

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE CIÊNCIAS DE COMUNICAÇÃO E  
EXPRESSÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM  
LITERATURA**

**ARIVANE AUGUSTA CHIARELOTTO**

**OPERAÇÕES POÉTICAS DE EUGENIO MONTALE  
OS MINERAIS EM *OSSI DI SEPPIA***

**ORIENTADORA:  
PROF<sup>a</sup> DRA. PATRICIA PETERLE**

**FLORIANÓPOLIS  
2017**

## FICHA CATALOGRÁFICA

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,  
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Chiarelotto, Arivane Augusta  
Operações poéticas de Eugenio Montale : os  
minerais em Ossi di Seppia / Arivane Augusta  
Chiarelotto ; orientador, Patricia Peterle  
Santurbano - Florianópolis, SC, 2017.  
322 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa  
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão,  
Programa de Pós-Graduação em Literatura,  
Florianópolis, 2017.

Inclui referências.

1. Literatura. 2. Poesia italiana no Novecento.  
3. Imagem dialética e os minerais. 4. Eugenio  
Montale. 5. Memória e história em Ossi di Seppia. I.  
Santurbano, Patricia Peterle. II. Universidade  
Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação  
em Literatura. III. Título.

**Arivane Augusta Chiarelotto**

**Operações poéticas de Eugenio Montale:  
Os minerais em *Ossi di seppia***

Tese apresentada como trabalho final no Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, como requisito final para a obtenção do Grau de Doutora em Teoria Literária.

**Orientadora:  
Prof<sup>ª</sup> Dra. Patricia Peterle**

**Florianópolis  
Março, 2017**


“Operações poéticas de Eugenio Montale: os minerais em Ossi di Seppia”.

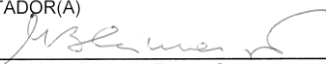
Arivane Augusta Chiarelotto

Esta tese foi julgada adequada para a obtenção do título


DOUTORA EM LITERATURA

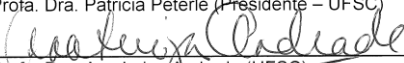
Área de concentração em Literaturas e aprovada na sua forma final pelo Curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.


  
\_\_\_\_\_  
Profa. Dra. Patricia Peterle  
ORIENTADOR(A)

  
\_\_\_\_\_  
Profa. Dra. Maria Lúcia de Barros Camargo  
COORDENADORA DO CURSO

BANCA EXAMINADORA:

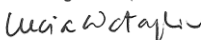
  
\_\_\_\_\_  
Profa. Dra. Patricia Peterle (Presidente – UFSC)

  
\_\_\_\_\_  
Profa. Dra. Ana Luiza Andrade (UFSC)

  
\_\_\_\_\_  
Prof Dr Raul Antelo (UFSC)

  
\_\_\_\_\_  
Prof Dr Meritxell Hermendo Marsal (UFSC)

  
\_\_\_\_\_  
Profª Drª Prisca Agustoni (UFJF – via Skype)

  
\_\_\_\_\_  
Profª Drª Lucia Wataghin (USP)

*Dedico este trabalho aos grandes amores de minha vida:  
Natan, Elizabeth e Béatrice, meus filhos.*

## AGRADECIMENTOS

O primeiro agradecimento vai aos poetas cujo brilhantismo de pensamento continua nos afetando com suas interrogações. Entre eles, Eugenio Montale, cujo legado me possibilitou um aprendizado outrora jamais imaginado. Segundo, à minha orientadora professora Dra. Patricia Peterle, que me instigou a entrar no mundo dos poetas italianos. Muito ponderada, sempre me apoiou nos percalços da pesquisa. Nenhuma palavra aqui será suficiente para expressar minha gratidão e o respeito profissional que lhe dedico. Gratidão especial também dedico ao prof. dr. Fábio Pierangeli, da *Università di Roma Tor Vergata*, que me orientou no período em que desenvolvi a pesquisa-sanduiche na Itália. Nele encontrei o porto seguro intelectual e emocional que a ocasião exigia, o que fortaleceu significativamente meus propósitos de pesquisa.

Depois, importa registrar que sou imensamente grata à minha família e a amigos, tantos que a todos é difícil listar, além dos esforços, fundamentais para que eu conseguisse concluir com êxito este trabalho. Meus agradecimentos se estendem ainda:

- aos governos federais Luís Inacio Lula da Silva e Dilma Russef, que investiram nas políticas de ensino superior e reengueram as pesquisas brasileiras nas últimas décadas;
- ao governo do estado de Santa Catarina, pela criação e manutenção do Programa de Bolsas Universitárias de Santa Catarina (UNIEDU);
- aos professores e gestores do Programa de Pós-Graduação em Literatura, e de toda a Universidade Federal de Santa Catarina, pela seriedade e competência com que desenvolvem o trabalho, fortalecendo os princípios de uma universidade pública de qualidade;
- aos gestores e colegas da Universidade Estadual de Santa Catarina que, atendendo a política de capacitação dos

servidores, apoiaram a minha iniciativa em prosseguir estudos de pós-graduação *stricto sensu*;

- aos integrantes da banca do Exame de Qualificação, professoras-doutoras Susana Scramin, Silvana de Gáspari e Meritxell Hernando Marsal, por suas importantes considerações;

- aos colegas do Grupo de Pesquisa do Núcleo de Estudos Contemporâneos de Literatura Italiana (NECLit), grandes parceiros no processo de pesquisa e escrita desta tese.

*Lunge risuona un grido: ecco  
precipita  
il tempo, spare con risucchi rapidi  
tra i sassi, ogni ricordo è spento; ed  
io  
dall'oscuro mio canto mi protendo  
a codesto solare avvenimento.*  
(MONTALE, 2012, p. 87).

Longe ressoa um grito: pronto corre  
o tempo, some-se em refegas rápidas  
nas pedras, cada memória se apaga;  
e de meu canto obscuro me debruço  
sobre esse solar acontecimento.  
(Tradução de Renato Xavier. In:  
MONTALE, 2002, p. 171-5).



## RESUMO

Esta pesquisa aborda imagens que os minerais sólidos reverberam nos poemas de *Ossi di seppia* (Ossos de sépia), do italiano Eugenio Montale. Nosso estudo será focado em poemas escritos entre 1916 e 1927. O interregno indica que se trata de uma obra concebida e elaborada aos poucos, razão por que por algum tempo o autor considerou *Ossi di seppia* uma obra inacabada, ainda que já a tivesse publicado. O poeta, que nasceu em 1896, em Gênova, capital da Ligúria, nos tempos em que elaborava a obra vivia as confluências de uma transição cultural, que envolvia o ambiente da família, de tradições católico-burguesas, além da conjuntura política e cultural que compunha o cenário do pós-Grande Guerra. Os minerais, em grande evidência nesta obra, retratam o cenário natural lígure, compreendendo: mar, água, sal, pedras, rochas e cascalho. Geralmente, em razão de sua natureza rígida ou dura, os minerais sólidos, são analisados pela crítica sob a perspectiva metafórica, que os associa a obstáculos existenciais. Porém, *Ossi di seppia* compreende uma complexa rede de relações, pois, enquanto a época está para os grandes eventos, como a Primeira Guerra, Montale está para um mundo aparentemente insignificante, à sua volta, feito de formigas, passarinhos, mar, fendas das pedras, entre outros. Ele lhes concede voz, valendo-se das características imprevisíveis e irreverentes da natureza para questionar a inexorabilidade de determinados percursos. Levando-se em conta a concepção de arte do escritor, num momento em que as controvérsias históricas prenunciavam grandes mudanças culturais, como se poderiam interpretar as imagens dos minerais sólidos no texto poético montaliano? Nossa hipótese é de que os versos desta obra não podem ser tomados como simples expressão de uma existência angustiada, mas como manifestação particular de um poeta que reconhece o elemento que perdura, ou seja, o real conjugado à memória. Ao longo dos três capítulos deste trabalho, demonstraremos que os poemas confrontam, de forma particular, as convenções da representação na obra de arte. Muito mais do que operar por associação de sentidos e semelhanças, a abordagem contrabalança ideias opostas, evidenciando, ademais, os fragmentos e os objetos do cotidiano, enquanto modo de construir as contrametáforas. Os poemas, lidos sob a ótica da dialética, rompem com os esquemas lineares e expressam uma particular percepção da história. Comprovaremos as correlações entre concepções filosóficas e texto poético, operação que dá origem a uma arte poética que atualmente se pode denominar de poesia-pensamento.

**Palavras-chaves:** Minerais. Eugenio Montale. *Ossi di seppia*, imagem dialética. Memória e história.

## ABSTRACT

This research approaches images that the solid minerals reverberate on poems from *Ossi di seppia* (Cuttlefish Bones), by the Italian Eugenio Montale. Our study will be focused on poems written from 1916 to 1927. The interregnum indicates that it was a work that was conceived and elaborated gradually, reason why the author considered *Ossi di seppia* an unfinished work, even if it was already published. The poet was born in 1896, in Genova, Liguria's capital, at the time he was elaborating the work, he was living the confluences of a cultural transition, that involved his family, which had catholic-bourgeois traditions, besides the political and cultural conjectures that painted the scenery post-Great War. The minerals, in great evidence in this work, portray the Ligurian natural scenario, comprehending: sea, water, salt, stones, rocks and gravel. Usually, due to its hard and rigid nature, the solid minerals are analyzed by the critics under its metaphoric nature, that associates them with existential obstacles. However, *Ossi di seppia* comprehends a complex net of relations, because, while the time is for the great events, like the First World War, Montale's time is for an apparently insignificant world around him, made of ants, birds, sea, slits in rocks, amongst other things. He gives them voice, backed by the unpredictable and irreverent characteristics of the nature, to question the inexorability of some trajectories. Taking in account the writer's conception of art, in a moment where the historical controversies foreshadowed great cultural changes, how could the solid mineral images be interpreted in the Montalian poetic text? Our hypothesis is that the verses of this work cannot be taken as a simple expression of an anguished existence, but as a particular manifestation of a poet that recognizes the enduring element, in other words, the real conjugate to the memory. Throughout the three chapters of this work, we will show that the poems confront, in a particular way, the conventions of the representations in artwork. Much more than operate by the association of senses and resemblances, the approach counterbalances opposite ideas, evidencing, moreover, the everyday fragments and objects, as a way of constructing the countermetaphores. The poems, read through the dialectic lenses, break with the linear plots and express a particular perception of history. We will show the correlations between philosophical conceptions and poetic text, operation which gives rise to what could be called nowadays of poetry-thought.

**KEYWORDS:** Minerals, Eugenio Montale, *Ossi di seppia*, dialectic image, memory and history.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>13</b>
<b>1 POESIA E DANÇA DO PENSAMENTO: <i>OSSI DI SEPPIA E IL SEGNO DELL'IMPOTENZA</i>.....</b>	<b>25</b>
1.1 POESIA E PENSAMENTO: OS DIÁRIOS ÍNTIMOS DE MONTALE.....	25
1.2 <i>QUADERNO GENOVESE</i> : A ARTE ENQUANTO LUGAR .....	56
<b>1.2.1 A riqueza possível .....</b>	<b>56</b>
<b>1.2.1 O acontecimento: as tensões e os pressupostos universais .....</b>	<b>75</b>
1.3 <i>O PRIMEIRO MONTALE</i> E OS PROJETOS: MÚSICA; GUERRA; ENCONTROS; A ARTE EM RUMINÂNCIA .....	88
1.4 MONTALE ESCOLHE A POESIA.....	115
<b>1.4.1 <i>L'umana ventura</i> e os percursos na constituição de um pensamento poético .....</b>	<b>126</b>
<b>2 ESPECTROS DOS MINERAIS DA (NA) POESIA MONTALIANA: CONHECIMENTO E POLÍTICA .....</b>	<b>137</b>
2.1 <i>OSSI DI SEPPIA</i> E A ABORDAGEM ALEGÓRICA.....	137
2.2 AS (IN)OPERAÇÕES DA LINGUAGEM: AS CONTRAMETÁFORAS .....	156
2.3 IMAGENS: POESIA E ESPAÇO: CONFRONTOS E INERVAÇÕES .....	165
<b>2.3.1 A linguagem, o corpo e a política .....</b>	<b>169</b>
2.4 OS (DES)LIGAMENTOS POÉTICOS E FILOSÓFICOS EM MONTALE: A PEDRA E O VÓRTICE.....	190

**2.4.1 Interrogar sem pontos de interrogação: as operações poéticas montalianas em questão.....212**

**3 MEMÓRIA E GESTO POÉTICO: O (DES)COMPROMISSO DO ARTISTA.....225**

**3.1 IMAGENS DIALÉTICAS ECLODEM DOS MINERAIS: OPERAÇÕES DO TEMPO..... 225**

**3.1.1 Percursos e estremeamentos no inconsciente; exumações de corpos..... 232**

**3.2 REMINISCÊNCIAS E O TEMPO .....246**

**3.3 A ARTE DO *NÃO SABER* E O ECO: A MEMÓRIA E A MORTE.....258**

**3.3.1 O replicar do “não”: uma ética em questão .....270**

**3.4 O “VIVER” NOS ENTREMEIOS DA ESCRITURA.....286**

**CONCLUSÃO..... 301**

**REFERÊNCIAS..... 309**

## INTRODUÇÃO

*Ma perché oggi più che mai  
l'uomo civilizzato è giunto  
ad avere orrore di se stesso?*  
(E.M, *Sulla poesia*, 1997a, p. 8)

Esta pesquisa aborda imagens que reverberam os minerais sólidos nos poemas de *Ossi di seppia* (Ossos de sépia), do italiano Eugenio Montale, cuja primeira edição foi publicada em 1925 pela editora de Piero Gobetti, de Turim<sup>1</sup>.

Nosso estudo será focado em poemas que foram escritos entre 1916 e 1927, incluindo ainda dois outros, deste mesmo período, mas que nunca foram publicados pelo escritor. O interregno de mais de uma década (de 1916 a 1927) indica que se trata de uma obra que foi concebida aos poucos, já que alguns poemas continuaram a sofrer mudanças, como se pode constatar analisando o conteúdo da segunda e da terceira edição, publicadas, respectivamente, em 1928 e 1932. De fato, Montale, por algum tempo, considerou *Ossi di seppia* como uma obra inacabada, muito embora já tivesse sido publicada. Os ajustes que ultrapassaram a mera correção de erros tipográficos<sup>2</sup> demonstram

---

<sup>1</sup> As designações se desdobram em: *pietra* (pedra), com sete menções, e *rocce* (rochas), com cinco menções; existe ainda a designação de *sassi* (pedras menores, irregulares em tamanho e corte), *scoglio* (rochedo) (com outras quatro menções), além de algumas derivações, mencionadas uma ou duas vezes, como: *pietraie* (rochedos), *pietrame* (pedrinhas), *pietrisco* (pedrisco). Temos, ainda, *il sale* (sal) (duas menções), que igualmente diz respeito ao referido reino (Traduções nossas).

<sup>2</sup> Tais erros tipográficos podem estar relacionados ao perfil da casa editorial de Piero Gobetti (1901-1926), que não seguia a política de publicar poesia; além disso, seu editor (Gobetti), passava por um momento conturbado devido a suas atividades como jornalista, político e antifascista italiano. Na época da publicação de *Ossi di seppia*, o

que o poeta retocou os poemas, burilando os sentidos em busca da melhor expressão para a obra<sup>3</sup>.

Quanto ao poeta, que nasceu em Gênova, capital da Ligúria, em 1896, na época da produção dos primeiros poemas completava vinte anos; apesar de já ter concluído o curso de *ragioniere*<sup>4</sup>, não exercia a profissão, mas era autodidata em matéria literária. Montale passava seus dias lendo na *Biblioteca Comunale di Berio*, em Gênova, enquanto rejeitava o trabalho no *scagno*, escritório da empresa familiar, além do próprio título de acadêmico obtido aos dezenove anos. Temos, aqui, um ponto de angústia que também pode ter relação com o contexto da época, já que Montale é dos tempos em que o pensamento burguês se consolidava mediante a franca transição cultural do fim do *Ottocento*. Vivia as confluências dessa transição no seio da família, dedicada ao comércio de produtos navais, que seguia as tradições católico-burguesas.

Voltando às caracterizações da obra, é interessante comentar que até o título refletiu seu amadurecimento ao longo dos anos. Até 1923, algumas vezes, Montale reuniu alguns poemas em formato de fascículo, endereçando-os a amigos ou

---

editor sofria ameaças do regime fascista recém-instaurado, inclusive sofrendo perseguições e duras agressões físicas, sendo até mesmo impedido de continuar as atividades editoriais. Depois de exilado em Paris, morreu em 15 de fevereiro de 1926.

<sup>3</sup> Ao reestudar o texto poético, Montale fez ajustes nos poemas para a edição de outra editora de Turim, em 1928, a Fratelli Ribet. As mudanças implicaram a supressão de parte do texto original do poema *Vasca* (Tanque), assim como a inclusão dos poemas: *Venti e Bandiere* (Vento e Bandeiras), *Fuscello teso dal muro* (Graveto estendido do muro), *I morti* (Os mortos), *Delta*, *Incontro* (Encontro) (todos de 1926) e *Arsenio* (Arsênio) (1927), e a exclusão de *Musica sognata* (Música sonhada) (Traduções de Xavier, 2002).

