

DANTE MILANO: AS ÁGUAS TENEBROSAS NOS “SONETOS PENSATIVOS”

Dante Milano: gloomy waters in “Sonetos pensativos”

Sérgio Fuzeira Martagão Gesteira
UFRJ
martagaogesteira@uol.com.br

Rafael da Silva Mendes
UFRJ
rafazmendes@gmail.com

RESUMO: Dante Milano é um poeta brasileiro do século XX pouco conhecido do grande público, mas de admirável qualidade literária e lirismo reflexivo. Neste trabalho, à luz da obra *A água e os sonhos*, do filósofo francês Gaston Bachelard, propomos uma leitura crítica de três poemas da seção “Sonetos pensativos” da *Obra reunida* do autor, publicada em 2004 pela ABL, organizado pelo Prof. Sérgio Martagão Gesteira. A partir da “psicologia da água” como elemento cósmico engendrador de uma poética própria, investigamos os sonetos “A fonte”, “Passagem do Aqueronte” e “O naufrago”. Temos, assim, a intenção de verificar a relação entre a forma poética e o seu conteúdo em cada caso, observando as variações de tom sugeridas pelas diversas “feições psicológicas” das águas – sempre com aspecto sombrio e fúnebre, nesta poesia.

Palavras-chave: Dante Milano. Gaston Bachelard. Poética da água. Soneto.

ABSTRACT: Dante Milano is a twentieth century Brazilian poet. Though not very well-known as yet, his is a thoughtful lyricism and an oeuvre of admirable literary quality. In this paper, guided/inspired by “A água e os sonhos,” a work by the French philosopher Gaston Bachelard, we propose a critical reading of three poems from “Sonetos pensativos,” part of Milano’s “Obra reunida”, organized by Prof. Sérgio Martagão Gesteira, published in 2004 by ABL. Premised on the psychology of water as a cosmic element that creates its own poetics, we analyze the sonnets: “A fonte”, “Passagem do Aqueronte” and “O naufrago”. Our aim is to investigate in each case the relationship between the poetic form and its content, highlighting the tone variations suggested by the distinct “psychological features” of water – always bearing a gloomy and funeral aspect in this poetry.

Keywords: Dante Milano. Gaston Bachelard. Poetics of water. Sonnet.

1. Introdução

Apesar da publicação tardia das suas *Poesias* (1948), Dante Milano publicou poemas esparsos desde 1920. Tendo em vista este dado cronológico, o poeta é frequentemente referido como adepto do movimento modernista brasileiro, apesar de ser, de fato, um representante daquelas “formações poéticas bastante alheias ou até hostis ao modernismo central”, como afirma José Guilherme Merquior em “Comportamento da musa: a poesia desde 22” (1990, p. 316). Neste ensaio, o crítico agrega Milano a poetas como Cecília Meireles, Augusto Frederico Schmidt, Henriqueta Lisboa e Jorge de Lima, enquanto figuras marginais em relação à tradição da contradição que se estabelecia nos anos de 1920.

Tratando de outros poetas, como Ribeiro Couto e Mário Quintana, Merquior defende a tese de que “o despotismo do cânon de vanguarda em nossa estética literária oficial – e oficialmente ensinada – tem inibido bastante a apreciação dessa corrente intimista” (MERQUIOR, 1990, p. 310). Ainda que Milano não possa ser reconhecido nesta vertente, o juízo se aplica também a ele. Milano traz em sua obra uma carga considerável de subjetividade, diluída, porém, em doses de lirismo “objetivo”, “reflexivo” ou “filosófico”, como coloca Merquior ao referir-se ao conceito da “desegoização da voz lírica”, cunhado por Hugo Friedrich. Esta tendência concomitantemente “objetivante” o mantém, ainda, em certa medida, atrelado à tradição moderna – sem que se desconsiderem suas tendências classicizantes, expressivamente evidenciadas por Ivan Junqueira em diversos estudos e entrevistas.

Ainda segundo Merquior, porém, à medida que a “musa” se distancia de 22, a “erosão vanguardista vai possibilitando algumas perspectivas de revisão crítica até mesmo de nossa poesia ‘modernista’

não moderna” (MERQUIOR, 1999, p. 311). Nisto se enquadra, enfim, esta proposta de retorno à poesia um tanto moderna, mas outro tanto clássica, conforme explicitaremos mais adiante, que nos oferece Dante Milano.

2. “Sonetos pensativos”

Milano é poeta de um só livro, publicado em 1948, ao qual se seguiu uma série de reedições, em 1958, 1971, 1979 e 1994. A cada uma delas, em maioria, o poeta acrescia novas composições. Deste modo, todo novo livro de Dante era sempre sua obra poética completa²³, culminando na publicação do volume *Obra reunida* (2004).

