

• LITERATURA

A HUMILHAÇÃO HERÓICA EM DANTE MILANO

Luiz Camilo Lafalce*

Resumo: Analisa-se o poema "Paragem", de Dante Milano, com o objetivo de mostrar que sua unidade estrutural é decisiva na criação de efeitos semânticos que convergem para um núcleo de forças bipolares, caracterizadas como *movimento e estagnação* – modos de sentir a vida e a morte. Essa tensão de forças contrárias, mas não excludentes, acaba por caracterizar o sentido do próprio *fazer poético* do artista moderno, potencializando a função metalingüística no poema.

Palavras-chave: Poesia moderna; tensão poética; metalinguagem.

É preciso imaginar Sísifo feliz.

(Albert Camus)

Embora tenham sido criticadas pelo fato de se basearem em perspectiva supostamente reducionista, as reflexões sobre a linguagem poética desenvolvidas pelos formalistas russos, pelo *new criticism* norte-americano, bem como pelos estruturalistas legaram um preciso instrumental analítico que, resistindo ao modismo cultural e aos exageros até certo ponto compreensíveis dos críticos mais radicais, ainda é base sólida e eficaz para aqueles que têm como objeto de investigação estilística a linguagem poética.

Foram essas linhas teóricas que promoveram ostensivamente a concepção segundo a qual a poesia se distingue da prosa literária, ou mesmo da linguagem cotidiana, pela sua especial configuração formal, que resulta numa unidade de estrutura cujas partes se refletem mutuamente (Tynianov, 1982; Cohen, 1982; Levin, 1975; Eco, 1991).

* Professor da Faculdade de Letras e Educação da Universidade Presbiteriana Mackenzie.

A rigorosa tessitura do texto poético – *o ostinato rigore* – irá, a meu ver, constituir um dos pólos da *tensão estética*, axial na poesia, na medida em que é a estrutura *fechada* que permite a *volatização* do sentido ou, no dizer de Tynianov (1982), a emergência dos *traços flutuantes da significação*.

É justamente essa *tensão* poética, efeito de especial formação discursiva, que busca reconstruir, *através* da palavra e *na* palavra, a experiência humana, a *tensão* a que o homem está sujeito na vivência das pulsões e emoções que brotam da relação homem/mundo.

Por isso, é no poema que a língua encontra sua forma de presença mais radical. As palavras, as mais das vezes rotineiras, prosaicas, *esgarçadas* pelo uso vulgar, vão-se organizando ritmicamente na sintaxe, revelando a concretude das massas sonoras que compõem o seu canto, vão dizendo e se dizendo numa unidade estrutural fechada na qual os aspectos do signo compõem um jogo especular, possibilitando ao leitor-poeta a recriação de uma experiência ao mesmo tempo corpórea, sensorial, emotiva e cognitiva. E esse tecido verbal, urdido com as finas malhas da linguagem – seus aspectos fônicos, rítmicos, sintáticos, imagéticos, semânticos e discursivos –, consagra a expressão do *pathos*, cuja natureza complexa, sincrética e evanescente plasma-se no efeito da *multissignificação*, ou da *ilusão de significação*. O poema faz emergir os *traços flutuantes* – e intensos – *da significação* porque são flutuantes e intensas as vivências emotivas.¹ O poema é, pois, o lugar privilegiado em que o *dito* busca o *não-dito*, o *denotado* busca o *conotado*. A *concretude* da palavra, que se forma no corpo e o atravessa, busca a *sugestão* da idéia e a *recriação* da emoção, inserindo o leitor no desejo que pulsa no recôndito coração da língua – o sentido. E o sentido, sempre expansivo, volátil, reencontra, aqui, seu lugar de origem.