<sup>4</sup> *Ragioneria* corresponde a um curso técnico de contabilidade.

então a outros artistas. Um dos fascículos levava o título *Rotami*<sup>5</sup>. Indicador de um processo de maturação artística é o fato de que os mesmos poemas serão, mais tarde, ou em 12 de julho de 1923, reunidos e divulgados sob o título *Ossi di seppia*, com o qual o autor presenteou o escultor genovês Francesco Messina.

Tais dados servem para explicar o percurso poético que dá origem à obra publicada em 1925, embora sua elaboração remonte a 1916, com *Merigiare pallido e assorto*<sup>6</sup>, o poema mais antigo da referida coletânea. A maior parte dos poemas foi produzida entre 1923 e 1924, mas é desde 1977, quatro anos antes da morte do escritor (em 1981), que a obra foi sendo periodicamente reeditada, tanto na Itália como em diversas partes do mundo, incluindo o Brasil<sup>7</sup>.

Por outro lado, enquanto as primeiras edições foram revisadas e reconsideradas por Montale sob a ótica da poética, refazendo determinadas partes e/ou incluindo novos poemas, elas também envolvem indicadores de permanência e estabilidade, particularmente em relação à estrutura. Assim, desde a sua primeira edição, *Ossi di seppia* manteve uma organização em subseções que jamais sofreram qualquer alteração ao longo das quinze edições publicadas até 1977, tempo em que o poeta ainda era vivo. Assim, a distribuição dos sessenta e um poemas obedece às mesmas seis subdivisões: *In limine* (Prólogo), *Movimenti* (Movimentos), *Ossi di seppia* (Ossos de sépia), *Mediterraneo*

---

<sup>5</sup> Um fascículo deste, datado de março de 1923, agregava *Merigiare pallido e assorto* (1916), *Non rifugiarti nell'ombra* (1922), *Ripenso il tuo sorriso, ed è per me un'acqua límpida* (1923). Segundo Zampa (2012), o pequeno fascículo com o conjunto de poemas citados pertence hoje aos herdeiros de Angelo Barile.

<sup>6</sup> Passar a sesta pálido e absorto. (Tradução de Renato Xavier, in MONTALE, 2002, p. 69).

<sup>7</sup> Atualmente, *Ossi di seppia* compõe o catálogo da Arnoldo Mondadori, editora de Milão, inserida na obra *Tutte le Poesie*, organizada por Giorgio Zampa (2012).

(Mediterrâneo), *Meriggi e ombre* (Tardes e Sombras) e *Riviere* (Rivieras)<sup>8</sup>.

Nossa pesquisa, que se ateve primordialmente à análise desta obra, enfoca poemas das mais diversas partes, abraçando inclusive dois que nunca foram publicados pelo autor, mas escritos na experiência do *front* da Grande Guerra, pertencendo, pois, à produção da primeira etapa de sua carreira.

Depois, convém colocar que, do ponto de vista estrutural, a obra é emblemática, sobretudo por não expressar a ordem da produção do autor; ou seja, a organização dos poemas não obedece a uma cronologia; eles estão cronologicamente embaralhados, o que, a nosso ver, é uma maneira de colocar em debate a própria sucessão temporária. Em outras palavras, a problematização nasce da própria organização da obra, já que os poemas das primeiras sessões não necessariamente foram escritos antes dos demais que os sucederam.

Assim, enquanto a organização da obra aparenta uma espécie de embriaguez artística, ela também, ambigualmente, espelha uma jornada solar. No começo, situam-se temas que se poderiam assemelhar aos limiares de um dia que nasce cheio de promessas (em consideração ao primeiro poema, *In limine*), prosseguindo com os poemas de *Movimenti*, cujo desenrolar, de alguma maneira, envolve a dúvida e as indisposições da linguagem, o que, igualmente, são referências do ápice da jornada (representada por *Ossi di seppia* e *Mediterraneo*), seguindo para o respectivo e inexorável esmorecimento (com *Meriggi e ombre*) e o último aceno da luz do dia (*Riviere*)<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> Tradução de Renato Xavier (2002).

<sup>9</sup> Angiola Ferraris, na obra *Montale e gli Ossi di seppia*, publicada em 1995, analisa os componentes principais de cada uma das sessões de *Ossi seppia*; nesse estudo, atribui particular relevância ao mar. Ao analisar cada uma das sessões da obra poética, debruça-se, por exemplo, no poema *Riviere*, o último do livro. Desde as contribuições



O presente estudo investiga a problemática acerca dos minerais, em todos os seus desdobramentos: desde o léxico da língua italiana, até a percepção montaliana em relação à crise de representação que afetou o desenvolvimento da arte no início do século XX. O próprio poeta, em algumas entrevistas (hoje publicadas na obra *Sulla poesia*), relaciona a obra às contingências da época, deixando transparecer, em muitas delas, um tom desiludido e até amargurado em relação à vida. São cruzamentos e embaralhamentos em que cada etapa, com suas nuances, expõem o conflito existencial. Num jogo de antinomias, como luz e sombra, *Ossi di seppia* assemelha-se a um quadro pintado, cujas graduações de cor e entrecruzamento de traçados podem ser lidos como a reunião das confluências de um dia solar, eivado de promessas, embora controvertido, em que cada manifestação deve ser examinada em suas particularidades.

Quando nos debruçamos sobre a fortuna crítica montaliana, sobretudo relativa à obra *Ossi di seppia*, encontramos nomes como Romano Luperini, com *Storia di Montale*, e Angiola de Ferraris, com *Montale e gli ossi di seppia*, segundo os quais a preocupação é de se ler os versos sob a ótica das angústias existenciais expressas ao longo da trajetória de vida do escritor, quando enfrentou dificuldades em se inserir em projetos de caráter burgueses. Depois, dentre outros, que igualmente se aprofundaram na abordagem do escritor, principalmente em relação à primeira fase de sua carreira, há expoentes, como Gianfranco Contini, com *Una lunga fedeltà*, que apontam para a natureza eminentemente política que caracteriza a sua obra. Assim, em função da grande repercussão crítica, impossível de aqui ser referida, *Ossi di seppia* se abre ao pesquisador como uma desafiadora tarefa, não só pelo leque de leituras críticas já constituídas, mas pela hibridez dos versos que, muito embora às

---

do pesquisador, sabe-se que este poema é contestado pela crítica, que o vê distanciado dos demais em sua perspectiva de abordagem.

vésperas de comemorar um século de publicação, ainda espreta questões bastante atuais.

Comumente, os minerais, em razão de sua natureza rígida ou dura, são analisados pela crítica sob a perspectiva metafórica, que os associa a obstáculos nos percursos existenciais. Contudo, algumas pesquisas recentemente publicadas na Itália, como as de Gareffi (2014) e Tortora (2015), falam da necessidade de se aprofundar os estudos sobre a perspectiva da linguagem montaliana que, em *Ossi di seppia*, implica antinomias, uma abordagem muito mais alinhada à perspectiva alegórica, a qual, ao invés de sentidos unilaterais, preza por um largo espectro de [re]leituras. Nossa hipótese é de que, dada a condição alegórica que constitui seu estilo, condição já admitida pela crítica, muitos sentidos podem ser evocados dos versos que colocam em destaque os elementos minerais, os quais, entre outras coisas, podem culminar num ponto de conexão entre a realidade e a história, conceitos fundamentais em nosso trabalho.

No *Quaderno genovese*, o diário que Montale escreveu entre fevereiro e agosto de 1917, há menções de uma angústia muito mais relacionada à crise de pensamento que permeia o seu tempo, aliás profundamente sentida pelos artistas. Logo, parecemos adequado reexaminar a condição da palavra poética montaliana concebida como resultante das divergências no domínio familiar e social, o que legitimaria um pragmatismo que não parece combinar com o poeta.

Pormenorizar tais confluências exige entender, primeiramente, que Montale não se adaptou às tendências daquele tempo, sobretudo às decorrentes do ramo econômico familiar. Ao se distanciar das perspectivas comerciais familiares, traçou uma trajetória autodidata e criou um pensamento artístico que iria se impor com o passar das décadas. Trata-se de um período de angústia no qual, enquanto espera, o poeta se aproxima das tendências de sua época, tanto em matéria artística

quanto filosófica, alicerçando um pensamento poético que irá perdurar ao longo da vida.

*Ossi di seppia* envolve esta complexa rede de relações, profundamente calcadas na atmosfera do início do século XX. Enquanto a época está para os grandes eventos, como a Primeira Guerra, Montale se volta para objetos e movimentos aparentemente insignificantes, como formigas, passarinhos, mar, fendas das pedras, entre outros. Ele atribui voz a objetos e situações. Nesses casos, o “tema”, às vezes irrelevante, ganha importância, o que converte sua poesia num instrumento de exumação do componente enterrado nas sombras, às vezes esquecido ou desconsiderado.

Montale, quando se debruça sobre o papel, vale-se da natureza em suas características intempestivas e irreverentes, seja pela desobediência a comandos, seja pela recusa ao elemento indesejado, como ferramentas que lhe possibilitam problematizar a inexorabilidade de determinados percursos. Então, que indicações tais características nos podem oferecer? Que possibilidades de leitura se podem extrair de uma elaboração poética que foge aos enquadramentos previsíveis da época? Além disso, o que mais se destaca pelos sinais, seja na disposição das palavras, nos versos e *enjambements*, ou nas sonoridades decorrentes das rimas e assonâncias, em busca do estremecimento e desencadeamento de sentidos que escapam ao senso comum e à previsibilidade?

Do ponto de vista metodológico, é importante destacar que, depois de um estudo preliminar, constatamos que, enquanto em *Ossi di seppia* a temática existencial é abordada alegoricamente, algumas imagens dos elementos da paisagem lígure se repetem. Entre estas, os minerais, desde a água até as rochas, que atravessam a obra por inteiro, aparecendo em diversos poemas. Levando em conta a concepção de arte do escritor, num momento em que a cultura prenunciava o chamado *Novecento* (em particular o italiano), e também todas as controvérsias históricas que marcaram o período, como se

poderia conceber os sentidos dos minerais sólidos no texto poético montaliano?

Nossa hipótese é de que os versos desta obra não podem ser tomados apenas como mera expressão de uma existência angustiada, mas como manifestação particular de um poeta que reconhece o elemento que perdura, ou seja, o real conjugado à memória. Em razão de já estar comprovado pela crítica que Montale é um dos poetas do início do século XX que melhor compreendeu a crise de linguagem que desafiava o pensamento crítico - de modo geral, artistas, intelectuais, filósofos, historiadores, críticos literários, entre outros -, entendemos que um mesmo objeto possa ser abordado por diversos ângulos.

Nosso intuito é comprovar que o poeta, ao se fixar nos minerais, pretendia quebrar a espinha dorsal (consagrada) da semântica tradicional e criar sentidos inusitados para tais elementos, de modo que se poderiam rediscutir algumas teses, já firmadas, que apontam apenas para a interpretação unilateral de que tais materiais, enquanto elemento duro, cumpririam com a representação da faceta angustiada do homem moderno. A nosso ver, uma leitura neste sentido unilateral contribui para empobrecer a imaginação na abordagem literária.

É fato que tais inclinações se reportam à história literária, a exemplo da montanha dantesca que compõe o cenário do *Inferno* na *Divina comédia*, em que os rochedos aparecem em imagens acinzentadas, descoradas, com manchas do ocre do ferro. Tal imagem que além da frieza, passa a desagradável sensação do ser perdido em meio à selva escura e cheia de perigos. É indiscutível que, em trabalhos literários, o rochedo dantesco é uma imagem primordial.

O presente trabalho pretende demonstrar que os poemas da obra em análise podem ser lidos sob outra ótica, ou seja, a do conhecimento dialético, já que rompem com os esquemas lineares e evidenciam uma particular percepção da história, que se aproxima das teses de Walter Benjamin em *Sobre o conceito de história*. Comprovaremos, assim, as correlações entre concepções

filosóficas e texto poético, operação que dá origem a uma arte poética que atualmente vimos denominando de poesia-pensamento.

A fim de preservar os ritmos da estrutura dos poemas, optamos por apresentá-los no original, tomando como apoio as duas traduções brasileiras até agora publicadas. A primeira, *Ossos de sépia*, de 2002, de Renato Xavier, que envolve a obra completa, publicada pela Companhia das Letras (São Paulo), na Coleção Nobel. Importante mencionar que a base desta versão é o texto de *Ossi di seppia*, incluído na obra *Opera in versi*, organizada por Rosanna Bettarini e Gianfranco Contini e publicada pela editora Einaudi em 1980<sup>10</sup>. A segunda opção de tradução é a de 1997, que compreende uma antologia de poemas montalianos, dentre os quais *Ossi di seppia* na tradução de Geraldo Holanda Cavalcanti e publicado pela Editora Record, do Rio de Janeiro<sup>11</sup>. Ao conservar os poemas na língua italiana, apresentamos a tradução em nota de rodapé. Em razão de sua importância para a temática deste trabalho, traduzimos três poemas não incluídos em *Ossi di seppia*, mas escritos no mesmo período, e publicados postumamente, assim como os trechos de *Quaderno genovese* que aqui citamos. Com relação a trechos retirados de *Sulla poesia*, outra obra do poeta, como também aqueles a biografia de Giulio Nascimbeni, optamos por manter a versão original.

---

<sup>10</sup> Esta mesma versão serve de base também para Zampa, que organizou o volume *Tutte le poesie*, já citado.

<sup>11</sup> Outra tradução que merece ser mencionada é a do *Diário póstumo: 84 poemas dedicados a Annalisa Cima*, publicado em 2000 pela Editora Record, do Rio de Janeiro, em tradução de Ivo Barroso. Contudo, antes disso, Montale havia sido apresentado ao público brasileiro em 1976, quando Armandina Puga (entre outros) traduziu *Borboletas de Dinard: memórias e fantasias*, publicado pela Nova Fronteira, do Rio de Janeiro.

A pesquisa bibliográfica sobre as publicações do autor, assim como sobre a respectiva crítica, constitui um complexo processo que envolveu duas fases distintas: na primeira, nos deparamos com a escassez de fontes de pesquisa, já que sobre o poeta não havia sequer um trabalho de pós-graduação disponível no banco de teses da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e nenhuma obra do autor ou sobre ele constava do acervo de nossa biblioteca universitária (UFSC). A aproximação inicial à obra do autor se deu graças ao acervo da biblioteca de alguns professores ligados ao nosso programa de pós-graduação, assim como à pesquisa junto ao acervo da biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade de São Paulo<sup>12</sup>.

Já o acesso a obras mais fundamentais à nossa pesquisa se deu graças ao estágio doutorado-sanduiche que nos possibilitou permanecer na Itália por três meses, desenvolvendo a pesquisa junto à *Biblioteca Nazionale Centrale di Roma*, cujo acervo é bem significativo em fontes primárias e também em termos de crítica sobre o escritor. Além disso, o sistema de busca interbibliotecas favoreceu o acesso a artigos indexados, o que ajudou a aprofundar os estudos, assim como sinalizou a escassez de trabalhos a respeito da temática dos minerai<sup>13</sup>. De outro lado, graças à bolsa de estudos recebida da CAPES, tivemos condições de trazer para o Brasil algumas obras fundamentais, e hoje já bastante raras no mercado de sebos italianos, como *Quaderno genovese*, *La poesia non esiste*, *Lettere e poesia a Bianca e*

---

<sup>12</sup> MÉLEGA, 1999. Da mesma autora, consta no acervo da Biblioteca da Universidade de São Paulo uma Tese de Doutorado em Letras (MÉLEGA, 2004), que analisa a ligação da poesia montaliana com a psicanálise.

<sup>13</sup> Um dos poucos que encontramos é o artigo *Beato colui che orna una pietra dura: Montale e il classicismo europeo paradossale*, de Isabelle Melis (MELIS, 2006).

*Francesco Messina, Carteggio Svevo Montale, Lettere a Pugliatti, Fuori di casa*, entre outras da fortuna crítica.

Este trabalho se estrutura em três capítulos.

No primeiro, examinaremos a atenção de Montale sobre os elementos minerais, como sobre alguns outros objetos, a partir das vivências do artista e das relações artísticas e intelectuais que ele estabelece na primeira etapa de sua vida. Mais do que contextualizar a presença do poeta face aos grandes eventos de que tomou parte, procuraremos, nesta parte, entender as operações de pensamento do jovem Montale num momento em que amadurecia sua percepção sobre os embates decorrentes da crise cultural que marcou o início do século XX. Além do diário do poeta, denominado *Quaderno genovese*, tomamos como fonte de pesquisa a biografia de Giulio Nascimbeni, e a obra *Sulla poesia*, que reúne as entrevistas e crônicas publicadas pelo escritor ao longo dos 85 anos de vida.

No segundo capítulo, faremos um estudo da perspectiva alegórica montaliana em contrapartida ao pressuposto da arte mimética ou representativa, conceito este que perpassa o enfoque deste trabalho desde o primeiro capítulo<sup>14</sup>. Analisaremos, nesta parte, alguns poemas que mostram o quanto os minerais evocam os mais diferentes sentidos, possibilitando (re)leituras, tornando-se moderno pela ressignificação das metáforas. Aqui, discutiremos as metáforas enquanto modalidade literária que integra a perspectiva representativa, no sentido de que o texto poético metafórico busca expressar um sentido e legitimar uma dada leitura da realidade.