“Sonetos pensativos” compreende uma das partes de *Poesias*, acrescida à segunda edição da obra. É o soneto, de fato, um desses indícios classicizantes da obra milaniana. Ainda que diversos poetas modernos tenham se reconciliado com as formas fixas no decorrer das décadas posteriores ao advento do primeiro momento modernista – e com louvor, como Drummond e Bandeira, sendo que este último já o fazia desde suas primeiras composições, anteriores a 22 –, ou que, mais contemporaneamente, partir de formas fixas (para desmantelá-las) tenha se tornado uma atitude moderníssima, como em José Paulo Paes (cf. “Meio soneto”) ou Paulo Henriques Britto (cf. “Até segunda ordem”), Dante Milano trabalhou muito com métrica regular e esquemas rítmicos bastante rígidos, em concomitância com o verso livre. Era, sobretudo, exímio sonetista, cultivando a forma, inclusive, durante o período da mais eufórica desconstrução formal. Em seus sonetos, porém, se observa o “lirismo objetivo” a que se referia Merquior, e ainda a “idealidade vazia” sobre a qual versou Hugo

²³ A edição de 1979 reúne a poesia e a prosa do autor.

Friedrich na *Estrutura da lírica moderna*, como verificaremos no *corpus* selecionado.

Interessa ainda observar o próprio título da referida seção de Poesias, “Sonetos pensativos”, considerando que Dante realizava o que Sérgio Buarque de Holanda batizou uma poética do “pensamento emocionado”, expressão retomada e corroborada por Ivan Junqueira, ou extremamente meditativa. O primeiro desta leva de sonetos, “Divagações”, já explicita tal postura. O vocábulo em si, que nomeia o poema, abriga certa carga de ambivalência dinâmica, tendo em vista que uma divagação não se refere a uma reflexão profundamente absorta, admitindo certo descompromisso intelectual, bem como não resvala para o sentimentalismo puro ou derramado. Isto “não significa que sua expressão haja renunciado à emoção. Quem nele sente, porém, é o pensamento” (JUNQUEIRA, 2004, p. xxii).

3. As águas tenebrosas

Do segmento citado acima, constituído por dez poemas, destacamos três, que irão compor o *corpus* sobre o qual se deterão estas ponderações. “A fonte”, “Passagem do Aqueronte” e “O naufrago” são composições que guardam certas peculiaridades comuns. A mais evidente é o fato de todos estarem envoltos por uma atmosfera aquosa – as águas da fonte, do rio e do mar. Estas águas são, mais do que simples ambiência ou assunto, motivos de profunda reflexão e índices metafóricos de grandes dramas da alma humana.

Os três poemas se erigem sobre uma obscuridade fúnebre e desesperançosa – mas não desesperada; comedida – muito cara a Milano, verificável em grande parte de sua obra. A água, enquanto elemento simbólico, entra em perfeita consonância com esta atmosfera.

Suscitando a potência lírica das águas, Milano se aproxima da imaginação material e dinâmica como a defende Gaston Bachelard, provando que “a água torna-se pesada, entenebra-se, aprofunda-se, materializa-se” (BACHELARD, 1997, p. 22) de diferentes maneiras, conforme veremos nos poemas selecionados. Cada um deles nos permite explorar as significações das *águas dormentes*, das *águas correntes* e das *águas violentas*.

4. Os sonetos e os pensamentos

Feitas as reflexões preliminares acerca do nosso objeto de estudo, passaremos à leitura dos sonetos selecionados para compor o *corpus* deste trabalho. Apresentaremos cada composição na íntegra e a isto se seguirá sua consideração crítica.

4.1. “A fonte” e as águas dormentes

*Espelha-te na fonte de Narciso,
Olha bem para a forma de teu corpo,
Vê a tua figura refletida
E parecida com teu corpo morto.
Não és mais que uma sombra nua e fria,
Tremulamente aparecendo à tona
D'água, reflexo desmaiado, imagem
Afogada, boiando sobre uma onda.
Namora-te da tua formosura
E não tremas de ver no fundo espelho
Aquela verdadeira face tua,
Aparência sem luz, nulo fantasma,
Qual se estivesses morto. É o teu aquele
Sorriso que extasia a face da água.
(MILANO, 2004, p. 90).*

O primeiro soneto a ser aqui trabalhado já indicia um aspecto caro ao poeta e recorrente em sua obra: a presença mitológica de origem greco-latina como modelo arquetípico. Neste caso, o poeta recorre ao mito de Narciso, o homem que se apaixona pelo seu reflexo, o que resulta em sua própria ruína: a irresistível contemplação de si próprio no espelho d'água o leva ao afogamento.

