudas, as oxítonas, ao final dos versos, é notável: são sete oxítonas contra nove paroxítonas ao cabo dos dezesseis versos que compõe o poema, dando a ele um aspecto de finitude circular, cujos

versos invocam, ritmicamente, um ao outro: gesto reforçado pela repetição dos infinitivos finais, com a aliteração de seus “r”, e no encontro vocálico de “inocência” rimado ao duplo encontro vocálico de “inconsciência”, reforçado pela consoante de apoio “c” (/s'ẽ.sjə/ e /si.'ẽj.sjə/), não conformando uma rima perfeita, mas, ainda sim, de fortíssima reverberação fonética: palavras abstratas que, entretanto, atenuam seu significado na suavidade do som. A estrutura rímica oscila entre a tensão e a leveza: em cada estrofe, apenas dois versos rimam: os outros dois são brancos; na última, três versos rimam, contra um branco. A “canção”, entretanto, dada a sua inextricável coesão rítmica, para a qual corroboram inclusive suas assimetrias – tensões em busca de resoluções, como na música – conserva uma evidente vocação à cantiga popular. Nada mais contraditório para refletir o tema do pensamento. Apesar disso, o poema segue uma longa tradição de nossa língua, que consiste em tornar líricos temas abstratos. Camões, em sua glosa ao tema popular do perdigão que perdeu sua pena, sendo esta pena resgatada pelo poeta como metáfora do pensar, também trata com suavidade melopeica o tema do fracasso do pensamento; e, na canção popular propriamente dita, um de nossos maiores cancionistas, Cartola, frequentemente evocava o tema do pensamento em suas letras, como é o caso de “Silêncio de um cipreste”, nunca fugindo a essa índole lírica que, como sustenta o próprio Milano (1971), na introdução de sua tradução de “Três cantos do Inferno”, possui nosso idioma.

A estrutura frugal do poema, a flertar com o registro mais antigo da cultura humana, a oralidade, não deixa de nos conduzir, como possível resolução ao tema do pensamento, para o seu polo negativo: *esquecimento*. Não parece tratar-se de um esquecimento subjetivo: não é possível depreender narrativa de cunho psicológico em seu discurso. Nem é possível identificar nele uma subjetividade propriamente dita. O eu lírico não é uma voz que busca se afirmar como sujeito, mas uma voz que discute, metalinguisticamente e em alta tensão, a cultura na qual se inscreve e seus próprios desdobramentos discursivos, apoiada numa negação histórica da cultura: “sinto que a arte já me cansa”, afirmam, em tom de desistência, suas redondilhas. O lugar de inscrição deste *rastro* de esquecimento parece ser o mesmo da cultura, embora haja, como numa ponta solta, o fiapo do desejo freudiano de “voltar a ser criança”. Tal intento só terá êxito se este eu lírico realizar uma atitude suicida: *esquecer-se de*

quem é. Não há nada simples neste poema, cuja estrutura, paradoxalmente, é da mais rara simplicidade.

E nem há nada menos violento. Como a cantiga de ninar que ameaça a criança, em seu sono, com a presença do imaginário fantástico – o “boi-da-cara-preta” –, Milano ameaça arremessar-se para fora de sua cultura em uma *leve cantiga*. Um suicídio travestido em cantiga. Arremessar-se para fora de uma cultura cansada, em que a própria “arte” já lhe cansa, pois que a própria poesia, perante a dor e a violência, se mostrou um unguento inútil:

[...]
Cala, poesia,
A dor dos homens não se pode exprimir em nenhuma língua.
Talvez a exprimisse o ai da cabeça separada do corpo que rola [ensanguentada,
Talvez a escrevesse a mão hirta que no último gesto de horror largou a [espada,
Talvez o dissesse o grito sufocado, o pranto que salta, o suor frio, o olhar
[esbugalhado...
Ante o ricto dos mortos compreendo que a dor não se exprime
Em nenhuma língua e ainda que os homens falassem todos uma só língua.
(MILANO, 1971, p.85)

Considerações finais

A poesia deve calar-se; o pensamento, esquecer-se. A tópica do *trauma*, em Milano, mais do que um mero tema a somar-se a outros, é a justificativa que enfeixa toda a sua mentação poética, e sem a qual não poderíamos justificar a aparição de seu outro tema recorrente, o *esquecimento*, como unguento reparador da temática da *guerra*. Embora haja uma forte tendência, tanto em seus leitores do século XX quanto na crítica acadêmica do século XXI, de ver em Dante Milano um poeta voltado para um classicismo tardio e, portanto, amaneirado, é mister observar que esta postura de absoluta impassividade frente ao mundo moderno não decorre de outro motivo, senão o de uma violenta e virulenta tentativa de negação deste, aglutinada, em sua mais forte tensão, no tema do *esquecimento*. Ética e estética, aqui, estão tão unidas quanto possível, resultando, portanto, em um verdadeiro objeto artístico, ou seja, aquele que é de seu tempo testemunho, ao passo que participa também da construção cultural deste mesmo tempo, ainda que o faça pelo imprevisível caminho que escolheu Milano: o esquecimento deste tempo, como única resolução frente a seu fracasso.

Como tendo um dos pés pisando paisagens alienígenas e desérticas, próximas de um cenário mítico pós-apocalíptico, e o outro pisando o solo traumático de uma modernidade esfacelada, Milano vagueia esquecido de si. Esqueceu-se, no mito, do mundo empírico, para lembrar-se que, no mundo empírico, esquecera-se do mito. Esqueceu-se dos mortos e dos vagidos da “Terra em seu labor de guerra eterna” (MILANO, 1971, p.81), para lembrar-se que no “Rugido de caramujo / Na diminuta amplidão” (MILANO, 1971, p.53) de uma cantiga há já a insuportável condensação da empresa humana fracassada, da qual ele não pode, embora lute, livrar-se. E esqueceu-se de deus para poder “Dormir debaixo da lua / No chão do mundo” (MILANO, 1971, p.63), longe das máquinas intoleráveis de seu próprio pensamento. Pelas praias do esquecimento histórico e cultural, Milano vagueia esquecido de si:

[...]

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

Em que mundo, em que tempo, em que cidade?
(MILANO, 1971, p.76)

Referências

- ADORNO, Theodor. *Dialética negativa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.
- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- ASMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas: Unicamp, 2011
- BENJAMIM, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas Volume 1*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- CAMPOS, Paulo Mendes. O antilirismo de um grande poeta brasileiro. In: *Poesia e prosa*. Organização de Virgílio Costa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/Núcleo Editorial da UERJ, 1979.
- CAMÕES, Luís Vaz de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.
- DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2011.
- DURANT, Gilbert. *A imaginação simbólica*. Tradução de Carlos Aboim de Brito. Lisboa: Edições 70, 1995.
- GAGNEBIN, Jeanne. *Lembrar esquecer escrever*. São Paulo: Editora 34, 2006.
- HOLANDA, S. Buarque de. Mar enxuto. In: Milano, Dante. *Poesias*. Rio de Janeiro: Sabiá, 1971. p.77-103.
- JUNQUEIRA, Ivan. Dante Milano: poeta do pensamento. In: _____. *À sombra de Orfeu*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1984. p. 77-102.
- MILANO, Dante. *Obra Reunida*. Organização de Sérgio Martagão Gesteira e introdução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: ABL, 2004.
- _____. *Poesias*. Rio de Janeiro: Sabiá/MEC, 1971.
- PAZ, Octavio. *El arco y la lira. El poema, La revelación poética, poesia e historia / 3ª ed*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2010.
- _____. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.