Defenderemos que os poemas de Montale expõem uma abordagem distinta de tal convenção representativa, já que as rupturas passam pela construção do que denominamos de

---

<sup>14</sup> A mimese é um conceito cunhado primeiramente por Aristóteles, quando analisou as (im)possibilidades de a obra de arte expressar uma imagem da realidade, tendo em vista as diversas nuances que a compõem.

“contrametáforas”. Muito mais do que operar por associação de sentidos semelhantes, as contrametáforas contrabalançam as ideias opostas, evidenciando, ademais, os fragmentos e os objetos do cotidiano. Num segundo momento, julgamos pertinente discutir o tema da representação enquanto elemento problematizado pela dita *crise da linguagem*, entendendo, assim, como a abordagem montaliana se insere entre as perspectivas artísticas que vingaram no campo literário.

Discutidos alguns aspectos que encerram a problemática da linguagem, no terceiro capítulo examinaremos poemas que em alguma medida implicam as imagens dialéticas dos minerais e os indicadores das operações da história enquanto processo que envolve a memória e a escrita. Os poemas de *Ossi di seppia*, que constituem o objeto deste trabalho, evidenciam uma compreensão histórica diferente da abordagem cronológica, implodindo as estruturas temporais convencionais, ponto fundamental de aproximação com o campo filosófico, operação esta que nos leva ao termo *poesia-pensamento*, enquanto denominação equivalente.



## 1 POESIA E DANÇA DO PENSAMENTO: *OSSI DI SEPPIA* E *IL SEGNO DELL'IMPOTENZA*

*A distanza di secoli una poesia  
può trovare il suo interprete*  
(MONTALE, 1997a, p. 13).

### 1 POESIA E PENSAMENTO: OS DIÁRIOS ÍNTIMOS DE MONTALE

“*Merigiare pallido e assorto*”<sup>15</sup> é um poema de 1916, escrito na juventude, ao mesmo tempo de um diário íntimo. Enquanto o poema alcançou notoriedade por integrar *Ossi di seppia*, os escritos do diário não tiveram a mesma sorte, já que Montale os eliminou sumariamente, não restando vestígios do que contivessem aquelas páginas. Que tensões esconderia o ato que levou o poeta, então com vinte anos, a se desfazer das suas memórias, destruindo o diário?

Algumas respostas podem ser encontradas nos apontamentos das entrevistas em que o poeta era indagado sobre o que o teria levado a escrever os poemas que constituíram a obra *Ossi di seppia*. Depois, também é possível levantar algumas outras hipóteses com vistas aos registros do segundo diário íntimo, escrito entre fevereiro e agosto de 1917. Enquanto o primeiro incomodou e foi rasgado, o segundo teve vida longa e foi conservado pelo autor, tendo sido, mais tarde, em 1983, postumamente publicado como *Quaderno genovese*, pela

---

<sup>15</sup> “Passar a sesta pálido e absorto” (Tradução de Renato Xavier. In: MONTALE, 2002, p. 69). De ora em diante, todas as traduções para o português apresentadas ao longo do texto serão assim registradas: (Tradução de Renato Xavier. In: MONTALE, 2002, p. ...).

Arnoldo Montadori Editore<sup>16</sup>. Em *Quaderno genovese*, encontramos uma permanência, uma espécie de rochedo que perfaz o primeiro percurso do poeta, não só pela duração, mas principalmente porque as anotações confirmam os sinais que irão se perpetrar ao longo da vida de Montale: leitor voraz, porém bastante criterioso, e aguçado senso crítico, são características juvenis ressaltadas nas observações do diário duradouro. O quanto este espírito contribuiu para a decisão de eliminar o

---

<sup>16</sup> A organizadora da obra, Laura Barile, explica que a sobrinha do poeta, Bianca Montale, quando providenciou uma microfilmagem, colaborou de maneira significativa para que os cadernos escolares conseguissem manter o conteúdo legível, para então ser editado 66 anos depois. Segundo a organizadora, os cadernos, que na época de sua consulta ainda pertenciam aos arquivos pessoais da família, são descritos da seguinte maneira: [...] *è un quaderno scolastico a righe di mm 195 X 145 [...] composto di cinque fascicoletti di fogli doppi tenuti insieme da una legatura in spago verticale per ogni fascicoletto, staccata in alcuni punti, e da due legature orizzontali, delle quali si è conservata solo quella superiore, più due pagine bianche di risguardo e la relativa facciata (probabilmente posteriore) di copertina in cartoncino liscio azzurro, staccate dal resto. Il quaderno è mutilo dell'altra facciata di copertina con le relative due pagine bianche di risguardo; di quattro pagine dell'ultimo fascicoletto, di cui si conservano solo i lembi interni; e dei due fogli centrali del secondo fascicoletto, probabilmente strappati prima della stesura del Quaderno* (BARILE, 1983, p. 93). Outra questão a ser comentada é que a organizadora citada é uma importante intelectual italiana, que se propôs uma profunda investigação dos comentários montalianos, vindo a constituir 75 páginas de notas (ao todo, 254 notas), que detalham os componentes fundamentais de cada registro do autor. Para elucidar dúvidas, Laura Barile recorreu a outros intelectuais do seu circuito e de semelhante influência no campo literário, todos mencionados em página de agradecimentos (p. 195). Seus nomes: Gianfranco Contini, Franco Croce, Dante Isela, Giorgio Zampa, Luigi Surdich, Giovanni Macchia, Stefano Agosti, Franco Contorbia, Padre Pasquale Lietti e Carlo M. Simonetti.

primeiro diário é algo difícil de precisar, porém este percurso, oferece-nos pistas de como ele constituía o particular pensamento artístico, que é uma das questões que nesta pesquisa também buscamos entender.

Para fins de análise, podemos começar pela análise dos versos de “Passar a sesta pálido e absorto”, considerado o poema mais antigo dentre os que compõem *Ossi di seppia*<sup>17</sup>. Eles nos permitem identificar alguns sinais da inquietação que afetava o pensar do jovem poeta:

*Merigiare pallido e assorto  
presso un rovente muro d'orto,  
ascoltare tra i pruni e gli sterpi  
schiocchi di merli, frusci di serpi.*

*Nelle crepe del suolo o su la vecchia  
spiar le file di rosse formiche  
ch'ora si rompono ed ora s'intrecciano  
a sommo di minuscole biche.*

*Osservare tra frondi il palpitare  
lontano di scaglie di mare  
mentre si levano tremuli scricchi  
di cicale dai calvi picchi.*

*E andando nel sole che abbaglia  
sentire con triste meraviglia  
com'è tutta la vita e il suo travaglio  
in questo seguitare una muraglia*

---

<sup>17</sup> É verdade também que, às p. 85-6, de *Quaderno genovese*, há um poema dedicado a Giacomino Costa, *Or che, méssi dell'algido brumaio*, datado de 1915, ou seja, composto um ano antes de *Merigiare pallido e assorto*.

*che ha in cima cocci aguzzi di bottiglia*  
(MONTALE, 2012, p. 30)<sup>18</sup>.

O poema inicia referindo-se a uma atmosfera vespertina mórbida, ao “pallido e assorto” (pálido e absorto), aludindo a um tempo suspenso, em que os objetos, como “i cocci aguzzi di bottiglia, il muro e la muraglia” (os cacos das garrafas partidas, o muro, a muralha)<sup>19</sup> se entrecruzam com as manifestações da natureza, “il sole, il mare, le formiche, gli sterpi, i merli” (o sol, o mar, as formigas, as cobras, os passarinhos), elementos todos que permitem ao poeta constituir visibilidade às forças tensionadas das relações no mundo.

Os tensionamento se fazem notar inclusive pelo conjunto do poema justo porque há uma sonoridade martelante disposta nas rimas de entonação fechada: “assorto, d’orto”; “formiche, biche”, e assim por diante, rimas estas que parecem ter sido constituídas para assemelhar-se ao eco, enquanto o encontro seco

---

<sup>18</sup> “Passar a sesta pálido e absorto / rente de um abrasado muro de horto, / escutar entre as sarças e espinhos / cicios de cobra, pio de passarinhos. // Nas ervilhas ou em gretas do solo / espisar carreiras de rubras formigas / que ora se separam ora se ligam / ao cruzarem nalgum monte minúsculo. // Observar entre frondes o palpitar / distante das escamas do mar / enquanto se eleva o tremor estrídulo / das cigarras nalgum alto escalvado. // E andando no sol, encadeado, / sentir como triste maravilha / como é toda a vida e suas lidas / neste acompanhar uma muralha / que em cima tem cacos de garrafas partidas” (Tradução de Renato Xavier. In: MONTALE, 2002, p. 69).

<sup>19</sup> A partir de agora, todas as traduções trazidas entre parênteses, dizem respeito a tradução do autor mencionado no poema anteriormente citado. Neste caso, estamos tratando da tradução de Renato Xavier cuja referência acompanha o poema original citado (Tradução de Renato Xavier. In: MONTALE, 2002, p. 69). Em se tratando de outros tradutores, ou então de tradução nossa, serão igualmente indicados no decorrer do texto em notas de rodapé).

do som com “il muro d’orto” (muro de horto) ou com “una muraglia” (a muralha).

O objeto atravessado, como o mar, que embora uma grande força lhe perpassa, segue afetado pelas rajadas de vento, é a imagem resguardada no poema. Da mesma forma, o mar é suscetível às forças externas “il palpitare / lontano di scaglie di mare”<sup>20</sup>, converte-se na alusão ao áspero e ao irregular, características estas bastante irmanadas aos minerais sólidos.

De outro lado, o reconhecimento de tudo que está posto no cenário natural enfocado nos versos, depende da percepção daquele que o vê. No poema, não há um sujeito expresso; há apenas um “alguém”, que pode ser “qualquer um”, que “ascolta, spia, osserva e sente” (ouve, espia, observa e sente); sentidos que implicam sensações que gradativamente percorrem as estrofes, aprofundando-se; começa reportando-se ao movimento do corpo e suas implicações no pensamento. Há um “ser” que espia, que observa e está à espreita da vibração que caracteriza a atmosfera indefinida. Mas qual é a “matéria da suspensão/indefinição” “in questo seguitare” (neste acompanhar)? Ela expressará o lugar do cosmos que atende a ritmos alheios ao domínio humano ou será um modo poético de narrar o incessante movimento da história, feita de pequenas manifestações do entorno, que, agregadas, repercutem no “seguitare”?

No diário que conservou, Montale registra: “Non ho che un nemico: la natura. O la distruggo o m’inghiotte. Così non può continuare. Per ora temporeggiamo; e il nostro disprezzo reciproco è tale che finiamo per stimarci” (MONTALE, 1983, p. 26)<sup>21</sup>. Por que o poeta se vê nesta condição de oposição à natureza? Que deseja ele ressaltar quando coloca em evidência o

---

<sup>20</sup> “[...] o palpitare / distante das escamas do mar” (Id. *ibid.*, p. 69).

<sup>21</sup> “Não tenho um inimigo, que não a natureza. Ou a destruo ou ela me engole. Assim não se pode continuar. Por ora temporizemos; e o nosso desprezo recíproco é tal que terminamos por nos estimar” (Tradução nossa).

desacordo ou a desarmonia ao mesmo tempo que, nos versos, o destaque está para sentidos corporais enquanto mote do desdobramento da representação mental?

Aludiria o poeta a disposição espacial da cidade natal, Gênova, onde viveu até a juventude e cuja paisagem e demarcada por morros, rochedos e muros, em suas interseções geométricas, constituem as vias públicas, ruelas e caminhos que se impregnam ao olhar do poeta no solitário caminhar?

Percorrer com o olhar e colocar o corpo em movimento são deslocamentos que Montale não se furta de enfocar. Forças e arremessos; o movimento inusitado e a quebra de percursos evidenciam a intenção do poeta em descamar a superfície para dar visibilidade a elementos pouco notados. Da natureza, interessa enfocar “il palpitare lontano” (o palpitar distante) mencionado no poema, um contínuo “referir-se” a encontros e desencontros, “disprezzo” (desprezo) e “stima” (estima), enquanto percepção da instabilidade que se atravessa na vida.

Assim, ao invés do frescor que decorre do esmorecer do calor, os versos evidenciam o “sole che abbaglia” (o sol que ofusca), bem como os rastros do desgaste por ele ocasionados. O mar não é caracterizado pelo movimento das ondas, mas pelas elevações da superfície irregulares e descontínuas, “scaglie di mare”, provocadas por forças que atuam recíproca e inusitadamente das mais desconhecidas profundezas do mar contra o vento.

Opera-se o esmigalhar das imagens outrora consagradas nas temáticas poéticas em si auto suficientes para endossar a representação de algo. O mar não é abordado pela beleza e empoderamento, mas por suas asperezas e irregularidades, ou seja, iminentemente atingido e fragilizado pelo conflito. As grandes imagens, como o mar que aqui nos serve de exemplo, restam carcomidas assemelhando-se a pedra que se desprende da rocha e, à deriva na orla, é banhada pela água salobra a cada instante.

Note-se, ainda, que em “Passar a sesta pálido e absorto”, o poeta enfoca coisas simples, como: os pios dos passarinhos; as formigas que caminham; o mar, cuja superfície se redesenha a cada instante em escamas, entre outras.

Até aqui já temos alguns sinais fundamentais da abordagem montaliana em *Ossi di seppia*, que tem no entorno e nas pulsações mais elementares da realidade o fundamento da escrita. Ou seja, escreve de acordo com o que entende do mundo ou de como o interpreta, como ele mesmo menciona no poema *Vento e Bandiere* (Vento e bandeiras): “Il mondo esiste .... uno stupore arretra / il cuore” (MONTALE, 2012, p. 60)<sup>22</sup>.

Há uma problemática posta nos versos, a qual remete à aridez incorporada às situações e/ ou estruturas, o que também se faz notar em outros poemas da obra, como “*Quasi una fantasia* (Quase uma fantasia): “Tutto il passato in un punto / dinanzi mi sarà comparso. / Non turberà suono alcuno, / quest'allegrezza solitaria” (MONTALE, 2012, p. 50)<sup>23</sup>. Ao aglutinar a condição de alegria com a solidão, Montale sinaliza, aponta, alude ao percurso não retilíneo, mas atravessado de conflito.

É nesta linha que o conjunto de poemas de *Ossi di seppia* enfoca os elementos naturais lígures, em que os minerais, pedra, água e sal, são mencionados com relativa frequência. No poema *Passar a sesta pálido e absorto*, por exemplo, a abordagem está para os “sinais” palpantes na natureza, às vezes, até imperceptíveis, a exemplo das luzes e dos ramos: “Gremite d'invisibile luce selve e colline / mi diranno l'elogio degl'ilari ritorni. / Lieto leggerò i neri / segni dei rami sul bianco come un essenziale alfabeto”<sup>24</sup>. Os versos que destacam os negros signos

---

<sup>22</sup> “O mundo existe... O pasmo sofria / o coração” (Id. Ibid. p. 60).

<sup>23</sup> “Há o passado em conjunto / de ser-me adiante bem visto. / Não há de turvar som algum / essa alegria solitária.” (Id. Ibid., p. 51).

<sup>24</sup> “Prenhes de luz invisível, florestas e montes / far-me-ão o louvor dos regressos festivos. // Lerei contente os negros / signos de ramos no branco / como um essencial alfabeto.” (Id. Ibid. p. 51).

contrastantes no branco, expressam a intenção de evidenciar os espectros das sombras, os sinais e seus sentidos ocultos enquanto o “essencial” alfabeto.

As luzes, a selva e as colinas, imagens iminentemente dantescas, por compor a parte inicial do grande poema da Divina Comédia, estão prenhes de invisível e do espaço latejam sentidos que escapam do previsível.<sup>25</sup> As indicações dos “sinais” perpassam a obra *Ossi di seppia*, segundo o filólogo e crítico literário italiano, Gianfranco Contini, que, em *Una lunga fedeltà*, analisa a poética montaliana. Nela, com a denominação “fantasmas” ele encontra a designação mais aproximada de quem busca romper com o enfoque clássico, bastante valorizado entre os poetas das gerações anteriores<sup>26</sup>.

---

<sup>25</sup> Sobre o entrecruzamento entre luz e sombra na obra dantesca é interessante a leitura de Campos (1998).