Motivo para inúmeras expressões artísticas, tanto no âmbito literário quanto nas artes plásticas, como no *Retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde ou no *Narciso* de Caravaggio, este mito permanece no imaginário do ser humano ainda hoje, pois deita fundas raízes na psique humana. Dante Milano parece captar a essência da atitude autocontemplativa ao compor um soneto que apreende as reverberações sentimentais, sensoriais e intelectuais dela, submetidas ao juízo crítico do eu-lírico sobre seu interlocutor.

Segundo Gaston Bachelard,

Não foi um mero desejo de fácil mitologia, mas uma verdadeira presciência do papel psicológico das experiências naturais que determinou a psicanálise a marcar com o signo de Narciso o amor do homem por sua própria imagem, por esse rosto que se reflete numa água tranquila. Com efeito, o rosto humano é antes de tudo o instrumento que serve para seduzir (1997, p. 23).

Daí depreendemos alguns pontos norteadores de nossa leitura: a instauração do conceito psicanalítico de narcisismo, a precisão das águas tranquilas para que a situação autocontemplativa se estabeleça – o menor estremecimento distorce a imagem – e, por fim, a perigosa sedução das mesmas águas.

A despeito de toda a beleza, este elemento, “substância de vida, é também substância de morte para o devaneio ambivalente”

(BACHELARD, 1997, p. 75), e nisto reside o risco do mistério das águas dormentes. Bachelard as associa a uma célebre personagem do teatro inglês ao cunhar o “Complexo de Ofélia”, que define a morte irresistível, a “morte jovem e bela”, em alusão ao suicídio pela água que está em *Hamlet*. Como “as águas imóveis evocam os mortos porque as águas mortas são águas dormentes” (BACHELARD, 1997, p. 67), para que haja a autossedução de Narciso e o afogamento de Ofélia é preciso haver o límpido espelho d’água.

Quanto à interlocução não nomeada que o poema evoca, trata-se, na realidade, de um problema e uma solução a um só tempo. Não se sabe a quem se refere a segunda pessoa gramatical introduzida por “Espelha-te”, o que permite a esta voz estar se dirigindo a qualquer um: ao leitor hipotético, ao próprio eu-lírico, em atitude coerentemente reflexiva, ou a todo o mundo: todos os homens e toda a existência. Bachelard também corrobora a hipótese, ao fazer a seguinte ressalva ao narcisismo, que pode soar estritamente egocêntrico:

Mas Narciso, na fonte, não está entregue somente à contemplação de si mesmo. Sua própria imagem é o centro de um mundo. Com Narciso, para Narciso, é toda a floresta que se mira, todo o céu que vem tomar consciência de sua grandiosa imagem. [...] Um narcisismo cósmico [...] continua, pois, com toda naturalidade, o narcisismo egoísta (BACHELARD, 1997, pp. 26-7 - grifos nossos).

Também a isto se relaciona o conceito de “idealidade vazia” apresentado por Hugo Friedrich em *Estrutura da lírica moderna*, a partir da leitura da poesia de Charles Baudelaire, então referido como “o poeta da modernidade” – de quem Dante Milano foi tradutor e cujos poemas conhecia de cor.

A experiência autocontemplativa, tanto no soneto milaniano quanto ainda na interpretação bachelardiana do mito, assume caráter transcendental. Para Bachelard, é algo expansivo, de modo que

O espelho da fonte é, pois, motivo para uma imaginação aberta. O reflexo um tanto vago, um tanto pálido, sugere uma idealização. Diante da água que lhe reflete a imagem, Narciso sente que sua beleza continua, que ela não está concluída, que é preciso concluí-la (BACHELARD, 1997, p. 24 - grifos do autor).

Mas em que plano se daria esta conclusão? A questão é análoga à que Friedrich coloca: “Ela usa conceitos como ‘ardente espiritualidade’, ‘ideal’, ‘ascensão’. Mas ascensão aonde?” (FRIEDRICH, 1978, p. 47). Disto, o crítico conclui que, na lírica moderna, a partir de Baudelaire,

não se fala de Deus. [...] A meta de ascensão não só está distante, como vazia, uma idealidade sem conteúdo. Esta é um simples polo de tensão, hiperbolicamente ambicionado, mas jamais atingido (FRIEDRICH, 1978, p. 48).

De maneira semelhante, no soneto milaniano em apreço, há uma tensão ascensional. Olhar a face da água é transcender; é olhar a face da morte. Assim, o poeta preenche o vazio, mas, de fato, não com uma figura divinal, mas com a própria profundidade misteriosa e letal das águas.