É no poema que a voz – esse vento, essa aventura – assume seu mais desejado *modo de ser*: a transcendência. A palavra é coisa, mas é também *outra* coisa. O sentido está ali e ao mesmo tempo está *além*. No dizer de Octavio Paz (1982), “a linguagem é poesia e cada palavra esconde uma certa carga metafórica disposta a explodir tão logo se toca na mola secreta; a força criadora da palavra reside, porém, no homem que a pronuncia”. Ou seja, na linguagem cotidiana, usada em situações práticas, o homem precisa minimizar o efeito volátil do sentido, contrariando, portanto, a própria natureza da linguagem. Mas o ato de criação do poeta e o gesto de recriação do leitor devolvem à linguagem sua condição original. Por isso, “o poema continuará sendo um dos poucos recursos do homem para ir mais além de si mesmo, ao encontro do que é profundo e original” (Paz, 1982, p.45).

Assim, na base de todo grande poema pulsa uma *tensão estrutural* que revela/constrói outra – a *tensa* condição humana, esse vir-a-ser que não só *se diz* na palavra mas *se faz* na palavra.

Partindo, pois, do pressuposto teórico de que a *tensão poética* é resultado da específica unidade estrutural, pretendo analisar o poema “Paragem”, de Dante Milano.² Meu objetivo é mostrar que a especial tessitura do poema,

1 No dizer do Prof. Massaud Moisés (1984, p.87), *expresso e expressão*, no poema, “se equivalem; ambos são realidades proteiformes, de modo que a polivalência da metáfora reproduz a polivalência interior”.

2 Dante Milano (1899-1991), nascido no Rio de Janeiro, foi poeta e escultor. Amigo de Manuel Bandeira e Jaime Ovalle, vivenciou a fase heróica do Modernismo, mas seu primeiro livro de poemas foi publicado somente em 1948.

isto é, a seleção e a combinação dos elementos constitutivos, nos diferentes níveis do enunciado – fônico, rítmico e imagético –, é decisiva na criação de efeitos semânticos que convergem para um núcleo de forças bipolares, por mim caracterizadas como movimento e estagnação, aqui interpretadas como modos de ser no mundo, isto é, modos de sentir a vida e a morte. Num outro plano, essa tensão de forças contrárias, mas não excludentes, construirá o sentido do próprio fazer poético do artista moderno, revelando, assim, a dimensão metalingüística do texto.

Eis o poema:

“Paragem”

Só
 Com os meus bois.
 Os meus bois que magem e comem o chão,
 Os meus bois parados,
 De olhos parados,
 Chorando,
 Olhando ...
 O boi da minha solidão,
 O boi da minha tristeza,
 O boi do meu cansaço,
 O boi da minha humilhação.

E esta calma, esta canga, esta obediência. (Milano, 1979, p.87)

O texto, que faz parte do livro *Distâncias*, recria, com base numa analogia entre *boi* e *homem*, um estado de espírito disfórico do “eu” lírico.³ Configurando um processo de *animalização* do humano e *humanização* dos bois, o poema é a expressão de um *pathos* explicitamente depressivo, já indiciado pelas escolhas lexicais por si só reveladoras: *só*, *chorando*, *solidão*, *tristeza*, *cansaço*, *humilhação*, *canga*... Com a caracterização dos bois, o poema constrói o *correlativo* objetivo, a imagem do mundo que servirá de base para a recriação do sentimento.

Na progressão textual, a imagem dos bois irá, a partir de seu traço semântico fundamental, enriquecer-se com os traços flutuantes da significação. Assim, o animal mamífero, de grande porte, touro castrado, utilizado para trabalhos no campo ou criado para o corte, ganhará, no tecido verbo-poético, outras sugestões semânticas. Uma delas é o sentimento de um *peso/pesar*, que já está representado na própria configuração estrófica do poema: são doze versos, distribuídos assimetricamente em duas estrofes. A primeira com onze – sobre a segunda, a simples e fina linha de um monóstico – iconiza, pelo efeito do impacto visual e rítmico da massa verbal compacta, a *canga*, a *carga*, a intensidade do *peso/pesar* que compõe a representação do *pathos* do “eu”

3 Em tempos de dialogismo, registre-se, aqui, a possibilidade de se fazer uma leitura de “Paragem” relacionando-o,

intertextualmente, com os poemas “Boi morto”, de Bandeira, e “O boi”, de Drummond, por exemplo.

lírico. Intensidade, aliás, indiciada no paralelismo sintático e no efeito fônico surpreendente do monóstico: *E esta calma, esta canga, esta obediência*. Nesse verso, a aliteração da oclusiva surda [k], ecoando, mesmo que atenuada, na oclusiva sonora [gu], sugere o impactante peso e, como efeito do arranjo harmônico, a entoação do verso faz ouvir, ao fundo, a palavra *estaca*, que, entre outros sentidos, reforça a idéia de *imobilidade e sepultamento*, fundamentais nessa composição.