<sup>26</sup> Aqui, faz-se referência à poética de escritores italianos como Giosuè Carducci, Gabriele D’Annunzio, entre outros, enquanto parte do campo lírico que, desde o final do século XVIII, mostrava sofrer progressivas mudanças de concepções, como analisa Guido Mazzoni (2012): “Il concetto moderno ha un’origine e una storia: è infatti coevo alla divisione della letteratura in tre categorie teoriche (prosa, lirica e dramma), che si afferma tra la seconda metà del Settecento e l’inizio dell’Ottocento nella cultura tedesca e inglese, sostituendo in pochi decenni le partizioni nate nella cultura antica ma ancora nel classicissimo settecentesco, e diffondendosi in tutta Europa secondo innumerevoli varianti, diverse nelle sfumature ma simile nella sostanza. [...] La lirica è dunque il genere in cui il racconto di frammenti autobiografici (piccoli o grandi fatti della vita esteriore, ma anche passioni, pensieri, riflessioni estemporanee) si combina con uno stile costruito per concentrare l’attenzione sull’io dello scrittore che esprime se stesso nel testo: è il genere in cui una prima persona parla di sé in forma personale, in modo che il centro dell’opera non sia l’evento stesso, ma lo stato d’animo che vi si riflette (HEGEL, Estetica, p. 1.479). Per la estetica moderna e per le nostre abitudini di lettura, ‘autobiografia’, ‘autoespressione’, ‘sogettività’ sono concetti di uso comune; ma per una poética come quella antica, incentrata



Depois, vale dizer que em se tratando de rupturas, Montale tinha interlocutores, o quais igualmente voltavam o olhar para a natureza lígure; um expoente importante a ser mencionado é Camillo Sbarbaro [1888-1967], com quem Montale costumava se encontrar nos períodos em que permanecia em Monterosso. *Pianissimo* é a obra de Sbarbaro, lançada em 2014, que primeiro trouxe ao foco a natureza, como bem assinala Giorgio Caproni, poeta lígure por adoção, de geração posterior:

*Aprire una pagina di Sbarbaro à aprire una finestra sulla Liguria, terra di sassi e di acque d'un infinito celeste, terra di mediterranei aromi e di tanti portuali – terra do ozi e di traffici senza respiro, terra di fiori, di fatiche, di sudore. Una Liguria, nei libri di Sbarbaro, così autentica, da diventare un'allegoria del mondo, dico di tutto il mondo. E pochi come Sbarbaro hanno saputo vedere il mondo con occhio altrettanto appassionato e disincantato.*

*Il mondo: cioè gli uomini tra gli uomini e gli uomini e gli uomini soli; e gli uomini tra le cose degli uomini e tra le cose della natura; e gli uomini, insomma, nella loro società e nel loro ambiente fisico. (CAPRONI, 2012, p. 362).*

Embora a relação com Sbarbaro reúna algumas controvérsias, ambos publicaram obras que se afinaram no

---

sull'idea che la poesia sia una mimesi della realtà condotta secondo un certo rituale, e non la libera creazione di un io, il discorso di chi racconta l'oggettivo stesso nella sua oggettività e il discorso di chi, parlando del mondo esterno, vuole in realtà dar voce al proprio mondo interiore sono praticamente indistinguibile” (MAZZONI, 2012, 49-50).

tocante ao tema da natureza e o reconhecimento de Montale ao legado de Sbarbaro se comprova quando este lhe dedica alguns poemas da parte inicial de *Ossi di Seppia*<sup>27</sup>. A inclinação comum para esta temática [da natureza] importa antes de tudo a abordagem dos elementos simples do cotidiano para constituir a inovadora abordagem poética.

É do enfoque dos objetos do cotidiano, das hortas modestas e do cheiro dos limões, por exemplo, que Montale se vale para arremeter contra a confluência legitimada nos grandes espaços, chamando a atenção para o reverso que perpassa a relação entre sujeito e objeto. Explica o crítico italiano:

*Quegli elenchi e quella nomenclatura degli Ossi, quella riproduzione spaziale (Pure colline chiudevano d'intorno / marina e case; ulivi le vestivano/ qua e là disseminati come greggi ... Tra macchie di vigneti e di pinete, / pietraie si scorgevano / calve e gibbosi dorsi / di collinette...: attenzione esagerata, come in vista di qualcosa che per ora non accadrà affatto) sono una prova di sfiducia nella natura; un archivio, non un'evocazione; e non v'è più linguaggio, più espressione che nell'inerzia. Si notino addirittura, la testimonianza dello sforzo, i vocaboli lessicalmente impropri, semplici approssimative onomatopee: le tinnanti scatole, la favilla d'un tirso, il torbato*

---

<sup>27</sup> Os poemas que Montale dedicou a Camillo Sbarbaro são: Caffè a Rapallo, Sarcofaghi e Epigramma, que transcrevemos aqui: “Sbarbaro, estroso fanciullo, piega versicolori / carte e ne trae navicelle che affida alla fanghiglia / mobile d'un rigagno; vedile andarsene fuori. / Sii preveggenete per lui, tu galantuomo che passi: / col tuo bastone raggiungi la delicata flottiglia, / che non si perda; guidala a un porticello di sassi.” (MONTALE, 2012, p. 29).

*mare* (CONTINI, 2002, p. 23, grifos do autor).

Os elementos do espaço em geral mencionados, como destaca o autor: “Pure colline chiudevano d’intorno / marina e case; ulivi le vestivano/ qua e là disseminati come greggi ... Tra macchie di vigneti e di pinete, / pietraie si scorgevano / calve e gibbosi dorsi / di collinete...” (CONTINI, 2002, p. 23), referem-se a elementos paisagísticos do entorno, vistos como um arquivo, porque, da forma como estão relacionadas, oferecem muitas possibilidades de interpretação<sup>28</sup>. Em Montale, a imagem não se dá por si mesma, mas entrecruzada de sentidos, razão pela qual Contini prefere denominá-la de “arquivo”.

Tomar a natureza como arquivo, e não como evocação, significa concebê-la permeada do inesperado, cuja hibridez de sentidos será possibilitada pelo olhar daquele que abre o arquivo<sup>29</sup>. Isto significa que nenhum elemento da natureza é preferido em detrimento de outro, mas que a atenção se volta ao

---

<sup>28</sup> A noção de arquivo, mencionada por Contini, dialoga com as concepções de Jacques Derrida que, em *Mal de Arquivo*, argumenta: “[...] a questão do arquivo não é [...] uma questão do passado. Não se trata de um conceito do qual nós disporíamos ou não disporíamos *já* sobre o tema do *passado*, um *conceito arquivável de arquivo*. Trata-se do futuro, a própria questão do futuro, questão de uma resposta, de uma promessa e de uma responsabilidade para amanhã. O arquivo, se queremos saber o que isto teria querido dizer, nós o saberemos num tempo por vir. Talvez. Não amanhã, mas num tempo por vir, daqui a pouco ou talvez nunca. Uma messianidade espectral atravessa o conceito de arquivo e o liga, como a religião, como a história, como a própria ciência, a uma experiência muito singular da promessa. E não estamos longe de Freud quando o dizemos. Messianidade não quer dizer messianismo” (DERRIDA, 2001, p. 50-1).

<sup>29</sup> Derrida ressalta, ainda, que: “[...] é o próprio inconsciente a se apropriar de um poder sobre o documento, sobre sua detenção, retenção ou interpretação” (DERRIDA, 2001, p. 7).

ponto para o qual confluem as relações antes que as evocações. Sobre isso, Contini aponta: “non v’è più linguaggio, più espressione”<sup>30</sup>, e pedra e mar estão dispostos nos poemas montalianos sob esta perspectiva.

Contini, amigo pessoal de Montale<sup>31</sup>, chama a atenção também para o caráter “nomenclatório”, ou seja, para o trato particular com a palavra da qual o poeta se punha de sobreaviso, como em *Crisalide* (Crisalida): “e forse tutto è fisso, tutto è scritto, / e non vedremo sorgere per via / la libertà, il miracolo, il fato che non era necessario” (MONTALE, 2012, p. 170)<sup>32</sup>.

As análises de Contini convergem com as de Angelo Marchese que, em *Visiting angel*, explica que os sinais – anteriormente citados por Contini –, em primeiro lugar são um ato da língua, um elemento referencial-denotativo, o qual não pode ser visto sem as devidas relações, importando assim considerar:

*[...] l’analisi del linguaggio poetico non si esaurisce nel reperimento delle fonti, ma anzi parte da alcuni dati di codificazione (cioè di uso comune dei segni) per ricostruire la specificità delle scritture di ogni autore: il rapporto, la differenza e l’opposizione fra i linguaggi di cui parla Montale. Se il linguaggio poetico è – per*

---

<sup>30</sup> CONTINI, 2002, p. 23.

<sup>31</sup> A amizade de Montale com Gianfranco Contini (1912-1990) envolve episódios muito importantes da vida do poeta, a exemplo da publicação do pequeno conjunto de poemas em 1943, *Finisterre*, que Contini exportou clandestinamente e viabilizou sua publicação em Lugano, driblando, assim, o controle da censura fascista. As epígrafes, assim como alguns poemas da obra, faziam referência implícita ao governo ditatorial e à sua “*follia di morte*” (GEZZI, 2010, p. XLII).

<sup>32</sup> “E talvez tudo está previsto, escrito, / e no caminho não há de surgir / a liberdade, o milagre, / o fato que não fosse necessário!” (Tradução de Renato Xavier. In: MONTALE, 2002, p. 174).

*usare un paragone improprio – una stratificazione di elementi funzionali per una espressività stilistica, i segni-termini costituiranno solo la sostanza dei contenuti di una semiotica che andrà individuata poi nelle strutture delle forme dei contenuti e dell'espressione, nelle procedure morfosintattiche, negli esiti ritmici derivanti da un particolare uso degli schemi metrici* (MARCHESE, 1996, p. 140).

Para Marchese, trata-se de considerar que, nos embates estabelecidos desde a linguagem, algumas das operações utilizadas constituem uma marca da escrita literária do autor. Os elementos da paisagem, os rochedos e o manancial salobro, principalmente, e os objetos do cotidiano que lhe despertam a atenção – como o mar em seus movimentos ou as próprias nuvens e insetos – fazem parte destas operações que, progressivamente, irão se converter em matéria poética<sup>33</sup>.

---

<sup>33</sup> Os arquétipos da poesia de Montale, que, consubstanciados nos elementos naturais da paisagem lígure (em particular em sua geografia litorânea), constituem um mapa da alma, o que chamou a atenção de pesquisadores contemporâneos por ocasião do Convegno Internazionale *Credo non esista nulla di simile al mondo*, realizado entre 11 e 13 de dezembro de 2009, em La Spezia (Ligúria). Dos debates ali desenvolvidos, resultou a publicação da obra *Paesaggio Ligure e paesaggi interiori nella poesia di Eugenio Montale*, pela Leo S. Olsechki Editore (Firenze), em 2011. No conjunto de textos, encontram-se os que fazem referência ao primeiro Montale e a *Ossi di Seppia* que, de acordo com a distribuição do livro, são: *Davanti alla tomba del tu. Spazio evocato e spazio testuale nella poesia montaliana*, de Christine Ott; *Appunti sull'immagine in Ossi di Seppia, tra paradigma ligure e (quase) una fantasia*, de Paola Polito; *Montale fra i paesaggi e i miraggi*, de George Talbot; *Micropaesaggi e*

Neste caso, Montale dá preferência a uma espécie de “poética do objeto”, o que o diferencia dos “esquemas” semânticos ideológicos mais usados, também encontrado nas discussões de pesquisadores contemporâneos, como o explica a professora Maryse Jeuland-Meynaud, da Universidade de Aix-en-Provence:

[...] questa presenza dell'oggetto appare nello scontro tra il razionalismo e l'irrazionalismo che si contendono la mente del poeta. Montale che desidera guardare alla realtà con gli occhi bene aperti dell'uomo profano [...] che vuol 'essere tra i primi e sapere' che rifiuta l'illusione antropomorfa e cosmica di un ordine ontologico ed ogni specie d'inganno, che respinge il culto dell'irrazionale decadente che esalta lo stoicismo virile, che dice di scrivere in condizioni di 'cinico autocontrollo' rimane un homo religiosus, si lascia spesso cogliere in flagranza di sgomento davanti al mysterium tremendum o fascinans delle cose, osserva atteggiamenti mistici e occultistici o per lo meno medianici. Qualcuno ha potuto perfino individuare in lui residui del pensiero magico-primitivo, come se da quel coacervo di cose disparate che formano la sua realtà gli potessero giungere cifre, messaggi, segni e cenni, informazioni e insegnamento, soccorsi apotropici, cioè virtù di protezione e di salvezza, contro le potenze malefiche. Ed è

---

*sfumature orfiche nel primo Montale*, de Angelo Tonelli; *A proposito di Ossi di Seppia e di geografia*, de Carlo da Pozzo.

*forze per scolparsi che Montale mette le mani avanti col preconizzare l'indispensabile connubio ragione-fantasia, oggettività-soggettività, rigore geometrico-intuizione. Comunque, è certo che per lui, come per l'uomo religioso delle società arcaiche, il modo era riempito di cose che parlavano. Montale insomma rifiutava di accettare un cosmo opaco, inerte e muto (JEULAND-MEYNAUD, 1984, p. 25-6).*

Montale, observador do entorno, em muitos poemas de *Ossi di seppia* trabalha com sobras de lembranças de suas passagens por Monterosso, na região de Fegina, igualmente localizada no litoral ligure – conhecida como a Liguria oriental – e lugar em que sua família passava os verões em estreito contato com a natureza marinha. Na casa do pai Domenico, também se hospedavam familiares de dois primos, e igualmente sócios da empresa de importação e comércio de tintas e produtos químicos navais de Gênova, Domenico e Lorenzo Montale. Pessoas que frequentavam a casa de *Fegina* não só viriam a ser conhecidas, mas também consagradas nos poemas dedicados a essa ambiência, como *La casa delle mie estati lontane* (MONTALE, 2012, p. 114)<sup>34</sup>.

---

<sup>34</sup> “A casa dos verões meus distantes”. (Id. *ibid.* p. 115). Sobre as relações dos poemas com as vivências montalianas em Monterosso, recomendamos a leitura de *Introduzione a Ossi di seppia*, o primeiro capítulo do livro: *Una lunga fedeltà*, de Gianfranco Contini, publicado em 1974, e com segunda edição, em 2002. Do ponto de vista da relação entre poesia e geografia, são igualmente importantes as considerações de Emerico Giachery, em *Per Montale, oggetti e soggetti* (GIACHERY, 2013). Outro trabalho a se mencionar a este respeito é o capítulo de livro de Pier Vincenzo Mengaldo, *Attraverso*

Numa entrevista de 1966, publicada na revista *Uomini e idee*, o poeta resume: “Quella di Monterosso è stata una stagione molto formativa; però ha anche costituito l’avvio all’introversione, ha portato ad un imprigionamento nel cosmo. Questa è stata una stagione molto formativa, ripeto” (MONTALE apud NASCIMBENI, 1969, p. 31). Na contemplação dos ciclos naturais, Montale processa conhecimentos, pois, enquanto observa o entorno, debruça-se sobre as leituras que o levavam a refletir sobre a relação entre a arte e o homem.

A partir da constatação da desintegração como componente essencial do próprio viver deste período, ele desenvolve uma sensibilidade artística particular, em que a angústia era contrabalançada pela imaginação. Ou seja, enquanto se sentia inseguro e solitário, Montale seguia escrevendo os versos que comporiam *Ossi di seppia*. Nesta situação, exercitava o que o filósofo alemão Friedrich Nietzsche (1844-1900) denominou de dança do pensamento, a dança enquanto “[...] imagem de um pensamento subtraído de qualquer espírito de peso”, como explica o francês Alain Badiou, em *Pequeno Manual de Inestética* (2002, p. 79), analisando as conexões metafóricas que se estabelecem, pelo pensar, entre o corpo e o objeto.

Ao se embasar em Nietzsche, Badiou se vale de Zaratustra, o personagem nietzchiano, a fim de argumentar sobre as flutuações do pensamento. Nas palavras de Zaratustra: “É porque odeio o espírito de peso que me pareço com a ave” (NIETZSCHE apud BADIOU, 2002, p. 79). A ave, por ser leve e impulsionando-se no voo, é uma metáfora que Zaratustra usa para se referir às flutuações do pensar, enquanto o processo que germina e nasce dançante no interior do corpo.

A dança seria a forma de contrabalançar o odiado “espírito de peso”, implicado ao inamovível, endurecido e

---

*la poesia italiana: analisi di testi esemplari*, publicado em 2012, com o título: *Eugenio Montale: Annetta-Arletta*. (MENGALDO, 2012).



imponente pela envergadura e tamanho, com a leveza. Exemplo significativo de leveza é este da ave que dança no horizonte, em voos inusitados, dos mais altos aos mais rasantes, em franco reconhecimento dos componentes do espaço e à espreita do elemento minúsculo que lhe suprirá alguma necessidade.

As flutuações do pensamento do jovem Montale estão ligadas ao movimento do olhar que se estende sobre o mar Mediterrâneo, cuja extensão poderá, de algum modo, simbolizar a relação ambivalente com a qual se defronta desde pequeno com a visão da paisagem litorânea de sua cidade natal. Caminhar a sós pela cidade, tanto quanto observá-la de cima na região ligure, essencialmente íngreme e rochosa, parece compor apropriado exercício quanto a permeabilidade da relação corpo-pensamento.

O cenário que descreve é o de quem conseguia nele encontrar elementos de satisfação na organização do espaço urbano. Concebia Gênova como uma das mais belas cidades italianas, com seus jardins pênseis, um centro histórico e local privilegiado que ficava entre as “villes d’art” de porte moderno. Ele viveu nesta cidade até os trinta e um anos, tendo dali se ausentado por apenas dois anos, para atender à convocação do exército italiano para servir na Grande Guerra.

Deslocamentos no espaço implicam, sobretudo, a mobilidade de corpo, condição eivada de sensações, a partir das quais se opera o impulso da “ave interior”, o pensamento liberto do poeta que alcança planos que lhe permitem enxergar as emblemáticas conexões terrenas. Desloca-se o corpo que, no encontro com o sopro da terra, com a brisa marinha e a força do vento, é perpassado de sensações que movimentam as asas de sua ave interior (o pensar), convertendo-se numa dança que possibilita a intensificação do pensamento e a perda da inocência: “C’era il falòtico / mutarsi della mia vita” (MONTALE, 2012, p. 80)<sup>35</sup>. Em franco processo de ressignificação entre o visto e o

---

<sup>35</sup> “Ou, ao invés fosse fantástica / a mudança em minha vida” (Tradução de Renato Xavier. In: MONTALE, 2002, p. 81).

observado, o poeta sente projetar-se em si próprio as rupturas que lhe possibilitam reconhecer as relações inviesadas: a pedra que pode ser fria ou escaldante, o mar que pode ser plácido ou destruídor.