Significativo desde o título, “A fonte” aponta para o caráter seminal do elemento aquático, para o dinamismo cíclico da existência, de modo que se possa encontrar o princípio da vida no vislumbre da morte, e para o arquétipo mitológico, princípio mítico de toda uma tradição autocontemplativa; o culto da vaidade. Há, neste soneto, certa

velada prescrição moral; um aviso de perigo velado em discurso imperativo. Assim se apresenta o juízo crítico da postura autocontemplativa já aludido por nós anteriormente. Vejamos o ameaçador e sombrio primeiro quarteto:

*Espelha-te na fonte de Narciso,
Olha bem para a forma de teu corpo,
Vê a tua figura refletida
E parecida com teu corpo morto.*

O imperativo aí flutua entre o conselho irônico e a ordem penitente, instauradora do terrível castigo, ao mesmo tempo em que é crítica da atitude narcisista. Fica explícito, no segundo verso, que o que se vê é a forma do corpo e não o corpo, estabelecendo a distinção entre realidade e representação. Isto se reafirma nas expressões “figura refletida” e “parecida com teu corpo”, e ainda nas repetições, em sugestão de espelhamento: no estrato fônico das aliterações de “figura refletida” e na reincidência de “teu corpo”. É sutil a diferença: “a forma de teu corpo” se parece “com teu corpo”, mas “teu corpo morto”, ou seja, mais do que representação do real, é representação transcendente e fúnebre. Enquanto “corpo” é já possível sinônimo para “cadáver”, a expressão “corpo morto” potencializa esta imagem.

A segunda quadra sugere o apequenamento deste suposto interlocutor:

*Não és mais que uma sombra nua e fria,
Tremulamente aparecendo à tona
D’água, reflexo desmaiado, imagem
Afogada, boiando sobre uma onda.*

Estabelecer, agora, a identidade entre o reflexo e o real significa o rebaixamento do ser real; como uma punição moral pela adoração da imagem. Se se pretende enamorar por um simulacro de si mesmo, pois que se torne o próprio, mas que se aceite o ônus de ser simulacro, com todas as suas consequentes carências: ser apenas “sombra nua e fria”; ter aspecto “desmaiado”; ser uma “imagem / afogada, boiando sobre uma onda” – como se fosse propriamente um cadáver abandonado à fonte. A água torna-se, então, barreira para o mundo real, ao qual este ser não mais pertence. Em “tremulamente aparecendo à tona”, está representada, isomorficamente, o repentino desejo de insurgir-se contra a linha d’água e superá-la. Corrobora esta hipótese a presença do *enjambement* que leva o verso a se concluir, sintática e semanticamente, apenas no verso seguinte, em transbordamento incontível. Reforçando ainda as tremulações das águas, tremulam também as rimas; em toda a composição, estas são toantes e alternadas. O esquema, porém, se quebra nesta estrofe, cujos primeiro e terceiro versos não rimam entre si.

*Namora-te da tua formosura
E não tremas de ver no fundo espelho
Aquela verdadeira face tua,
Aparência sem luz, nulo fantasma,
Qual se estivesses morto. É o teu aquele
Sorriso que extasia a face da água.*

Os tercetos explicitam o castigo; enamorar-se da própria imagem é, de fato, ver no “fundo espelho”, na profundidade obscura das águas dormentes, “aquela verdadeira face tua”: uma face turva, disforme, aparência morta. A vida real não está no reflexo do corpo e não deve ser procurada nele, mas no próprio corpo, portanto. Nas águas, não há luz; nelas, reside a negação da vida; o “nulo fantasma”.

Ao contemplar a morte, o ser é por ela contemplado de volta, e a face da água lhe sorri sinistramente. Através da relação de identidade

preestabelecida, porém, isto significa tanto o ser sorrir de si para si mesmo quanto a morte sorrir de si para si mesma: o movimento narcisista é duplicado e reversível. Assim, o sorriso da morte gera o do ser “vivente”, que, por sua vez, comove e revolve a face da fonte de Narciso – que então é tenebrosamente outra e a mesma face.

4.2. “Passagem do Aqueronte” e as águas correntes

*A barca negra sob a ventania
E o barqueiro gritando: “Ide, malvados,
Esconder vossos crimes e pecados
Na treva onde jamais desponta o dia!”
E os mortos em confusa gritaria,
Retorcendo os pescoços esticados,
Os olhos sem visões e revirados...
Habitado aos horrores, ele ria,
Entre ondas de cadáveres, batendo
Uns contra os outros, num marulho horrendo...
E bradava, cruel: “Destino justo!”,
Sem indagar origens nem motivos.
E ria na hora do terrível susto,
Pensando, não nos mortos, mas nos vivos...
(MILANO, 2004, p. 96).*

Tendo explicitado e aplicado o narcisismo e o Complexo de Ofélia ao soneto anterior, é forçoso, agora, expor outro conceito bachelardiano: o Complexo de Caronte. Segundo este,

a função de um simples barqueiro, quando encontra seu lugar numa obra literária, é quase fatalmente tocada pelo simbolismo de Caronte. Por mais que atravesse um simples rio, ele traz o símbolo de um além. O barqueiro é guardião de um mistério (BACHELARD, 1997, pp. 80-1).