Voltados para o chão sob a opressão da canga, os bois mugem um denso lamento e ruminam interminavelmente sua própria sorte. Símbolo da absoluta submissão, seus olhos de tristeza jamais se levantam aos céus: a eles não é permitida a transcendência.

Existência bovina e condição humana enlaçam-se na voz do poeta: o primeiro verso, formado pela palavra *Só*, ao mesmo tempo adjetivo e advérbio, denota a circunstância/estado em que o “eu” se encontra. A presença monossilábica desse verso, abrindo o poema, intensifica, por sugestão visual e rítmica, a idéia de isolamento que expressa. Mas o enjambement com o verso 2, configurando uma frase nominal – *Só / Com meus bois* –, de certa forma relativiza a solidão, conotando uma tensão semântica. Até que ponto a companhia dos bois atenua a solidão? Até que ponto a companhia dos bois aumenta a solidão? Um filete de ironia destila nessa tensão... E os dois versos funcionarão como uma espécie de tópico descritivo que será ampliado na seqüência do poema.

Até o verso 7 tem-se, como foco principal, a atitude dos bois no pasto, caracterizados disforicamente. Um longo período sem oração principal, como todos os outros do poema – frases nominais –, compõe esse bloco sintático, em oposição ao curto bloco formado pelos dois primeiros versos. Os verbos que aparecem no verso 3 (*mugem e comem*) são núcleos de orações adjetivas, com valor nominal, assim como são formas nominais as formas de gerúndio (*Chorando/Olhando...*). A peculiaridade sintática de todo o poema – ausência de oração principal e verbos apenas com valor nominal – colabora para a intensidade da expressão emotiva marcada pelo sentimento de imobilidade, de passividade, sugerido não só no título do poema – “Paragem” –, mas também no recorrente adjetivo *parado* e nos substantivos *cansaço* e *calma*. Esse efeito semântico, aliás, acaba por contaminar, no jogo das equivalências das séries, toda a rede lexical associada ao estado de espírito do “eu” – *solidão, tristeza, humilhação, obediência*.

A caracterização dos bois, presente nesse bloco de cinco versos, cria paulatinamente o efeito de humanização dos animais: são bois que, fotografados em sua imobilidade, terão o mugido associado ao *choro* e o *olhar parado* associado à ausência de perspectiva. Nessa caracterização destaca-se a metonímia – *comem o chão* – que, entre outras associações conotativas que examinarei mais à frente, adquire efeito metafórico, conotando a imagem da morte.

Essa atmosfera de estagnação, *morte em vida*, projeta-se no plano fônico, na sintaxe e no ritmo desses versos. Para isso, colabora a presença, em todo o poema, da assonância dos sons vocálicos fechados, orais e nasais (*meus, bois, mugem, chão, canga...*) e a aliteração das bilabiais [b], [m] e [p] (*boi, mugem, parados, minha...*), produzindo efeito de interiorização, densidade e morosidade. O som chiante (*chão, chorando...*) associa-se às laterais e às

sibilantes (*olhos, solidão, tristeza...*), fazendo ecoar, até o final do poema, não só o contínuo e inexorável fluxo do tempo, mas também o fluir contínuo do gesto mecânico da rinação dos bois: os bois que ruminam a morte. Nesse sentido, o poema é também uma harmonia de sons graves, baixos, que funcionam como “ícone sonoro” do lamento, da tediosa passagem do tempo.