Contudo, as ambivalências não são tomadas em si mesmas, mas a ave-pensamento montaliana se volta principalmente para o potencial implicado à travessia de um estado para outro. Ele, desde cedo, percebe que as movimentações envolvem trocas paradoxais e, assim, as posições estão sempre na iminência de serem redefinidas. Assim, terra e ar trocam de lugar, integrando-se mutuamente em pleno usufruto da condição de leveza, a poeira que sobe e se deposita, remodelando gradativamente os espaços.

Há nisso um processo que envolve o libertar-se de qualquer mímica social, das coisas sérias, das convenções: “Roda que se move por si só” é a definição da dança do pensamento dada por Badiou (2002, p. 80). Valendo-se das análises de Nietzsche, o pesquisador argumenta ainda:

[...] o pensamento não se efetua em outra parte além daquela onde se dá; o pensamento é efetivo “no lugar”, é o que se intensifica, se assim se pode dizer, sobre si mesmo, ou ainda o movimento de sua própria intensidade (BADIOU, 2002, p. 81).

Assim, a dança é uma imagem da qual se depreende a ideia do pensamento como intensificação imanente e, nesta condição, afasta-se de qualquer perspectiva de coerção exterior, própria da ginástica de um corpo obediente e capaz, porém submisso a um regime coreográfico. A dança que perpassa a elaboração do pensar é contrária à rigidez disciplinar, e constitui o “corpo que faz um intercâmbio *interior* entre o ar e a terra” (BADIOU, 2002, p. 81, grifos do autor), movimento este que

Montale poetizou: “Vibra nell'aria una pietà per l'ave / radici, per le tumide cortecce” (MONTALE, 2012, p. 87)<sup>36</sup>.

Montale, depois de compreender a dialética do fluxo do pensamento, converte-a em versos, como se vê nestas duas estrofes do poema “Tentava la vostra mano la tastiera”<sup>37</sup>:

*Compresi che tutto, intorno, s'inteneriva  
in vedervi inceppata inerme  
ignara del linguaggio più vostro: ne  
bruiva  
oltre i vetri socchiusi la marina chiara.*

*Passò nel riquadro azzurro una fugace  
danza  
di farfalle; una fronda si scrollò nel sole.  
Nessuna cosa prossima trovava le sue  
parole,  
ed era mia, era nostra, la vostra dolce  
ignoranza (MONTALE, 2012, p. 44)<sup>38</sup>.*

O pensar segue unguído da pecha da ignorância, que permite ao sujeito ver um entorno atravessado de enternecimento: “Compresi che tutto, intorno, s'inteneriva”<sup>39</sup> é o verso que confirma esta percepção do poeta. Entre os desdobramentos do

---

<sup>36</sup> “Vibra no ar piedade por raízes ávidas, pelos túmulos córtices” (Id. *ibid.*, p. 171).

<sup>37</sup> “Tocava a vossa mão no teclado” (Tradução de Renato Xavier. In: MONTALE, 2002, p. 97, grifos de Montale).

<sup>38</sup> “Entendi que tudo, à volta, se enternecia / em ver-vos tolhida inerme ignara / da linguagem mais vossa: ciciava / pelo vidro encostado a marinha clara. // Passou no espelho azul uma fugaz dança / de borboletas; uma fronde se agitou no sol. / Nenhuma coisa próxima achava as suas palavras, / e era minha, era *nostra*, a vossa doce ignorância” (Id. *ibid.*, p. 171).

<sup>39</sup> “Entendi que tudo, à volta, se enternecia” (Id. *Ibid.*, p. 97).

pensar dispostas as lacunas e os silêncios, “Nessuna cosa prossima trovava le sue parole”<sup>40</sup>. O processo é eivado de sutilezas, o que é igualmente abordado por Badiou quando aborda o pensar relacionado ao dançar: “A dança metaforiza o pensamento leve e sutil, precisamente porque mostra a retenção imanente ao movimento e assim se opõe à vulgaridade espontânea do corpo” (BADIOU, 2002, p. 83, grifos nossos). Trata-se, portanto, de uma dança natural, “Passò nel riquadro azzurro una fugace danza”, cujo componente essencial é a inocência.

Vale destacar que o conceito de imanência, aqui, segue na linha dos pressupostos de outro importante pensador contemporâneo, Giorgio Agamben (2015), que, ao fazer um balanço das perspectivas de análise de Kant a Espinosa, esclarece o termo relacionando-o com o conceito de “vida”, tratado sob o ponto de vista filosófico-político-teológico.

A discussão se desdobra desde os conceitos de transcendente e transcendental, em que o primeiro teria como referência o “cogito” e a consciência, enquanto que o segundo envolve a problematização de toda a teoria do sujeito, levando em consideração que o conhecimento se enraíza nos “erros da vida”. Agamben estuda as últimas considerações de Michael Foucault (1926-84) e Gilles Deleuze (1925-96), traçando comparações que o levam à conclusão de que a perspectiva transcendental, enfocada por ambos os pensadores, baseia-se no fundamento do pós-consciencial e pós-subjetivo, impessoal e não individual.

Nesta lógica, a imanência flui em si mesma e é movimento infinito, além do qual não existe nada, como resume Deleuze (apud AGAMBEN, 2015, p. 339): “A imanência é precisamente a vertigem filosófica”. Destituída de qualquer referência ou ponto fixo, a imanência também não tem horizonte que permita uma orientação e, sendo vertigem, o dentro e o fora

---

<sup>40</sup> “Nenhuma coisa próxima achava suas palavras” (Id. Ibid., p. 97).

do pensamento, imanência e transcendência, confundem-se incessantemente, de maneira que “[...] o plano de imanência se apresenta ao mesmo tempo como o que deve ser pensado e como o que não pode ser pensado” (AGAMBEN, 2015, p. 341).

A tarefa da filosofia se distingue no gesto supremo de não tanto “pensar o plano da imanência”, mas, sobretudo, de mostrar que ele está lá, não pensado no fora não exterior ou no dentro não interior. A poesia montaliana, que se entrelaça com a filosofia, exercita esse pensamento filosófico:

Assim como a dança é inocência, pois é um corpo antes do corpo, é também esquecimento, porque é um corpo que se esqueceu do próprio peso e de sua prisão; o poema, nesta perspectiva, é “voo livre”, já que cada movimento é um novo começo, em intermitente reinvenção e destituído de mímica social. A palavra poética evidencia os ritmos e as cadências da natureza, como forma de dar concretude à dança do pensamento, já que cada gesto, cada volteio é a própria origem da mobilidade<sup>41</sup>. É um círculo no espaço que tem o princípio em si mesmo e não suscetível às forças de fora; é voo livre:

---

<sup>41</sup> Romano Luperini abre o livro *Storia di Montale* colocando como título do primeiro capítulo *L'avanguardista malinconico*, no qual discute a poesia de Montale predominantemente sob a ótica existencialista. Para ele, os versos são como uma extensão de uma personalidade abatida que se inspira na vertente *crepuscolare*. No argumento de Luperini, que se vale das passagens de *Quaderno genovese* (1983), é bastante evidenciada a condição de imobilidade e do sentimento de *fallimento individuale* (LUPERINI, 1992, p. 12). Outros críticos italianos trabalham com esta tese, como se poderá constatar nas indicações teóricas deste capítulo; aqui, contudo, nosso intuito é discutir a obra do poeta sob a ótica da história e da memória, debate que em muitos aspectos poderá convergir com o de uma leitura existencialista.

*Ed ora sono spariti i circoli d'ansia  
che scorrevano il lago del cuore  
e quel friggere vasto della materia  
che discolora e muore. (MONTALE,  
2012, p. 72)<sup>42</sup>*

A simbiose entre os sentimentos – “i circoli d’ansia”<sup>43</sup> - implica o corpo aéreo e livre, que não dispensa verticalidade e inteireza, nem mesmo se isenta do conflito. Da mesma forma, um corpo obediente e em boas pernas se converte no “quel friggere vasto della materia” (e aquele amplo fremir da matéria), relacionando-se ao movimento de cadência batida: corpo alinhado e martelante, submisso e sonoro, semelhante ao dos que participam de desfile militar, que esporeia o chão. Um corpo prescrito, portanto, com uma batida própria e pesada, linguagem que a nosso ver alegoriza o mineral sólido [a pedra].

Nesta primeira fase da vida, constata-se que Montale transita entre dois mundos: o da criação artística, que envolve a relação ambivalente entre o corpo aéreo, e o martelante, o que também implica a perda da inocência enquanto processo eivado de violência. Nos limiares desta relação, Montale fixa o olhar para os objetos do cotidiano, servindo-se da sensibilidade poética para compor os versos do poema *Ossi di seppia*: “Restò così questa scorza / la vera mia sostanza” (MONTALE, 2012, p. 36)<sup>44</sup>.

O corpo alinhado e perfilado, entre outras coisas, diz respeito à própria iniciação disciplinar no seio familiar: “mia vita sottile, e come ami / oggi le tue radici” (MONTALE, 2012, p. 72)<sup>45</sup>. Como último filho do casal Domenico Montale e

---

<sup>42</sup> E agora cessam os círculos da ânsia / que discurriam no lago do coração / e aquele amplo fremir da matéria / que decorre e morre (Tradução de Renato Xavier. In: MONTALE, 2002, p. 145).

<sup>43</sup> “Os círculos da ânsia” (Id., *ibid.*, p. 145).

<sup>44</sup> “Restou assim essa capa / da minha real substância” (Id. *ibid.*, p. 80).

<sup>45</sup> “Minha vida sutil, e como amas / hoje tuas raízes” (Id. *ibid.*, p. 144).

Giuseppina Ricci, Eugenio, desde a infância, recebeu um tratamento diferenciado, pois tinha saúde frágil<sup>46</sup>. Em razão de questões muito próprias à sua personalidade, declarou, nas entrevistas que concedeu ao longo dos 85 anos de vida, que a infância foi um período de profunda solidão, em que o triciclo, único brinquedo que possuía, era de pouca serventia; usá-lo era inviável devido ao terreno íngreme e pedregoso de Monterosso.

Pedras eram suas bolinhas de gude ou, então, as nozes, que se habituara a jogar sozinho<sup>47</sup>. Uma saúde frágil determinou cuidados familiares redobrados e as crises pulmonares, com frequência, afastavam-no da rotina escolar. Solitário e pensativo, cresceu aprendendo a ler o silêncio e a observar o entorno: “Ore perplesse, brividi / d’una vita che fugge / come acqua tra le dita... (MONTALE, 2012, p. 71)<sup>48</sup>.”

Segue-se uma etapa de sua formação em que o corpo era a expressão de uma recusa, já que a saúde instável o segregava da vida social, relegando-o ao silêncio. Na quietude do repouso é que Montale apreende o significado da vida<sup>49</sup>. Nos versos do

---

<sup>46</sup> Os problemas de saúde que o acompanharam desde a infância, culminaram na reprovação do ano escolar 1910-11, tendo Montale repetido a *Terza Tecnica* (ZAMPA, 2012, LVII).

<sup>47</sup> Documentário sobre Eugenio Montale, parte I, organizado por Luigi Boneschi. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pL8xOqq-ldA> >. (Acesso em: 11 jan. 2015).

<sup>48</sup> “Horas perplexas, calafrios / de uma vida que foge / como água entre os dedos” (Tradução de Renato Xavier. In: MONTALE, 2002, p. 140).

<sup>49</sup> Marchese (1996) faz referência a uma crônica publicada pela sobrinha Bianca Montale, em 1986, intitulada *Montale e sua madre. Cronaca familiare*, em que são relatadas algumas características comuns dos Montale, as quais implicam *l’ansia, la fragilità nervosa, la timidezza, la concisione nel parlare e nello scrivere, una visione prevalentemente tendente al peggio di ogni vicenda, un certo senso d’umorismo*. O autor considera que a mãe, a irmã Marianna e a doméstica Maria Bordigoni, afetuosamente lembrada como *la donna barbata* (o anjo

poema *Incontro* (Encontro) ele a enfoca enquanto a foz ladeada de esterilidade:

*La foce è allato del torrente, sterile  
d'acque, viso di pietre e di calcine;  
ma più foce di umani atti consunti,  
d'impallidite vite tramontanti  
oltre il confine  
che a cerchio ci rinchiude; visi emunti,  
mani scarne, cavalli in fila, ruote  
stridule: vite no: vegetazioni  
dell'altro mare che sovrasta il flutto  
(MONTALE, 2012, p. 98)<sup>50</sup>.*

Existe a foz, que podemos traduzir como a vida, porém vista numa acepção conspurcada porque é “torrente, sterile / d’acque, viso di pietre e di calcine”<sup>51</sup>. A vida não é água abundante que corre no leito, mas ao contrário seu viso é de segura e de aridez, sentimento que parece se alinhar ao um corpo pesado e doente que dominou o jovem em tempos de adolescência.

---

que tutelava o sono do pequeno Genio – como era chamado no âmbito privado -, que tinha medo do escuro), foram as figuras femininas que marcaram a proteção do mundo humano que, inconscientemente, vinham compondo os arquétipos que se manifestariam na poesia de Montale, quando modelaria as primeiras figuras femininas (a exemplo de Clizia). (MARCHESE, 1996, p. 6).

<sup>50</sup> “A foz ladeia a torrente, estéril / de águas, viva de pedras e caliças; / mais foz do que atos humanos consumidos, / de empalidecidas vidas em declínio / além destes confins que nos cercam: / rostos exaustos, mãos descarnadas, / cavalos em fila, ranger de rodas: vidas não, vegetação de um mar / diverso que se sobre põe às ondas” (Tradução de Renato Xavier. In: MONTALE, 2002, p. 193).

<sup>51</sup> “Torrente, estéril / de águas, viva de pedras e caliças” (Id. *ibid.*, p. 193).



Contudo, vale dizer que, enquanto a primeira fase montaliana se demarca pelo predomínio do elemento pesante, ele, indubitavelmente, alimentava o pensamento livre e investigador. Como tal, o poeta é tão peregrino quanto às formigas que menciona em *Passar a sesta pálido e absorto*, as quais se juntam e se separam num diálogo constante com o entorno, em circunstâncias que aparentam indiferença<sup>52</sup>. O jovem, que vivia às expensas da família, sofria de insônia e enfrentava dificuldades, pois não concebia e nem podia admitir uma vida ligada às atividades próprias do curso de formação:

“*Il seguitare*” (o acompanhar) montaliano é a exponencial manifestação da condição de busca pelo sentido das coisas, “d’impallidite vite tramontanti”<sup>53</sup>, condição que, num primeiro momento, pode estar relacionada com a sua criação e com a sensação de não pertencimento, de estar além daquela vida, que aparece nos relatos do autor como uma particularidade cultural colhida no relacionamento familiar: “Erano questi, / riviere, i voti del fancilo antico / che accanto ad una rosa balastrada / lentamente moriva sorridente ” (MONTALE, 2012, p. 102)<sup>54</sup>.

Segundo consta da biografia do poeta, escrita por Giulio Nascimbeni e publicada em 1969, quando então Montale ainda era vivo, a rotina familiar era bastante dominada pelas ordens do pai:

---

<sup>52</sup> Enrico Testa, em sua monografia sobre Montale, aponta para o componente da indiferença como sentimento inerente a uma existência como prisão. É *il male di vivere*, contra o qual o poeta se rebela. Assim, os versos de *Ossi di seppia*, segundo o pesquisador, revelam uma particular simbologia, a exemplo de “*statua nella sonolenza del meriggio, la nuvola e il falco alto levato*”. (TESTA, 2000, p. 17).

<sup>53</sup> “De empalidecidas vidas em declínio” (Id. *ibid.*, p. 193).

<sup>54</sup> “Eram os votos, / rivieras, do menino antigo / que ao pé da corroída balastrada / lentamente morria sorridente.” (Id. *ibid.*, p. 201).

*Era un padre severo, di poche parole, rigido, secondo il cliché autoritario di quei tempi. Imponeva orari precisi all'andamento domestico: alla sera, si cenava infallibilmente alle 18. Adorava le abitudini. Solo una pioggia torrenziale poteva impedirgli di girare sulla terrazza, dopo il pranzo, indossando uno scialle e ripetendo a sé stesso, con un borbottio quasi cantato: *Il fait bien, el fait bien froid* ... ogni sera (NASCIMBENI, 1969, p. 24).*

Se, por um lado, a rotina ritmada e rígida possibilitava uma vida familiar tranquila e sem maiores conflitos entre os pais, por outro, impunha lugares e hábitos que se contrapunham ao voo livre da ave interior. O corpo se disciplinava de acordo com a funcionalidade de uma vida determinada pelas escolhas paternas, aliás, de acordo com o código social da época.