Milano, para compor seu poema, e Bachelard, sua teoria, retomam novamente uma mesma figura mitológica arquetípica, o barqueiro do

rio Aqueronte, o rio dos mortos, cuja função era transportar os mortos ao mundo inferior. Ainda que não nomeie o barqueiro, Milano nomeia o rio. Isto contribui para a formação de uma aura de vagueza espectral, turva, em torno do barqueiro, enquanto a situação da travessia se mantém clara e límpida. E é mesmo o que deve estar em evidência, afinal, o assunto do poema não é nem barqueiro nem rio, mas o ato de atravessá-lo.

Ainda que este rio não fosse o Aqueronte, levaria, também, ao outro mundo, pois todos os rios possuem esta potência místico-simbólica e transcendente, desde o instante do embarque para a partida:

A Morte é uma viagem e a viagem é uma morte. "Partir é morrer um pouco." Morrer é verdadeiramente partir, e só se parte bem, corajosamente, nitidamente, quando se segue o fluir da água, a corrente do largo rio. Todos os rios desembocam no Rio dos mortos. Apenas essa morte é fabulosa. Apenas essa partida é uma aventura (BACHELARD, 1997, p. 77).

A aventura da morte nas águas correntes está presente no soneto de Milano, mas é evidente a desventura.

*A barca negra sob a ventania
E o barqueiro gritando: "Ide, malvados,
Esconder vossos crimes e pecados
Na treva onde jamais desponta o dia!"*

Não há aí um navegador lançando-se destemido ao rio ou ao mar, tão direta que é a referência mítica, mas sim o drama trágico da travessia do último rio: toda uma atmosfera sombria e apocalíptica se tece em torno dessa ideia, atrelada a um tom profético.

*E os mortos em confusa gritaria,
Retorcendo os pescoços esticados,
Os olhos sem visões e revirados...
Habitado aos horrores, ele ria,*

O barqueiro, então, é mais que mero atravessador de almas, contribuindo para a realização do espetáculo da condenação eterna; é um personagem ativo, com ares demoníacos. Compõe a cena, de aspecto quase teatral, o coro dos lamentos desesperados dos mortos. Seus corpos se contorcem em agonia horrenda. Diferente da tensão vida-e-morte que residia nos olhos de Narciso, nos olhos dos condenados não há mais brilho; não há visão, pois a lei dos portões infernais é incontornável e inapelável conforme nos recorda o Dante Alighieri de “Lasciate ogni speranza, voi ch’entrate”.

*Entre ondas de cadáveres, batendo
Uns contra os outros, num marulho horrendo...
E bradava, cruel: “Destino justo!”,*

A construção teatral da cena é cuidadosamente trabalhada por Milano, e esse caráter dramático entra em confluência com a composição do poema, considerando que um espetáculo teatral se compõe de ações, bem como a uma ação se refere o soneto. Entremeadas às vozes e às ações, portanto, surgem, a todo instante, dados indicativos do cenário.

*Sem indagar origens nem motivos.
E ria na hora do terrível susto,
Pensando, não nos mortos, mas nos vivos...*

Em última instância, a respeito de “Passagem do Aqueronte”, importa atentar para os risos e juízos de Caronte. Apesar da matriz greco-latina do mito, coexiste nele uma moral de base cristã, segundo a

qual todo homem é pecador e deve penitência. Assim, torna-se compreensível que o barqueiro não indague “origens nem motivos” e considere que todos estes mortos que agonizam padecem um mesmo “Destino justo”. Bachelard ratifica esta integração das bases mítico-alegóricas afirmando que “se o peso que sobrecarrega a barca é tão grande, é porque as almas são culpadas. A barca de Caronte vai sempre aos infernos. Não existe barqueiro da ventura” (BACHELARD, 1997, p. 82). O guia dos mortos tem, portanto, autoridade sobre os crimes e as culpas daqueles que transporta – e é certo: não há mais, para eles, qualquer esperança.

O descompasso irônico de suas atitudes pilhéricas em relação ao destino e ao desespero dos mortos ressalta o caráter transcendente, superior deste barqueiro. Ele não apenas não está sujeito ao mesmo fim como não se importa com o sofrimento dos embarcados – diverte-se com isso.

Ao fim do poema, nos deparamos outra vez com questões semelhantes às de Hugo Friedrich a respeito do poema “Elévation”:

Em Baudelaire, a chegada é apenas uma possibilidade que, embora conhecida, não lhe será concedida pessoalmente [...]. De modo vago, fala-se de “poção divina”, da “profunda imensidade”, dos “espaços límpidos”. Não se fala de Deus. Tampouco ficamos sabendo qual seria a linguagem das flores e das coisas que aí se chegaria a compreender (FRIEDRICH, 1978, p. 48).