Ainda com relação à sintaxe desse período (versos de 3 a 7), nota-se a presença de especiais repetições: a anadiplose, que recupera o sintagma *os meus bois* do verso 2, que, por sua vez, entra em relação anafórica com o verso 3, cujo adjetivo final (*parados*) repete-se no verso 4, concluindo com o paralelismo dos gerúndios nos versos 6 e 7 (*Chorando/Olhando...*). Essa estrutura repetitiva, que é fundante do texto poético (Cohen, 1982), aqui adquire valor rítmico/semântico especial: concretiza a imagem dos bois que *comem o chão*. A sintaxe, com suas repetições, sugere um movimento de *rinação* no interior da própria linguagem: um verso *se alimenta* do outro, num processo cíclico que se reflete também no paralelismo dos versos seguintes.

Quanto à cadência, registre-se, primeiramente, o endecassílabo (v.3), com sua combinação de marcações – espelhadas no interior do verso: anapesto, troqueu, troqueu, anapesto –, compondo ritmo caudaloso, e também sugerindo, em oposição aos demais versos, curtos, a linearidade/horizontalidade que iconiza o terreno/chão da paragem. Os versos 4, 5, 6 e 7 completam a unidade rítmico-sintática; a métrica, em gradação descendente (5, 4, 2 e 2), produz efeito de definhamento, exigüidade, acentuando a expressão patética marcada pela disforia, efeito esse produzido também pela seqüência das cadências: anapesto, troqueu/troqueu, jâmbico/jâmbico, jâmbico.

Os quatro versos que completam a estrofe constroem-se em simetria a partir das rigorosas equivalências sintáticas, e a metáfora se revela, agora, no processo de especificação dos *bois*, ostensiva. Assim, *O boi da minha solidão* pode ser lido como “minha solidão pesa como um boi”, “minha solidão é tão intensa quanto a solidão de um boi” etc. O mesmo procedimento vale para os outros versos. Registre-se, aqui, a inversão do dêitico possessivo: no verso 2, o sintagma é *meus bois*. Agora, nota-se o deslocamento do determinante (*meus*), construindo uma equivalência nas séries *meus bois/minha solidão*. Esse fato estrutural consolida, no eixo sintagmático, o sentido metafórico da palavra *boi*, na medida em que os dois substantivos – *bois e solidão* – se equivalem no sintagma de “raiz” *meu/minha*, formando um acoplamento. O mesmo procedimento explica a construção e sentido dos outros versos finais.

Os substantivos abstratos *solidão, tristeza, cansaço e humilhação*, por sua vez, ocupando a mesma posição sintática, acabam por se contaminar semanticamente. A solidão não é a solidão de quem *está* sozinho, mas de quem *é* sozinho. Mas à solidão acrescenta-se a tristeza, tristeza daquele que sabe sua condição. O cansaço ultrapassa sua referência física, é cansaço existencial; tudo isso contaminado pelo sentimento de impotência, de vida estéril, de vida para a morte – exatamente como a dos bois –, de vida que é, ao mesmo tempo, causa e efeito do sentir-se humilhado pelo peso da canga opressora. Esses quatro versos, cujo paralelismo compõe não apenas a rede das contaminações semânticas dos substantivos, mas também uma seqüência

em gradação intensificam a expressão emotiva: a vida como um *peso*, uma *canga*, a vida como *morte*. É um peso que se iconiza na construção excessivamente paralelística, que acaba por transformar o vocábulo *boi*, por força de repetição, em pura interjeição, *mugido*. O monossílabo de tom grave, com sua consoante bilabial sonora acompanhada do ditongo fechado, “dessemantiza-se” e um forte *traço flutuante* do sentido se instaura, transformando o poema num mugido profundo: a palavra *boi* é síntese/lamento da existência humana, que ecoa, inclusive, na vogal fechada e na bilabial do vocábulo que encerra o poema: *obediência*.