Como sexto filho, Eugenio, por força da tradição, crescera vendo seus irmãos mais velhos, Salvatore (1885-1972), Ugo (1887-1963) e Alberto (1890-1978),<sup>55</sup> aplicados aos negócios do pai:

*Eravamo una famiglia numerosa, i miei fratelli andavano nello scagno, unica mia sorella frequentò l'università; **per me non era caso di parlarne**. In molte famiglie esisteva il tacito accordo che il cadetto fosse dispensato dal tenere alto il buon nome della famiglia (MONTALE apud TESTA, 2000, p. 3, grifos nossos).*

---

<sup>55</sup> Nasceram seis filhos, mas Ernesto, o terceiro deles, morreu nascituro em 1889.

É nesta atmosfera familiar que Montale assume um caráter introspectivo e começa a dimensionar a vida em “perspectivas”, desconfiando do conhecimento legitimado pelos costumes, que em geral afetavam o “cadetto”<sup>56</sup>. Isto impacta a personalidade do jovem, de maneira que, nessa época, já interessado nos esboços poéticos, não se preocupou em conservá-los,<sup>57</sup> o que, de algum modo, demonstra indecisão, sentimento que se associa à ambivalente condição de timidez e de impotência face às escolhas. Nos versos de *Marezzo* (Marezzo), encontramos traços deste pensamento eivado de embates:

*Ora, che avviene?, tu riprovi il peso  
di te, improvise gravano  
sui cardini le cose che oscillavano,  
e l'incanto è sospeso* (MONTALE, 2012,  
p. 90).<sup>58</sup>

A questão, “Agora, o que há de ser?”, não enfoca só a dúvida, mas a desesperança do escritor face a uma realidade mutante. Não podemos esquecer que este verso é um dos raros casos em que Montale empregou a pontuação interrogativa. Ou seja, no curso de toda a obra *Ossi di seppia*, encontramos apenas

---

<sup>56</sup> “Caçula” (tradução nossa).

<sup>57</sup> Segundo consta da biografia de Montale (NASCIMBENI, 1969), a culpa pela perda dos primeiros poemas se deve a Maria Bordigoni, que cuidou dos serviços domésticos da família Montale por 65 anos e que, analfabeta, não dava importância aos pequenos papéis que encontrava nos bolsos das roupas de Eugenio e costumava descartá-los, ignorando o teor das anotações.

<sup>58</sup> “Agora, o que há de ser? – teu peso provas / de novo, inesperado assenta / nos seus eixos tudo quanto oscilava, / e o encanto não se sustenta” (Tradução de Renato Xavier. In: MONTALE, 2002, p. 180).

três pontos de interrogação, evidência que será explorada no segundo capítulo deste trabalho.

Voltando ao debate acerca dos reconhecimentos do entorno montaliano, constata-se que é diante dos impasses da realidade e de uma tradição profundamente assentada na disciplina do corpo, que a dança se impõe como um contrabalançar do pensamento de peso: “M’abbandonano a prova i miei pensieri. / Sensi non ho; né senso. Non ho limite” (MONTALE, 2012, p. 60)<sup>59</sup>. É no compasso do voo alto e rasante do pensamento que o aspirante a artista comparava os contrastes encontrados na natureza marinha e em seus movimentos; é das convergências dos espaços amplos com os minúsculos que Montale extrai os versos que sempre focam os opostos.

Tal prerrogativa pode ser encontrada tanto em poemas, quanto em relatos e entrevistas, nos quais sempre despontam as qualidades de observação e atenção às imagens que se sobrepunham. Isto inclui principalmente os espaços que frequentava, a exemplo da empresa do pai que, a despeito da prosperidade financeira, era observada em sua arquitetura, por guardar frio e penumbra:

*La ditta era solida, godeva la fiducia delle banche e dei clienti. [...] Aveva sua sede in Piazza Pellicceria. L'immagine che il poeta riesce a ricostruire è quella d'un edificio che sembrava partorire alberi. In effetti, per gli scherzi misteriosi del vento e della natura, dai muri continuavano a spuntare rami e fronde. Nelle stanze c'era sempre un po' di buio, una penombra fredda e invincibile, adatta a far da sfondo a storie ottocentesche di poveri scrivani.*

---

<sup>59</sup> “À porfia me deixaram as ideias. / Os sentidos me faltam, e o sentido; / os limites também” (Id. *ibid.*, p. 127).

*Le lettere d'affari si scrivevano, infatti, a mano. E ci fu aria di rivoluzione quando arrivò il torchio copialettere e fu installato un telefono nel quale bisognava urlare come forsennati per farsi sentire. Il padre di Montale, Domingo, ne aveva paura ed evitava di servirsene (NASCIMBENI, 1969, p. 24).*

À medida que descreve as condições físicas da empresa do pai, Montale destaca o ambiente de trabalho, no qual igualmente se impunha a disciplina, e ali já se desenvolvia a resistência do poeta ao exercício do “scagno<sup>60</sup>. O evidente desinteresse pelas atividades de “ragioniere” (contador), título obtido em 1915 no *Istituto Tecnico Commerciale Vittorio Emanuele*, parece ser forte indicador de que o poeta, nas proximidades de seus vinte anos, já se definia pelo caminho artístico. O talento para a arte, em certa medida, expresso no espírito crítico muito particular que se manifestava desde muito jovem, é passível de constatação inclusive pelo próprio tom irônico que perpassa o relato do biógrafo Giulio Nascimbene (1969).

Assim, a atmosfera deste tempo resulta num “sentire con triste meraviglia”<sup>61</sup>, expressão de um dos versos do poema “Passar a sesta pálido e absorto”, uma manifestação de angústia e

---

<sup>60</sup> A empresa G.G. Montale e C. foi criada por Domingo Montale, em sociedade com os primos Domenico e Lorenzo, em junho de 1895. Geralmente conhecida como *lo scagno*, no dialeto genovês, funcionou em *Piazza Pellicceria 5/10* (Gênova) até a morte do pai de Eugenio, em 1931 (o primo Domenico já havia falecido em 1927). A empresa foi reaberta pelos irmãos Salvatore e Ugo, em janeiro de 1933, encerrando definitivamente as atividades em junho de 1956 (MONTALE, 1983, p. 199).

<sup>61</sup> “Sentir como triste maravilha” (Tradução de Renato Xavier. In: MONTALE, 2002, p. 69).

desagrado diante de uma composição cultural eivada de corpos alinhados e ativos, submissos e barulhentos, que Badiou associa aos do desfile militar, e cujos pés esporeiam o chão em movimentos disciplinados e obedientes a comandos externos: “e noi andremo innanzi senza smuovere / un sasso solo della gran muraglia” (MONTALE, 2012, p. 89)<sup>62</sup>.

Outra experiência marcante, que parece confluir para a reflexão sobre a vida, perpassada de promessas e frustrações, em que os conflitos internos florescem dando realce aos enganos, foi evidentemente o *front* da Grande Guerra. Em outras palavras, Montale, que se debatia com a própria guerra interna, precisou servir o exército italiano, envolvendo-se diretamente com o clima de crise política que atravessava a nação italiana<sup>63</sup>. O desalento se exprime em versos, como os que finalizam o poema *Marezzo*:

*Ah qui restiamo, non siamo diversi.  
Immobili così. Nessuno ascolta  
la nostra voce più. Così sommersi  
in un gorgo d'azzurro che s'infolta*  
(MONTALE, 2012, p. 90)<sup>64</sup>.

Em outubro de 1919, ao retornar da Grande Guerra com as honrarias de um soldado que se atreveu a comandar com inusitado sucesso um posto em Valmorbia, Montale contava com vinte e três anos. Da imobilidade imposta pela própria situação, exercitou o passo de marcha, saindo-se bem em tarefas que

---

<sup>62</sup> “E nós vamos adiante sem mover / uma pedra diante da grande muralha” (Tradução de Renato Xavier. In: MONTALE, 2002, p. 175).

<sup>63</sup> Prestes a completar os 21 anos, em agosto de 1917, ele foi destacado para o 23º *Reggimento Fanteria*, lotado em Novara, obrigação que se estendeu até novembro de 1919.

<sup>64</sup> “Ah aqui hemos de estar, sem diferença. / Imóveis assim. Nossa voz ninguém / mais escuta. Submersos assim / numa vorragem de azul que se adensa” (Id. *ibid.*, p. 181).

executou embora sem a menor convicção. Marchar é ato mecânico se não acompanhado do pensar: “Certo guardammo muti nell’attesa / del minuto violento” (MONTALE, 2012, p. 69)<sup>65</sup>. Sentimento contido, expectativas confusas marcam este tempo, experiência da qual Montale colhe algumas lições.

Na bagagem, além de medalhas de honra, trazia também alguns poemas<sup>66</sup> e, ainda, uma lista de interlocutores, a exemplo de Sergio Solmi, ampliando progressivamente o círculo de amizades. Entre outros, conheceu Angelo Barile, Adriano Grande, Oscar Saccorotti e o escultor Francesco Messina, relações que serão fundamentais ao longo da elaboração de *Ossi di seppia*. Montale ainda jovem aprendia a encontrar, no meio dos destroços, alguma joia perdida. De comportamento naturalmente sério e reservado, o jovem retira desta primeira fase de sua vida as próprias lições, processando: “giorni, / sommerse ogni certezza un mare florido / e vorace che dava ormai l’aspetto / dubbioso dei tremanti tamarischi” (MONTALE, 2002, p. 139)<sup>67</sup>.

Montale volta para Gênova não para retomar a rotina disciplinada do contexto familiar burguês, mas para amadurecer percepções artísticas, fortalecendo o contato com outros

---

<sup>65</sup> “Decerto olhamos mudos à espera / do minuto violento” (Id. *ibid.*, p. 141).

<sup>66</sup> Dentre os poemas escritos neste interregno, podemos citar: *Elegia*, datada de 26 jan. 1918; *Musica silenciosa*, de out. 1918; *Suonatina di pianoforte*, de jun. 1919, e *A galla*, também de 1919 (ZAMPA, 2012, p. 1.149-50).

<sup>67</sup> “Voaram anos curtos como os dias / submergindo as certezas um mar flórido / e voraz que então dava esse aspecto / de dúvida aos trêmulos tamarizes” (Tradução de Renato Xavier. In: MONTALE, 2002, p. 139). Relembrando o que já foi mencionado: a maioria dos poemas da obra foi escrita entre 1923 e 1924, e publicados conjuntamente em 1925 pela editora de Piero Gobetti, de Turim.

intelectuais e artistas<sup>68</sup>. Os interesses entre eles se estreitavam na arte e, em nome dela, correspondências eram trocadas e visitas ou encontros eram programados, com a finalidade de comentar impressões artísticas e fomentar as “novas abordagens” reclamadas por um contexto de profunda crise cultural.

É importante notar que eram tempos em que a nação italiana vivia o particular e inquietante período do pós-guerra; a atmosfera de desilusão e os escombros resultantes do conflito contrastavam com as expectativas de um novo movimento político que provocasse as mudanças culturais que o cenário econômico exigia. Tal conjuntura colocava em xeque a arte e o artista, tornando-se polêmico o alinhamento ideológico para a constituição de um pensamento crítico.

## 1.2 *QUADERNO GENOVESE*: A ARTE ENQUANTO LUGAR

### 1.2.1 A riqueza possível

Enquanto o poeta aprendia a contrabalançar o corpo martelante, pesado e preso ao cotidiano, em nada favorável à mobilidade, ele seguia anotando questões no diário, no qual registra essa atmosfera particular em suspenso, sentida num “seguitare” (prosseguir) eivado de inquietude. A presença do diário e a necessidade do registro no papel, da nota, da reflexão, não para narrar, mas para construir um argumento e traçar as primeiras palavras, um esboço, em si, implicam tanto a provisoriabilidade quanto a precariedade, mas não deixa de ser uma manifestação importante de um pensar em estado de franca reelaboração, o que na poética se desdobrou nos versos já mencionados:

---

<sup>68</sup> É importante mencionar que, de volta a Gênova em 1919, Montale retoma o projeto musical e as aulas de música com o ex-barítono Ernesto Sivori.



*Tentava la vostra mano la tastiera  
i vostri occhi leggevano sul foglio  
gl'impossibili segni; e franto era  
ogni accordo come una voce di cordoglio.*  
(MONTALE, 2012, p. 44)<sup>69</sup>.

Aqui, o pano de fundo são as tentativas, seja do toque no teclado, para dele extrair sons e quiçá harmonias, como “ia lendo na folha o vosso olhar / os sinais impossíveis”. São tentativas que para Montale representam desafios, já que o trajeto descrito no diário atesta uma relação de estímulo/impulso, do pensamento mesclado ao sentimento de impotência. Citamos suas indagações registradas em 17 de junho de 1917:

*Questo diario bisogna dire che non lo  
curo gran che; ma in fin dei conti ho poco  
e nulla da dire. Solito scagno, solita vita:  
il pomeriggio lo passo in biblioteca, dove  
mi annoio. Leggo stentatamente e vorrei ...  
vorrei fare qualcosa di mio, ma... sono  
desideri; mi manca ogni volontà. La mia  
impotenza è prodigiosa. Passano i mesi ed  
io mi guardo vivere; e ne stupisco; tutto  
rimetto al domani. Arriverò così fino a  
sessanta anni, rimettendo tutto al domani?*  
(MONTALE, 1983, p. 56)<sup>70</sup>.

---

<sup>69</sup> “Tocava a vossa mão no teclado, / ia lendo na folha o vosso olhar / os sinais impossíveis; e era quebrado / cada acorde como voz de pesar” (Tradução de Renato Xavier. In: MONTALE, 2002, p. 97).

<sup>70</sup> “Este diário, é necessário dizer, não é muito organizado; mas no fim das contas tenho pouco ou nada a dizer. Todo dia o escritório, a vida de sempre: passo a tarde na biblioteca onde me sinto entediado. Leio com dificuldade e desejaria... desejaria fazer qualquer coisa minha, mas... são aspirações; falta-me qualquer vontade. A minha impotência é prodigiosa. Passam-se os meses e eu me resigno a viver; e me sinto um estúpido; tudo remete para o amanhã; chegarei

Uma profunda insatisfação é aqui ressaltada: “*solita vita*”<sup>71</sup>. Trata-se de um sentimento que perpassa o cotidiano em que o tédio não dá tréguas nem sequer entre os livros das bibliotecas públicas de Gênova. Logo, mais do que se sentir sozinho, Montale sentia a culminância da repercussão negativa da impotência:

*Parli e non riconosci i tuoi accenti.  
La memoria ti appare dilavata.  
Sei passata e pur senti  
la tua vita consumata* (MONTALE, 2012, p. 93)<sup>72</sup>.

Se, num primeiro momento, porém, o sentimento de impotência pode ter repercutido negativamente, consubstanciando a indecisão montaliana sobretudo em relação a conquista de uma autonomia financeira, possibilitou, por outro, o reconhecimento das múltiplas faces da realidade. Nas anotações do diário, Montale ressalta a impotência e a falta de vontade, sentimentos que alguns críticos interpretaram como sinônimo de melancolia, ou até de exílio, no interior da própria existência.

Tais rogativas atravessam o pensar artístico vindo, inclusive, denominar-se de *acedia*, o que é recuperado por Walter Benjamin, e um dos grandes pensadores do século XX, em *Origem do drama barroco*:

É possível que o símbolo da pedra represente apenas os aspectos mais óbvios

---

assim até aos sessenta anos, postergando tudo para amanhã?”  
(Tradução nossa).

<sup>71</sup> “Vida sempre igual, repetitiva” (Tradução nossa).

<sup>72</sup> “Falas e a própria voz não reconheces. / A memória parece-te apagada. / Com o que passate ainda sentes / a tua vida consumada”  
(Tradução de Renato Xavier. In: MONTALE, 2002, p. 97).

da terra, enquanto elemento frio e seco. Mas é também concebível, e até provável à luz da citação de Albertinus, que exista na massa inerte uma referência ao conceito teológico do melancólico, contido num dos pecados capitais: a *acedia*, a inércia do coração. Com sua luz baça e a lentidão de sua órbita, Saturno produz uma relação entre a *acedia* e o melancólico, baseada em fundamentos astrológicos ou de outra natureza. Essa relação já está atestada num manuscrito do século XII. “Da preguiça. O quarto pecado principal é a preguiça a serviço de Deus. Isto é, se eu dou as costas a uma boa obra trabalhosa e pesada e me dedico ao repouso ocioso. Se eu evito a boa obra, quando ela se torna demasiado árdua, essa atitude gera amargura no coração.” Em Dante, a *acedia* é o quinto elo da sequência dos pecados capitais. No círculo infernal que lhe corresponde, reina um frio glacial, que alude aos dados da patologia dos humores, à composição fria e seca da terra. Como *acedia*, a melancolia do tirano aparece sob uma luz nova e mais reveladora. Albertinus subordina expressamente à *acedia* o complexo sintomático do melancólico.

A *acedia* ou indolência é comparável à mordida de um cão raivoso, porque quem é por ele mordido é imediatamente assaltado por sonhos terríveis, treme durante o sono, encoleriza-se, perde o sentido, rejeita toda bebida, teme a água, late como um cão, e tem tanto medo que cai de pavor (BENJAMIN, 1982, p. 177-78).

O estado de espírito do sujeito ocioso que se assemelha à inércia é denominado de acedia por Benjamin, que também o relaciona às classificações teológicas da “preguiça”. Benjamin procura destrinchar o sentimento de modo a especificar seu sentido mais associado à uma letargia que se associa a uma incomodação violenta, “como amordida de um cão feroz”.