A mesma vagueza, em Milão, envolve a “hora do terrível susto”. Não se dá ao leitor saber que momento fatal é este; que susto é este. O fim da travessia? E, então, o que há além? E ainda: se o barqueiro se ri “pensando, não nos mortos, mas nos vivos”, esse é outro riso; não pelo destino com que se deparam os condenados, mas pela sina inescapável de todos os viventes e sua condição insuspeita. A graça, para Caronte,

é justamente essa ignorância – o próprio vazio, para os homens, desta idealidade à qual nunca terão acesso, senão quando não mais houver esperança e for imperativo deparar-se com ela.

4.3. “O naufrago” e as águas violentas

*Gestos inúteis que não deixam traços
Faço, e as ondas me afogam no seu seio.
Uma parece que me parte ao meio,
Outra parece que me arranca os braços.
Sinto o corpo quebrado de cansaços,
E num exausto, sufocado anseio,
Sem ter a que amparar-me, cambaleio,
Sem ter onde pisar, falseio os passos.
Minha tristeza mede-se por léguas
Que venço, não em terra, mas nadando
No caminho do mar que não dá trêguas,
Batendo-me de peito contra mágoas,
Sófrego, trôpego, gesticulando,
Como um naufrago em vão se agarra às águas...
(MILANO, 2004, p. 97).*

Estas novas águas – violentas – impõem nova reflexão sobre as manifestações do elemento líquido. Aqui, temos o embate físico direto do corpo contra a água, o que exige do ser que a enfrenta também uma nova postura, uma coragem.

É isto a morte como a enfrentam os marinheiros e os heróis do mar. Atiram-se às águas revoltas e aos mistérios velados por elas. A luta contra o mar tem raiz na aventura corajosa da navegação:

Para enfrentar a navegação, é preciso que haja interesses poderosos. Ora, os verdadeiros interesses poderosos são os interesses quiméricos. São os interesses que sonhamos, e não os que calculamos. São os interesses fabulosos. O herói do mar

é um herói da morte. O primeiro marujo é o primeiro homem vivo que foi tão corajoso como um morto (BACHELARD, 1997, p. 76).

Evidenciando o perigo das águas violentas, o soneto de Dante Milano se intitula “O naufrago”; o marujo destituído de sua embarcação tentando sobreviver em meio à fúria aquática das forças naturais. “A água violenta é um dos primeiros esquemas da cólera universal. Por isso não há epopeia sem uma cena de tempestade.” (BACHELARD, 1979, p. 184). Dante não escreveu uma epopeia, mas um drama humano íntimo e universal, em que se circunscreve a imagem das águas violentas.

O poema se estrutura a partir de dois movimentos básicos e complementares: o primeiro se edifica em torno de imagens do confronto físico com o mar, e o segundo, do qual o primeiro é uma construção metafórica e no qual ainda penetra eventualmente, explicita o confronto do espírito consigo mesmo. À primeira parte, referem-se os quartetos, e à segunda, os tercetos, tal a minúcia organizacional das composições milanianas.

Examinemos, então, o movimento inicial:

*Gestos inúteis que não deixam traços
Faço, e as ondas me afogam no seu seio.
Uma parece que me parte ao meio,
Outra parece que me arranca os braços.
Sinto o corpo quebrado de cansaços,
E num exausto, sufocado anseio,
Sem ter a que amparar-me, cambaleio,
Sem ter onde pisar, falseio os passos.*

Observa-se que o soneto principia *in media res*, característica comum tanto às epopeias, reforçando o caráter “aventureiro” do texto, quanto aos sonhos, estabelecendo a atmosfera onírica. Em um mesmo

verso, o primeiro, o sujeito lírico afirma e reafirma a nulidade dos gestos, já instituindo uma aura aparentemente desesperançosa em torno do poema. Os três seguintes concentram o registro da dilaceração do corpo pelas ondas, brutalmente reforçado pela proeminência da recursividade do movimento das mesmas. Assim, temos “me afogam”, “me parte”, “me arranca”; soma-se a isto a sugestão anafórica em “Uma parece” e “Outra parece”. Apesar, porém, da inutilidade da resistência, esta é surpreendentemente empreendida, o que se exprime pelo *enjambement* que dá destaque ao verbo “Faço”, arremessado para o segundo verso.

Apresenta-se a seguir o resultado do ataque das águas violentas, explícita e expressamente avultando “o corpo” – que aparecera, na primeira estrofe, em representações metonímicas –, agora “quebrado de cansaços”. Apesar da exaustão e do sufocamento, o anseio ainda persevera. Adiante, os empecilhos e a certa resistência repetitiva das vagas estão expressos a partir de uma nova anáfora, a reiteração do signo da carência: “sem ter a que amparar-me”; “sem ter onde pisar”. Isto não impede o movimento, porém. Ainda que cambaleantes e falseados, o sujeito lírico procura dar seus passos; o anseio persevera.