Octavio Paz (1982, p.56), citando Valéry, diz que “o poema é o desenvolvimento de uma exclamação”. Nesse caso específico, o poema constrói uma interjeição, uma onomatopéia: um mugido/lamento, resultado da identificação que a metáfora promove, enlaçando numa tensa experiência físico-afetivo-cognitiva a condição humana à condição animal e a condição animal à condição humana. Experiência física, corpórea, porque a palavra aqui é também o *som intenso*, experiência vital de um ritmo contínuo, repetitivo, que nasce no corpo e ao corpo retorna, ecoando nos vazios da alma. A palavra *pesa* como o *boi pesa*. A palavra não diz sobre o *pesar*. A palavra do poeta é o *pesar*, já que seu destino coincide com a contínua reescritura da própria vida, a contínua repetição de palavras em busca de um sentido que se esvanece.

Levando em conta o processo de construção da metáfora, o poema talvez pudesse terminar na primeira estrofe, com a palavra *humilhação*, que – como veremos – é metáfora-chave. Entretanto, o verso final traz importante marca da enunciação, o dêitico *esta*, em repetição anafórica, que conduz a leitura a outro nível. Além disso, funciona, no conjunto, como uma *coda* – excerto acrescentado como apêndice conclusivo em composições musicais. Ora, esse apêndice reforça, no processo rítmico, a própria idéia de *peso/canga* a que o poema faz referência. Mais: é um verso que pode ser lido como um alexandrino, num conjunto de versos assimétricos, formando um acoplamento – resultado da seqüência de três segmentos, sintática e ritmicamente equivalentes (*troqueu/troqueu/troqueu/troqueu/coriambo*) –, que recupera o efeito *caudaloso* do verso 3 – justamente um verso que descreve os *bois*. Esse paralelismo aperta os laços com os quais se tece a imagem especular *boi/homem*, na medida em que, refletindo o terceiro – *Os meus bois que mugem e comem o chão* –, compõe especial equivalência entre a imagem do animal e o sentimento do “eu”. Aliás, cabe, aqui, outra consideração sobre esse verso 3. Trata-se de um endecassílabo, com cesura na 6^a sílaba. Se considerarmos como padrão métrico do poema – ainda que *oscilante* – a redondilha,⁴ poderíamos lê-lo como dois versos pentassílabos. Entretanto, essa variante empobrece o poema: perde-se o efeito *caudaloso* do ritmo endecassílabo, com sua sugestão de sofrimento contínuo; perde-se a

4 Os versos menores, assimétricos, revelam um padrão, ainda que *oscilante*: aproximam-se do verso redondilho (v.2: tetrassílabo; vs.4 e 5: redondilha menor; vs.8 e 9: redondilha maior; v.10: hexassílabo; v.11: octossílabo). Os versos 1, 6 e 7 apresentam padrão métrico menor ainda: monossílabo, dissílabo e dissílabo, respectivamente. Essa medida contrasta,

no poema, com os dois versos mais longos, de ritmo *caudaloso* – o v.3 e o v.12, um endecassílabo e um alexandrino, respectivamente. A tensão do poema parece refletir-se também no contraste entre os versos curtos, de tradição popular, e os versos longos, clássicos e solenes.

equivalência com o verso final, perde-se a *tensão* resultante da relação dos versos curtos com os versos longos e, finalmente, perde-se o efeito visual de expansão horizontal, ícone da *horizontalidade* do *chão* ou pasto: nos versos 3 e 12, homem e boi estão, rítmica e visualmente, enlaçados à inexorável condição terrena.

E a revelação dessa condição encontra sua metáfora axial no substantivo *humilhação*, que, no poema, se insere numa rede de equivalências, relacionadas à fusão *homem/animal*, a começar pelo jogo rímico: *chão*, *solidão* e *humilhação*. Retomo, neste momento, a metonímia, metaforizada, relacionada à figura dos animais: *comem o chão* (v.3). Ora, a palavra *humilhação*, etimologicamente, deriva do elemento de composição *hum*, do qual se originam os vocábulos *húmus*, *humilde*, *úmido* e ... *humano!* Assim, homem e boi se encontram na raiz da palavra: húmus. Húmus, chão, é a condição humana, em oposição à condição dos deuses. A *humilhação*, aqui, é também *humanização*, reencontro do humano com sua condição essencial, o chão, a terra, espaço da vida e da morte. Por isso os bois comem o chão úmido de suas lágrimas: se alimentam de sua própria condição. Assim como o poeta, condenado a dizer o mundo e a se dizer continuamente, consciente de que a revelação absoluta e redentora jamais será atingida.