Tais pressupostos merecem ser aqui discutidos. Alguns exames críticos concluem que a marca negativa (da indecisão) teria desembocado, em certa medida, em “uma riqueza possível”, ou seja, numa força que o movia em prol de uma reelaboração do pensar<sup>73</sup>.

Um exemplo dessa leitura foi realizada por Romano Luperini (1992), no livro *Storia di Montale*<sup>74</sup>, que associa os registros do diário ao sentimento de “falência pessoal”. Segue neste mesmo sentido a análise de Testa, cujo estudo monográfico

---

<sup>73</sup> A expressão “riqueza possível” foi primeiramente cunhada por Romano Luperini, em *Storia di Montale* (1992), relacionando-a diretamente ao tema da indecisão. Da mesma forma, o autor analisa o tema da “impotência” e da “apatia” como indicadores de uma concepção *dell'uomo finito*, à incapacidade e à falência individual, leitura esta que segue na contracorrente de nossas considerações, já que nossa análise procura apreender o movimento dialético que envolve a trajetória do poeta. Nosso entendimento é de que os poemas de *Ossi di seppia* constituem o testemunho de que ele já compreendia o movimento dialético da história e que tal abordagem, portanto, já estava expressa na referida obra.

<sup>74</sup> Romano Luperini publicou algumas obras sobre Montale, entre elas: *Montale o l'identità negata* (Liguori, Napoli, 1984) e depois *Storia di Montale* (Laterza, Roma e 1ª edição de 1986), aqui citada, em que o pesquisador traça uma biografia do autor, dando destaque principalmente à prosa montaliana. É importante dizer que esta obra é constituída de notas e apontamentos que indicam caminhos para aprofundamento do estudo, o que, para nossa pesquisa, contribuiu positivamente.

o levou a considerar que a escrita para o poeta era uma forma de meditar sobre a existência:

*La riflessione sull'esistenza – la componente filosofica di questa poesia – si realizza così in dati materiali di forte evidenza (il gufo che slovacchia , la carrucola del pozzo , il colpo di fucile nel silenzio della campagna, ad esempio) e la posizione negativa del soggetto e la sua mancata singularità, invece di chiudersi in sé, aderiscono paradossalmente agli aspetti del mondo esterno, che gremiscono il libro in ogni sua parte (TESTA, 2000, p. 18, grifos do autor).*

De acordo com as considerações deste autor, Montale, em seus poemas, reconhece que o sujeito, devido a uma “posição negativa”, adere aos aspectos do mundo externo que implicam a sua singularidade. Valendo-se de imagens fortes - “il gufo che ‘slovacchia”, “la ‘carrucola del pozzo”, “il colpo di fucile”<sup>75</sup> -, o poeta, segundo Testa, opta pelo afastamento da tendência de se fechar em si, atitude própria da lírica tradicional, o que, a nosso ver, é uma análise bastante pertinente. Ele prefere refletir sobre este estado sem perseguir a posição de eu lírico, centralizado em si, mais compatível com um estado de ânimo de desolação, traduzido na paisagem natural em que vivia, e exasperado pela beleza áspera, miserável e alucinante.

Os versos de *Ossi di seppia*, segundo Testa, que, além de pesquisador é também poeta, seriam a tentativa de romper com as perspectivas tradicionais, e assim devem ser compreendidas as menções: muros, rachaduras e picos dos morros, componentes geográficos essenciais de uma região rochosa, mas,

---

<sup>75</sup> Respectivamente: “ O mocho que esvoaça, roldana dentro da cisterna e tiro de arma que dispara” (Tradução nossa).

especialmente, a imagem do muro, mencionada nas primeiras três estrofes de *Passar a sesta pálido e absorto*, a que volta a aparecer, ao final, relacionada à “triste meraviglia”, à vida e suas lides.

Para Testa (2000), Montale se vale das manifestações do cotidiano - “schiocchi di merli, frusci di serpi” -, com um particular enfoque no existencial e na perda da centralidade de um eu - “e franto era / ogni accordo come una voce di cordoglio”<sup>76</sup> (MONTALE, 2012, p. 44), colocando em evidência seu entendimento das contradições que envolvem o homem em seus enfrentamentos no espaço e tempo e de suas relações com eles.

Deve-se observar que a percepção de Testa difere das de outros estudiosos da obra montaliana, que também se debruçam sobre o tema das angústias existenciais, cogitando aproximações entre sua poética e a lírica de Giacomo Leopardi - o que, hoje, comporta um tipo de análise difícil de se definir, até porque não é o o que se propõe nosso trabalho<sup>77</sup>. Interessa destacar que entendemos que o traço montaliano se distingue do *eu* lírico leopardiano justamente porque abandona projeções para sua poesia, enquanto Leopardi as explicita nos poemas *I Canti*, tanto quanto no *Zibaldone*, como segue: “[...] proprio d'ogni uomo anche incolto, che cerca di ricrearsi o di consolarsi col canto, e colle parole misurate in qualunque modo, e coll'armonia” (LEOPARDI, 1921, p. 2.796)<sup>78</sup>.

Montale se inscreve como um poeta moderno, justamente porque segue numa direção contrária à de Leopardi. Tais diferenças são analisadas pelo pesquisador italiano Alfonso

---

<sup>76</sup> “E era quebrado / cada acorde como voz de pesar” (Tradução de Renato Xavier. In: MONTALE, 2002, p. 97).

<sup>77</sup> Alguns artigos importantes que abordam a relação da obra de Montale com a perspectiva leopardiana são: Dello Vicario (1998); Ferrucci (1997); Genco (1999).

<sup>78</sup> Pepe (1998, p. 205-26).

Berardinelli, o qual se vale dos expoentes da poesia europeia para indicar:

[...] ao invés de fuga da realidade, poderíamos ler na poesia moderna um retorno à realidade: irrupção do não-formalizado do não-formalizável no interior de uma forma poética que se esforça cada vez mais para organizar e dominar esteticamente os seus materiais. Os primeiros poemas de Eliot e de Benn demonstram uma capacidade de percepção realística muitas vezes muito menor à prosa contemporânea, de Joyce a Döblin e Céline. Mais que se distanciar da prosa e da percepção naturalista dos materiais, seguem o caminho inverso. Sua força inovadora tem ainda um caráter de “documento”, e o escândalo que a sua difícil decifração suscita deriva de uma espécie de choque por suspensão intermitente do estilo, bem como de uma emissão da “verdade nua” ou da realidade imediata no texto poético (BERARDINELLI, 2007, p. 28-9).

Assim, na medida em que Berardinelli entende a poesia moderna profundamente calcada na realidade, abre precedente para analisarmos mais um desdobramento do pensamento livre de Montale: o poeta não pensa em consolar, nem mesmo em recriar, mas foca na paisagem e seus elementos mais comuns, porque é também fascinado por esta realidade eivada de embates. Não é, portanto, pensamento indisciplinado, mas uma poética que foca pequenas manifestações, como a dança das borboletas, que, de manifestação maravilhosa, passa a constituir uma alegoria da repetição do mal como fenômeno associado à ignorância. Este aspecto pode ser observado na estrofe a seguir:

*Passò nel riquadro azzurro una fugace  
danza  
di farfalle; una fronda si scrollò nel sole.  
Nessuna cosa prossima trovava le sue  
parole,  
ed era mia, era nostra, la vostra dolce  
ignoranza* (MONTALE, 2012, p. 44,  
grifos do autor).<sup>79</sup>

A ignorância expressa, aqui, a corrosão humana: “era minha, era *nossa*, a vossa doce ignorância”, porque o homem é afeito às ilusões envoltas pelo “querer”. Ao romper com a perspectiva do eu lírico, Montale se mostra cético em seu modo de abordar a realidade e o conhecimento, que afetam a todos. Então, quando lança mão de imagens do entorno - uma fugaz dança de borboletas; um galho que se agitou ao sol -, o poeta aponta para as controvérsias que constituem essa realidade. As controvérsias são, a nosso ver, também ressaltadas pela menção dos limiares: no começo, o limite é o “muro d’orto” (muro de horto), simbólico e transponível, o qual, depois de alguns versos, evolui para muralha, algo que não se transpõe, não só pela altura e extensão, mas principalmente pelos cacos de vidro sobre ele afixados.

Em razão destas ambivalências, que em grande medida implicam um jogo de opostos, os versos montalianos foram examinados por outro pesquisador italiano, Andrea Gareffi (2014). Este, ao analisar as imagens poéticas, conclui pela antinomia<sup>80</sup>, corroborando a discussão em pauta. Para este autor,

---

<sup>79</sup> “Passou no espaço azul uma fugaz dança / de borboletas; uma fronde se agitou ao sol. / Nenhuma coisa próxima achava as suas palavras, / e era minha, era *nossa*, a vossa doce ignorância” (Tradução de Renato Xavier. In: MONTALE, 2002, p. 97).

<sup>80</sup> Segundo Houaiss (2009, p. 147), “ ‘antinomia’ se reporta à tradição cética ou a doutrinas influenciadas pelo *ceticismo*, tal como o



as imagens da natureza trazidas em *Ossi di seppia*, e há pouco citadas, envolvem enfoques cotidianos absolutamente críveis e coerentes, mas que podem levar a conclusões diametralmente opostas, como ele mesmo explica: “Si trattava di un fondato sistema di rispecchiamenti, di rovesciamenti nel contrario: della ricerca di completezza contro la bramosia di totalità. Un flusso e un riflusso. [...] Ciò che sempre si crea sempre si distrugge” (GAREFFI, 2014, p. 30). A poesia é o espaço da comparação, em que, dos ritmos do poema ao entrecruzamento de palavras, se (re)traçam os caminhos da memória.

Embora adote a denominação de “sistema di rispecchiamenti”, Gareffi se interessa pelos movimentos de criação e destruição implicados pela poesia montaliana, que dão visibilidade a reversões e a aspectos contraditórios. Esta análise condiz com os pressupostos de Luperini e de Testa, já citados, que também se referem ao tema do “eu”.

Gareffi, que faz um estudo minucioso dos cruzamentos filosóficos que gravitam na poesia montaliana, chega à conclusão de que o poeta pensa por antinomia, a exemplo de outro artista, o romântico alemão Friedrich Hölderling (1770-1843), que, em *Giudizio ed essere*, ressalta o jogo estabelecido entre o reconhecimento do “Io” e do “Non-Io”, tema que será mais tarde retomado pelo renomado psicólogo alemão postjunguiano, Wolfgang Giegerich (1942-).

Ao cruzar psicologia e filosofia e levando em consideração também outros expoentes do período romântico, caso de Rimbaud, que igualmente se valeu da abordagem por

---

*kantismo*, contradição entre duas proposições filosóficas igualmente críveis, lógicas ou coerentes, mas que chegam a conclusões diametralmente opostas, demonstrando os limites cognitivos ou as contradições inerentes ao intelecto humano; contradição entre quaisquer princípios, doutrinas ou prescrições; posição ou disposição totalmente contrária; oposição”.

antinomias para escrever a própria obra, o pesquisador italiano constrói o argumento de que:

*L'io si rispecchia in se stesso, e così si differenzia, come in Rimbaud, "je est un autre", "io è un altro", e si conosce nella prima antinomia. La coscienza procede per differenze; l'io dopo sé, conosce ciò che gli è differente, ma non più indifferente. E questa è la seconda antinomia. Di differenza in differenza, la coscienza precipita infine nell'antinomia ultima, l'antinomia dell'antinomia, che è ritorno a donde l'io era nato e dove ritrova l'unità con l'Essere. Ciò che Hegel chiamava la "negazione della negazione" (GAREFFI, 2015, p. 27).*

Embora Montale não pareça comprometido com a retomada "dell'unità dell'Essere"<sup>81</sup>, as questões apontadas por Gareffi são pertinentes na consideração do jogo dialético que perpassa o conhecimento. A antinomia germinal do conhecimento passa pela via do "io sono io", o que implica dizer que o primeiro *io* não é consciente de si, assim como também não o é o segundo *io* em relação a si mesmo. Assim, é na confluência progressiva deste processo de identificação das diferenças, possibilitado pelo jogo das antinomias, que o jogo poético se opera.

Segundo Gareffi (2015), é no vórtice concêntrico do "io" e do "tu" que a poesia de Montale provoca o pensar. No poema "Passar a sesta pálido e absorto", por exemplo, a provocação se faz notar no jogo de imagens: o mar, como um espaço amplo, aberto e pleno à extensão da capacidade daquele que olha, é colocado na estrofe que antecipa a menção da muralha, a que aponta para um limite, um imenso limite, aliás. A relação mar e

---

<sup>81</sup> "Unidade do ser" (Tradução nossa).

muralha evidencia uma cadência poética que se retroalimenta do balanço pendular das antinomias, o que igualmente se reporta ao “io e ao “tu :

*Se un'ombra scorgete,  
non è un'ombra – ma quella io sono.  
Potessi spiccarla da me,  
offrirla in dono. (MONTALE, 2012, p.  
36)<sup>82</sup>.*

Desde a relação pendular encontrada no tema das antinomias, o poeta subscreve seus versos na confluência da arte-pensamento, porque adentra no debate das contradições e embates que se dispõem no entorno. Exemplo disso está na estrofe do poema *Dissipa tu se lo vuoi* (Dissipa se o queres):

*Dissipa tu se lo vuoi  
questa debole vita che si lagna,  
come la spugna il frego  
effimero di una lavagna.  
M'attendo di ritornare nel tuo circolo,  
s'adempia lo sbandato mio passare  
(MONTALE, 2012, p. 61)<sup>83</sup>.*

Há uma contingência da qual não se pode escapar, porque “il mondo esiste”. O entorno é a realidade eivada de contradições, em que o pensar é condicionado pelas crenças e pressupostos, que nem sempre reconhecem que a história nunca

---

<sup>82</sup> “Se sombras avistares, não será / uma sombra – eu hei de ser. / Pudesse arrancá-la de mim, / eu vos haveria de oferecer” (Tradução de Renato Xavier. In: MONTALE, 2002, p. 81).

<sup>83</sup> “Dissipa se o queres/ a minha vida débil que se queixa, / como um apagador o traço / efêmero dum quadro negro. / Espero retornar ao teu círculo, / cumpra-se o teu desbarato passar” (Id. *ibid.*, p. 129).

se repete: “non mai due volte configura / il tempo in egual modo i grani” (MONTALE. 2012, p. 25)<sup>84</sup>.

Para tratar das relações envolvidas pelo “entorno”, retornaremos ao ponto inicial de nosso debate, em que se sinalizou a confluência entre pensamento poético e objeto. Neste caso, são importantes as considerações de Jeuland-Meynaud, que argumenta:

*A queste serie di antinomie e di paradossi, si dovrebbe ancora aggiungere il comportamento ambivalente del poeta che affida agli oggetti la totalità del suo discorso, pur giudicandogli inique. È stata allora accampata l'ipotesi che in lui il ricorso all'oggetto fosse indispensabile, derivasse cioè dalla sua mancanza d'immaginazione, dalla sua impossibilità d'inventare, ed è pur vero che egli cooperò al diffondersi di quella spiegazione. Si potrebbe anche avanzare la supposizione che il poeta, convinto assertore dell'inefficienza delle parole, delegasse agli oggetti l'espressività che i vocaboli gli negavano. Con siffatte congetture stiamo in realtà rasentando il sofisma, per una ragione linguistica e per una ragione psichica, prima perché gli oggetti entrano nella comunicazione solo grazie alla mediazione del vocabolo che li designa, e in secondo luogo perché lo psicologo c'insegna che la fantasia ha bisogno degli oggetti per funzionare. Il poeta, quando si dichiara privo d'immaginazione, in verità ne trabocca*

---

<sup>84</sup> “Não modela o tempo duas vezes / de igual modo os grãos!” (Id. *ibid.*, p. 61).

*perché non smette un momento solo di pensare e di significare per immagini. Per pensare, deve vedere. L'immagine in lui è primiera e vi costituisce la zona matriciale dell'idea* (JEULAND-MEYNAUD, 1984, p. 27-8).

Isso pode ser averiguado na forma como o artista então finaliza o poema “Passar a sesta pálido e absorto”, dando destaque à muralha: “E andando nel sole che abbaglia / sentire con triste meraviglia / com'è tutta la vita e il suo travaglio / in questo seguitare una muraglia / che ha in cima cocci aguzzi di bottiglia” (MONTALE, 2012, p. 30)<sup>85</sup>. Aqui não se pode deixar de notar o implícito desencanto e posição desiludida que se expressam nos versos eivados de desalento. Assim como os versos apontam para a exaustão, a obra como um todo (*Ossi di seppia*) pode ser tomada como a expressão de um vazio. Os movimentos inusitados e os encontros com a natureza representam as escolhas do poeta para atribuir tons de espectralidade a esta outra dimensão da realidade, a qual, muitas vezes, é difícil de ser encapsulada em palavras.

Pode-se considerar como hipótese, portanto, que tais tensionamentos da linguagem, assim como a abordagem antinômica, são formas de dar concretude e intensidade à palavra poética, visão esta que, em certa medida, se confirma também pela leitura de outros grandes críticos italianos. Pode-se, aqui, igualmente, mencionar o pesquisador italiano Franco Rella (1944-), para quem Montale é o expoente maior que, ao lado de

---

<sup>85</sup> “E andando no sol, encadeado, / sentir como triste maravilha / como é toda a vida e suas lidas / neste acompanhar uma muralha / que em cima tem cacos de garrafas partidas” (Tradução de Renato Xavier. In: MONTALE, 2002, p. 69).