Observemos, agora, como este falseamento dos passos estabelece a transição do primeiro para o segundo movimento do poema: é uma experiência humana relativamente comum, quando se dorme, sonhar que se está pisando em falso. O vazio inesperado sob o pé gera um sobressalto que, por vezes, devolve o sujeito ao estado consciente, ao mundo real. É isto que ocorre ao final da segunda quadra do soneto: após “falseio os passos”, passa-se ao segundo movimento, relacionado não mais ao **plano físico sonhado**, mas ao **plano espiritual vivenciado**. Quando o corpo para de sofrer em sonho, a alma começa/continua a sofrer em vida, o que evidencia a reversibilidade e a

interpenetração dinâmicas que há entre ambos os planos, contrários, em primeira instância.

O poema segue, então, para o segundo e derradeiro movimento:

*Minha tristeza mede-se por léguas
Que venço, não em terra, mas nadando
No caminho do mar que não dá tréguas,
Batendo-me de peito contra mágoas,
Sôfrego, trôpego, gesticulando,
Como um náufrago em vão se agarra às águas...*

O sujeito lírico passa agora a referir-se às suas inquietações, que têm lugar no plano real da existência, e o caráter onírico/simbólico das águas violentas é corroborado pelo estabelecimento da comparação explícita, no último verso, e implícita, ao longo das duas estrofes.

Nas palavras de Bachelard, o enfrentamento do mar revoltado é uma “façanha sonhada pela vontade, eis a experiência cantada pelos poetas da água violenta. Ela é feita menos de lembranças que de antecipações. A água violenta é um esquema de coragem.” (BACHELARD, 1997, p. 175). Soma-se a isto, afinal, que “para Dante Milano, a realidade da vida somente se *realiza*, enquanto floração fenomênica, na medida em que se *irrealiza*” (JUNQUEIRA, 2004, p. xxx). O desafio do sujeito lírico de “O náufrago” é, de fato, um sonho de superação das ondas infundáveis da agonia e da tristeza.

Se dissemos, anteriormente, que há neste poema uma “aura aparentemente desesperançosa”, e não nos espraíamos neste comentário, isto se deve ao fato de que esta falsa aparência somente se desvela ao se contemplar todas as partes, em conjunto, do todo do soneto. Torna-se, então, perceptível que “na exaltação das águas violentas, sadismo e masoquismo estão a princípio, como convém a uma natureza complexual, muito misturados” (BACHELARD, 1997, p. 175). Alternam-se, portanto, a todo tempo, o esmorecimento e o vigor,

e a mera reincidência contínua deste último é já indício da imortalidade da esperança, ainda que se faça presente de maneira muito sutil e se reitere frequentemente a inutilidade da resistência. É assim justificável que haja ainda no sujeito lírico a coragem de ir batendo-se “de peito contra mágoas”, nesta imagem física de quem se bate contra as águas.

A sutileza da esperança, já indiciada em alguns pontos no decorrer destas elucubrações, parece inverter-se em certos versos desta segunda parte, mas é apenas reforçada: “Minha tristeza mede-se por léguas/ Que venço, não em terra, mas nadando”. Há, aí, uma aparente certeza de se poder subjugar a tristeza, o que entraria em desacordo com o tom comedido do poema. O verbo “vencer” apresenta, entre suas acepções, o significado de “percorrer, ultrapassando; cobrir”, dizendo respeito a uma determinada distância espacial. Assim, o sujeito lírico não nos diz, aí, que “triumfa sobre sua tristeza, que se mede por léguas”; mas que “percorre, avança sobre as léguas de tristeza que possui”, não chegando necessariamente a sobrepujá-la, e o faz pela água e não por terra para aludir à dificuldade de locomoção imposta por este último elemento.

Uma série de obstáculos se coloca no poema, através do próprio discurso, mas também na expressividade do estrato fônico. A partir de “No caminho do mar”, ou seja, apresentado o itinerário, o fonema plosivo /t/ e os encontros consonantais /tr/ e /fr/, que, em certa medida, obstruem o fluir da leitura, invadem o texto, produzindo aliterações que estabelecem a conexão entre forma e sentido. Basta observarmos os vocábulos seguintes: “tréguas”, “batendo”, “peito”, “contra”, “sôfrego”, “trôpego”, “gesticulando”, “náufrago”. Já no último verso, “Como um náufrago em vão se agarra às águas...”, a própria forma reintroduz a esperança com a devida sutileza, afogada em desespero. Se o náufrago agarra-se às águas, o eu-lírico agarra-se aos fonemas fluentes e abertos que compõem “água”: /a/ e /g/. Reparemos como estes são recorrentes nos vocábulos “náufrago”, “agarra”, “às” e “água”.