E dessa forma se caracteriza o modo como o sentido de um dos pólos da tensão poética se apresenta na composição de Dante Milano. As imagens da imobilidade, do peso e da dor, refletindo-se, como vimos, na distribuição dos versos, no andamento rítmico, na progressão sintática e também na camada fônica dos significantes, convergem para a recriação de um intenso sofrimento, associado à idéia de eterna circularidade. Nesse caso, uma circularidade cujo sentido é a estagnação e a morte: “Como o movimento no círculo, dizia Raimundo Lúlio, assim é a pena no inferno” (Paz, 1982, p.312).

O estado de espírito disfórico construído no texto, entretanto, está circunscrito a um momento específico, a que o título faz referência: *paragem*. O aspecto circunstancial, uma das marcas semânticas desse substantivo, está imbricado no que o *não-dito* revela, ou seja, o *deslocamento*, a *viagem*, semas já inscritos no título do livro de que o poema faz parte: *Distâncias*. Aliás, essa idéia de movimento contínuo, de vida como viagem sem rumo, apresenta-se como um dos *topoi* poéticos de outras composições da série. Em “Hora do céu”, por exemplo, são marcantes as imagens que procuram captar a inexorável e vazia fluidez do tempo e da vida (*Essas nuvens fugindo apressadas/Fugindo para onde? fugindo de quê?*). No pequeno poema “Mendigo”, viver é um penoso caminhar pela estrada, colhendo visões redentoras que, distantes e inatingíveis, são ironicamente concebidas como *esmolas* de Deus. No próprio título do último texto do livro – “Passagem do poema” – pulsa a idéia de movimento, à qual se enlaça o próprio fazer poético, caracterizado como *deslocamento* que se perde em sua direção: *A poesia me leva a perdidos caminhos ... Deixo cair da mão o verso que se parte. / Outro me foge escrito sem palavras, / Buscando outros sentidos... É a vida como errância – E sem destino, erro, desmemoriado, – que ecoa em várias outras referências: Homens caminhando para o passado..., Em meio à estrada /*

Paro..., Enquanto o navio foge para longe..., Quem sabe onde termina esse caminho?..., Sou como um morto andando à toa...

Curiosamente, o poema compõe-se de doze versos, cifra que se repete na métrica do alexandrino final. Deixando à parte as relações matemáticas próprias das interpretações místico-religiosas e as relacionadas à alquimia, o número 12 representa, em síntese, o universo em seu desenvolvimento cíclico espaço-temporal, ou mesmo a realização de um ciclo vital (cf. Chevalier & Gheerbrant, 1982, p.365-6). É, pois, significativa a escolha dessa *cifrada arquitetura*, que sugere a idéia de processo, de movimento contínuo, em tensa correlação com a idéia de *morte-paragem*.

A própria repetição que compõe a sintaxe do poema conota, como vimos, a ruminação dos bois, que, em seu movimento contínuo, cíclico, aponta tanto para a *imobilidade* como para o *movimento*. O som das estacas que se ouve no último verso representa, ao mesmo tempo, o ritmo contínuo da vida e também a fixação do homem ao chão. E essa elegia musical – *...esta calma, esta canga, esta obediência* –, tão grave, tão densa, revela a grandeza da vida: sim, porque o poema diz também que a vida continua. Essa é apenas uma *paragem* no meio da longa viagem. E o *sentido*, a direção dessa viagem é o viver contínuo, *apesar de*. Vida e morte encontram-se no canto.

Mas o poema não apenas *diz*, ele também *se diz*, na medida em que *movimento* e *estagnação* são forças que refletem o próprio ato poético: apesar de fundado na *redundância* (cf. Cohen, 1982) é também um *processo*. Nesse sentido, assumem importância especial os dêiticos que se distribuem no poema. Reiterados no demonstrativo do verso final e funcionando dentro de um contexto “conclusivo”, remetem-nos ao próprio dizer poético: *esta canga* é o próprio poema, com seu ritmo repetitivo, com sua sonoridade noturna e densa, com suas imagens, com sua configuração icônica. A linguagem torna-se auto-reflexiva, na medida em que se organiza em estrutura cujos componentes se relacionam isomorficamente. Por isso, é o ofício do poeta que acaba sendo tematizado, acionando a função metalingüística no texto. O “eu” lírico assume-se, aqui, como o poeta moderno e seu trágico destino: continuar escrevendo, consciente de que jamais a verdade absoluta se revelará. Tal como Sísifo, cada palavra, cada poema, é a pedra que jamais atinge os píncaros da revelação.

Essa submissão do artista é a daquele que está submisso aos limites dos próprios gêneros discursivos. Aquele que *obedece* aos limites da língua a que deve se *assujeitar*, para construir sua subjetividade, isto é, constituir-se como *sujeito*. E um detalhe formal – a presença do alexandrino, último verso do poema, de ritmo marcadamente regular – poderá ganhar, nesse sentido, uma dimensão importante. O alexandrino é um verso emblemático, especialmente na história da literatura brasileira. De tom solene e ritmo caudaloso, foi preferido pelos artífices parnasianos, os poetas que pretenderam *servir à deusa Forma*. Mas neste poema pode estar simbolizando a *prisão* estética a que todo poeta se submete, seja compondo versos livres ou padronizados. Não estaria, pois, a *obediência* a que se refere o “eu” lírico também relacionada à obediência estética? Obediência a um contínuo fazer e refazer o poema para, ao mesmo tempo, refazer a cada momento sua inconclusão constitutiva.

Não é, pois, gratuita a identificação do poeta moderno com Sísifo, o *herói da incompletude* (Brunel, 1997). Ele, o poeta moderno, sabe que, se, por um lado, a palavra é a ponte que lhe permite dar sentido ao mundo, por outro, ela é também a fissura irremediável entre ele e a realidade. A experiência da vida e a expressão poética são forças em tensão contínua, já que toda “expressão implica mudança no objeto expresso” (Moisés, 1984, p.86). Resta-lhe, por isso, repetir continuamente as palavras no poema, em busca de um sentido inatingível.

Encerro esta leitura com as palavras de Albert Camus (s. d., p.116): “Cada grão dessa pedra, cada estilhaço mineral dessa montanha cheia de noite, forma por si só um mundo”, isto é, o poema. “A própria luta para atingir os píncaros basta para encher um coração de homem. É preciso imaginar Sísifo feliz.”

Referências bibliográficas

- BRUNEL, P. *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997. p.840-6.
- CAMUS, A. *O mito de Sísifo*. Lisboa: Livros do Brasil, s. d. p.114-6.
- CHEVALIER, J., GHEERBRANT, A. *Dictionnaire des symboles*. Paris: Robert Laffont, 1982.
- COHEN, J. Poesia e redundância. In: *O discurso da poesia. Poétique* n.28. Coimbra: Almedina, 1982.
- ECO, U. *A estrutura ausente*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- LEVIN, S. R. *Estruturas lingüísticas em poesia*. São Paulo: Cultrix, USP, 1975.
- MILANO, D. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, Núcleo Editorial da UERJ, 1979.
- MOISÉS, M. *A criação literária*. Poesia. São Paulo: Cultrix, 1984.
- PAZ, O. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- TYNIA NOV, Y. Os traços flutuantes da significação no verso. In: *O discurso da poesia. Poétique* n.28. Coimbra: Almedina, 1982.

LAFALCE, L. C. The heroic humiliation in Dante Milano. *Todas as Letras (São Paulo)*, n.5, p.29-37, 2003.

Abstract: The poem “Paragem”, written by Dante Milano, is analysed aiming to show that its structural unity is decisive in the creation of semantic effects, wich converge to a bipolar-force nucleous, characterized as both movement and stagnation – those are ways of feeling life and death. Such tension of contrary forces, but not excludind ones, happens to characterize the meaning of the modern artist’s own poetic making, wich enlarges the power of the metalinguist function in this poem.

Keywords: Modern poetry; poetic tension; metalinguistic.

ع