Mesmo “sôfrego”, ainda que “trôpego”, o sujeito lírico segue “gesticulando”, inutilmente, “como um náufrago em vão se agarra às águas...”, sem mais a que se agarrar; sem vislumbre de salvação. Isto é mesmo a própria vida – que se vive sempre apesar dos apesares, sempre imperfeitamente – e também a própria morte – como a experienciam as almas do rio Aqueronte, sem escape à eternidade dos seus suplícios. Como indício isomórfico de todas as agruras infindáveis de que padece o homem, o soneto se encerra inconcluso, na vaga sugestão das reticências...

5. Considerações finais

Através das leituras destes três poemas, constantes da série “Sonetos pensativos”, cremos ter contemplado o que há de meditativo – em complexa e dinâmica integração com o emotivo – na poesia de Dante Milano. Ainda que não seja possível abarcar todas as nuances de uma poética partindo-se de *corpus* tão reduzido, selecionamos o que acreditamos ser, pelo menos, uma amostra bastante concentrada e consistente.

Para Ivan Junqueira, “é sobre esse tripé temático – a morte, o amor e o sonho – que se articula, basicamente, o discurso poético milaniano” (JUNQUEIRA, 2004, p. xxvii). Os sonetos “A fonte”, “Passagem do Aqueronte” e “O náufrago” não apenas se constroem em torno desses temas elementares para o poeta, como ainda realizam uma bem-sucedida integração entre os mesmos. Claro que nem todos os poemas abarcam todos os temas; porém, em macroperspectiva, conseguem dar conta dos três eixos. “A fonte” versa sobre o movimento autocontemplativo, que engendra um duplo devaneio: o enamorar-se pela própria imagem e morbidez ameaçadora do reflexo nas águas dormentes; “Passagem do Aqueronte” apresenta um vislumbre da

travessia mí(s)tica das águas correntes do rio dos mortos, guiada pela figura aterrorizante e obscura do barqueiro; em “O naufrago”, o risco de morte pelas águas violentas é o sonho que realiza, no plano corpóreo, os dramas do espírito.

Para realizar estas integrações, a potência imaginante da água, através desta amostra, confirma-se como artifício imprescindível à formulação de uma poética milanesa e revela-se perfeita congregadora dos matizes temáticos da obra, que é tão tenebrosa quanto reflexiva.

Referências

BACHELARD, G. **A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BRITTO, P. H. **Trovar claro**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

FRIEDRICH, H. **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. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

HOLANDA, S. B. de. Mar enxuto. In: **Cobra de vidro**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1978.

JUNQUEIRA, I. Dante Milano: o pensamento emocionado. In: MILANO, D. **Obra reunida**. (Organização de Sérgio Martagão Gesteira). Rio de Janeiro: ABL, 2004.

MERQUIOR, J. G. **Crítica 1964-1989**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

MILANO, D. **Obra reunida**. (Organização de Sérgio Martagão Gesteira). Rio de Janeiro: ABL, 2004.

PAES, J. P. **Poesia completa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

FIOS DA TRAMA POÉTICA DE ADRIANO ESPÍNOLA

The poetic plot strands of Adriano Espínola

Antônio Donizeti Pires
UNESP/Araraquara – UnB
adpires@fclar.unesp. br

Resumo: Este ensaio pretende, na primeira parte, proceder a uma apresentação crítica da obra em progresso do poeta Adriano Espínola, inclusive levando em consideração a discussão atual sobre os caminhos da poesia brasileira contemporânea. O ensaio completa-se com uma segunda parte analítica de duas formas tradicionais caras ao poeta: o soneto e o haikai.

Palavras-chave: Poesia brasileira contemporânea. Crítica. Adriano Espínola. Soneto. Haikai.

ABSTRACT: This essay intends, in a first part, to undertake a critical presentation of the work in progress of the poet Adriano Espínola, including taking into account the current discussion on the ways of Brazilian contemporary poetry. The text is completed with a second analytical part of two traditional ways guys to the poet: the sonnet and the haiku.

Keywords: Brazilian contemporary poetry. Critical. Adriano Espínola. Sonnet. Haiku.

O poeta, a tradição e a fortuna: apresentação crítica

Adriano Espínola nasceu em 1952, em Fortaleza, mas vive no Rio de Janeiro. Formado em Letras, é doutor pela UFRJ com tese defendida sobre Gregório de Matos, recentemente publicada: *As artes de enganar*: uma análise das máscaras poéticas e biográficas de Gregório de Matos (Rio de Janeiro: Topbooks, 2000). Professor universitário, lecionou na UFC, na Université Stendhal Grenoble III (França) e na UFRJ. Como poeta, estreou em 1981 com *Fala, favela*, longo poema dramático-narrativo, de cunho social, concluído em