Rilke, Kafka e Proust<sup>86</sup>, delinea o sentido da grande crise do século XX:

*È l'ora terribile di un inizio imminente. L'attesa in un "delirio di immobilità" quando le cose mute, ritte sull'orlo della vita, sembrano prossime a riempire il paesaggio di suoni, di colori, di odori. Questa attesa si presenta come l'attesa di uno scarto, come l'incombere di una catastrofe. Infatti Montale, come Benjamin, come Rilke e come Kafka, si pone al di fuori della metafisica del progresso (e delle sue varianti negative spengleriane): l'alternativa fra stagnazione e mutamento non può proporsi come sviluppo, ma come l'emergere improvviso e sconvolgente del nuovo. E proprio per questo, il "nuovo" anche se destinato a rivelarsi come "nuova bellezza", si presenta in prima istanza come male necessario (come una curvatura quasi gnostica che ritroveremo più avanti anche in Saba), come stortura, come anomalia (RELLA, 1985, p. 18-9).*

Rella contribui com o debate quando identifica os jogos poéticos, reconhecidos pelos demais críticos como maneiras de o escritor permanecer à beira da vida, face à grande crise que se abate sobre as relações sociais. A paisagem, perpassada de sons, cores e odores, é um importante indicador de um viver à deriva, ou, senão, de uma espera de catástrofe iminente. Nessa confluência, o novo, ou então a “nuova bellezza”<sup>87</sup>, se apresenta como “il male necessário”, como distorções ou anomalias. Há

---

<sup>86</sup> Rella, 1983.

<sup>87</sup> “Nova beleza” (Tradução nossa).

uma espera que se mescla com impotência, que a todo momento retorna nos poemas montalianos.

Como já foi dito, o conteúdo implícito nos objetos que “desconvidam”, a exemplo dos “cocci aguzzi di bottiglia”<sup>88</sup> (MONTALE, 2012, p. 29), não passam despercebidos ao olhar do transeunte, que neles pode identificar o conteúdo subliminar de desconfiança e separação. Do outro lado (da muralha), no âmago do privado, está o “segredo”, que deve se manter bem guardado e que justifica o emprego da violência, a que desencoraja a aproximação aos cacos de vidros, ali colocados para ferir quem ousar transpor o limite.

Agora, conquanto haja uma perspectiva de segurança nos cacos de vidro, utilizados com a intenção de ferir e afastar o inimigo, há também uma narrativa que dá visibilidade aos tais resíduos. Os cacos de vidros, afixados muito próximos uns dos outros, expressam uma concepção de obra de arte que nasce para problematizar, pois exercita a criticidade pela sensibilidade: como uma imagem agressiva, como a dos cacos de vidro, pode se fazer constar de um poema?

Para uma possível resposta, há que se trazer à tona o avesso, o antinômico, que marcam a concepção montaliana. Assim o enfatiza Gareffi, já que, ao mesmo tempo que os cacos ameaçam, eles também refletem a luz, o que indica um real que se desdobra, convertendo-se em veículo de mil interpretações, a exemplo do sol, que pode expectrar milhares de tonalidades conforme a recepção do objeto. Percebe-se aqui, pela maneira como os objetos estão dispostos, que os versos levam a uma leitura dialética das múltiplas interfaces da realidade, o que também leva a reconhecer a dimensão do “real”, bastante pertinente à problemática de nossa tese.

Importa notar que o tema do “real” implica diretamente a afirmação hegeliana da “negazione della negazione”, mencionada

---

<sup>88</sup> “Os cacos de garrafas partidas” (Tradução de Renato Xavier. In: MONTALE, 2002, p. 69).

por Gareffi (2015), o que é, de alguma maneira, abordado na relação entre o conteúdo explícito e o implícito; assim, embora o texto montaliano guarde forte evidência de interlocução com o debate filosófico, não há um verso sequer em que ele mencione a palavra “reale” (real)<sup>89</sup>.

Se voltarmos ao tempo em que o poema “Passar a sesta pálido e absorto” foi concebido, a espectralidade da vida relacionada com “il male, il falimento e l’esilio”<sup>90</sup> pode ser identificado no contexto da deflagração da guerra, que representou a mais importante comprovação dos valores em abalo no início do século XX.

O debate envolve a definição de homem como sujeito de linguagem: “Ma l’illusione manca e ci ripova il tempo / nelle città rumorose dove l’azzurro si mostra / soltanto a pezzi, in alto, tra le cimase” (MONTALE, 2012, p. 11)<sup>91</sup>. São outros versos, os do poema *I Limoni* (Os limões), que novamente sinalizam para a existência de um plano concreto que escapa às ilusões.

As reflexões avançam para o campo filosófico, remetendo a questões como: o que significaria para uma pessoa falar? A linguagem é criação do sujeito ou é a linguagem que cria o sujeito?

Tal ambivalência implica problematizar, igualmente, se vida e palavra constituem um campo bem articulado ou se ainda permanece aberta entre elas uma diferença que nem sequer o desenvolvimento individual, ou mesmo o desenvolvimento

---

<sup>89</sup> Esse debate da análise hegeliana da “*negazione della negazione*”, terá aprofundamento no terceiro capítulo deste trabalho, em que faremos um estudo que costurará a relação de pensamento entre filósofos que igualmente discutem tal abordagem no curso do século XX.

<sup>90</sup> Respectivamente: “o mal, a falência, o exílio” (Tradução nossa).

<sup>91</sup> “Mas a ilusão se desfaz e o tempo nos devolve / à cidade ruidosa onde o azul mostra-se / apenas por retalhos, no alto, entre as cimalthas” (Tradução de Renato Xavier. In: MONTALE, 2002, p. 35).



histórico da humanidade, conseguiu resolver. Os versos do poema “Os limões” sugerem a problemática.

Neste aspecto, é fundamental considerar a análise de Agamben, há pouco mencionada, que ressalta a esfera acidentada em que se estabeleceram alguns entrecruzamentos históricos, primeiramente da teologia, depois, da psicologia e da biologia, que ali criaram seu “canteiro de obras”. Assim, quando a crítica literária e a estética finalmente se manifestaram pondo em questão a obra de arte, e sobretudo o problema entre o vivido e o poetizado, acabam por encontrar um solo já preparado.

Sobra, agora, para filósofos e artistas, o rude trabalho de escavar, revisar conceitos assentados à luz das concepções das respectivas áreas, sobretudo o de fundamentação teológica, que, segundo Agamben, ainda sobrevive em nossos dias. A base de sua compreensão pode ser assim sintetizada: “A vida é aquilo que se gera na palavra e nela permanece inseparável e íntima. Esse nexos ilibado de palavra e vida é a herança que a teologia cristã transmite a uma literatura que ainda não se tornou inteiramente profana” (AGAMBEN, 2014, p. 105).

Na tradição teológica, que se originou no prólogo do Evangelho de São João, opera-se o cruzamento de vida (*zōē*) e palavra (*logos*), de maneira que a relação vida- linguagem corre em sentido contrário ao do que hoje se entende por conceito moderno de biografia. Desta feita, a tradição criou obstáculos para que se constituísse um cânone biográfico em sentido moderno, assim como exerceu fortes influências sobre o modo como os poetas conceberam sua relação com o vivido, sobretudo a partir da lírica romântica.

O trajeto é longo e o debate se amplia ao longo dos últimos séculos. Admite-se que a questão tenha começado ainda com Dante, visto que é em *Vita nuova* que se encontram as primeiras menções da impossibilidade de decidir entre o vivido e o poetado, entre o “livro” da memória (diário de Montale) e o “libelo”, no qual o poeta transcreve aquilo que o leitor lerá.

Agamben joga o poema no tempo e o contextualiza em Petrarca e Guido Cavalcanti, que se inicia com a criança “com a rosa inflamada”, depois completada pelos poetas do amor, como Antonio Delfini, no século XX:

Tal é a visão apocalíptica (que, como todo apocalipse, carrega um índice histórico: um dos méritos não secundários da coletânea é o de ter fixado para sempre a *facies* infernal dos anos cinquenta em seu ocaso) evocada pelas *Poesie della fine del mondo*, e ao mesmo tempo por ela esconjurada com um desprezo atroz: que a vida saia para sempre da palavra (a contígua escritura da poesia de vanguarda dos anos sessenta está prestes a registrá-la à sua maneira, não sem inconsciência) e pretenda que se diga oficialmente que vive. *Elas nos apresentam a experiência, talvez única neste século, de um poeta que não pode aceitar que o seu vivido se torne biografia, que ele exista inexoravelmente fora da palavra como um fato real* (AGAMBEN, 2014c, p. 112-13, grifos do autor).

É nessa atmosfera de crise cultural que aparecem, aos poucos, os poemas que compõem *Ossi di seppia*, assim como os versos de “Passar a sesta pálido e absorto”, que, como já se mencionou, foi escrito na época do primeiro diário, o do arquivo destruído. Assim, conquanto percebesse e sentisse o impacto do movimento cultural, Montale expressava uma espécie de ânsia por compreender o papel da poesia diante de relações tão perturbadas em face do enfrentamento bélico: como pensar em arte e conquistar um voo livre do pensamento dançante numa

sociedade que via a estrutura de seu pensamento desmoronar sob as forças das trincheiras?

### **1.2.1 O acontecimento: as tensões e os pressupostos universais**

“Passar a sesta pálido e absorto”, que veio a público somente em 1924<sup>92</sup>, alude à palidez de um tempo permeado de tensões, relacionando-o ao sentimento de impotência e suas deliberações mais sutis, como o sugere o nome e o (não-)lugar em seus limiares, problemática abordada por Badiou:

[...] a dança seria a metáfora de que todo pensamento verdadeiro depende de um acontecimento. Pois um acontecimento é precisamente o que permanece indecído entre o ter-lugar e o não-lugar, um surgir que é indiscernível de seu desaparecer. Acrescenta-se ao que há, mas tão logo esse suplemento é indicado, o “há” recupera seus direitos e dispõe de tudo. Evidentemente, a única maneira de fixar um acontecimento é dar-lhe um nome, inscrevê-lo no “há” como nome supranumerário. “Ele próprio” é sempre apenas seu próprio desaparecimento, mas uma inscrição pode detê-lo como no limiar dourado de sua perda. O nome é o que decide o “ter tido-lugar”. A dança

---

<sup>92</sup> Segundo consta da pesquisa de Giorgio Zampa, o referido poema foi publicado pela primeira vez em *Il Convegno*, revista mensal de Milão, publicada em 31 mai. 1924 (a. V, n. 5), às p. 263-265, junto com outros poemas do autor: *Non rifugiarti nell’ombra; Ripenso il tuo sorriso; Mia vita non ti chiedo lineamenti;* e, *Portami il girasole*, conjunto este que levou como título *Ossi di Seppia* e foi dedicado a Adriano Grande (ZAMPA, 2012, p. 1.062).

indicaria, então, o pensamento como acontecimento, *mas antes que ele tivesse o seu nome*, no limiar extremo do seu desaparecimento verdadeiro, no desvanecimento de si mesmo, sem a proteção do nome. A dança imitaria o pensamento ainda indecيدido. Seria o pensamento inato ou infixado. Sim, haveria na dança a metáfora da infixidez (BADIOU, 2002, p. 84).

O filósofo problematiza o lugar do acontecimento e o entende como um território que permanece indecيدido, em permanente estado indiscernível, entre o surgir e o desaparecer, como ele mesmo diz: “entre o ter-lugar e o não-lugar”. Isto implica também a luta com o próprio pensamento, em geral entranhado no acontecimento, a exemplo da atitude sumária de Montale em eliminar o primeiro diário. Neste caso, a eleição da fluidez dançante, explicitada nos versos “Passò nel riquadro azzurro una fugace danza / di farfalle; una fronda si scrollò nel sole” (MONTALE, 2012, p. 44)<sup>93</sup>, é manifestação de reconhecimento da sazonalidade e, quiçá, das tensões do próprio tempo. No ano seguinte, as anotações do diário também oferecem indícios das apreensões que afligiam o poeta:

*Occorre digerire, dimenticare, le sensazioni; non sono già perdute, così facendo; all'atto della creazione – anche dopo molti anni – scaturiscono in noi, più nuove, più vere, più necessarie: il tempo opera una scelta in noi, e tiene le migliori*

---

<sup>93</sup> “Passou no espelho azul uma fugaz dança / de borboletas; uma fronde se agitou no sol” (Tradução de Renato Xavier. In: MONTALE, 2002, p. 97).

*e le profonde* (MONTALE, 1983, p. 51, grifos do autor)<sup>94</sup>.

A partir disso, entendemos que os registros do diário, embora rasgados ou simplesmente destruídos, continuam ocupando seu lugar na história do poeta. O ato de eliminá-lo é um acontecimento, pois, como já se comentou, a constituição do pensamento montaliano é uma trajetória eivada de incertezas. Deste ponto de vista, a indecisão converte-se na já mencionada “riqueza possível”, ou seja, é o mote para que o poeta impulsione o voo de sua ave interior. Em *Clivo* (Clivo), encontramos versos que embasam tais constatações:

*e un ordine discende che districa  
dai confini  
le cose che non chiedono  
ormai che di durare, di persistere  
contente dell'infinita fatica;  
un crollo di pietrame che dal cielo  
s'inabissa alle prode* (MONTALE, 2012, p. 80)<sup>95</sup>.

A dita “riqueza” é a marca da contradição que ele tem consciência de viver desde as mais precoces vivências privadas, a exemplo da insatisfação com os compromissos comerciais familiares, que o levaram a fortalecer os hábitos intelectuais no

---

<sup>94</sup> “Ocorre digerir, *esquecer*, as sensações; não as perdemos, de fato; enquanto ato da criação – mesmo passados muitos anos – elas retornam em nós, mais novas, mais verdadeiras, mais necessárias: o tempo opera uma escolha em nós, e assim se alcançam as melhores e mais profundas” (Tradução nossa).

<sup>95</sup> “E sucumbe uma ordem que desprende / de seus limites / as coisas que não pedem / nada mais que durar, que persistir / contentes da infinita fadiga; / um desabar de pedras que do céu / se abismam nas margens.” (Tradução de Renato Xavier. In: MONTALE, 2002, p. 161).

seio de sua família. Na adolescência, não é o estudo em *ragioneria* no *Istituto Tecnico Vittorio Emanuele* que o ajuda a estender as asas para o voo livre, mas a convivência com a irmã Marianna, com quem compartilhava afeto e afinidades de pensamento, e cuja caminhada acadêmica em estudos clássicos e, mais tarde, em *Lettere e Filosofia*, na Universidade de Gênova, permitiu guiá-lo nas primeiras leituras num processo autodidata:

*Quando verso sera Marianna aveva finito di preparare le lezioni per il giorno dopo, raggiungeva Eugenio chiuso nella sua stanza, e diventava la sua ripetitrice: un po' di latino, un po' di greco e poi, più avanti, la rivelazione dei primi filosofi. Non ci fu l'autore decisivo, il libro che improvvisamente fa cambiare una vita. Fratello e sorella costruirono insieme una trama sempre più fitta d'interessi comuni, di scoperte. Li distoglieva dal loro isolamento solo la voce del padre che irrompeva oltre le porte e oltre i muri: Sono le sei! Si cena! (NASCIMBENI, 1969, p. 29).*

Notam-se, aqui, elementos de uma história pessoal. Montale se retroalimentava, por assim dizer, dos acontecimentos que lhe desafiavam a criatividade, como já mencionado: “[...] Solito scagno, solita vita: il pomeriggio lo passo in biblioteca, dove mi annoio.” Porém, a “impotência”, a que o diário menciona, pode ser considerada, por outro lado, não associada à falta de capacidade, mas ao sintagma “eu posso”. Não se sentir em “condições de” não significa ser “incapaz de”; logo, o sentimento de impotência também compreende o “poder de”, de acordo com Giorgio Agamben em *A potência do pensamento*, quando se pergunta: “O que queremos dizer quando dizemos: ‘Eu posso, eu não posso?’” (AGAMBEN, 2015, p. 243).

A problemática colocada pelo filósofo é intrínseca ao tema da “presença privativa”, que é “potência”, já que adentra na matéria das faculdades, da subjetividade de eleição, de modo que o elemento “tido” é o primeiro atestado da privação de algo. Sob este aspecto, Agamben se vale do vocabulário de Aristóteles, para quem a problemática se concentra na pergunta: “O que significa ter uma faculdade? De que modo uma faculdade existe?” (ARISTÓTELES apud AGAMBEN, 2015, p. 243).

O debate pode ganhar maior envergadura se acrescentarmos as questões de Montale, anotadas no diário e que, intrinsecamente, se relacionam com o tema das faculdades:

*Che cos'è quest'èmpito di sensazioni e di voci che chiede un èsito, in me? La somma delle mie possibilità, fors'anche delle mie probabilità. Ma come realizzare senza vivere? L'opera d'arte è vita; chi non ha vissuto non sviscera, non conosce né anche la vita; le sue probabilità sfumano, rientrano nelle aspirazioni generiche di qualunque mezzo cretino d'oggi* (MONTALE, 1983, p. 17, grifos do autor)<sup>96</sup>.

O jovem Montale, então com vinte anos, inquieta-se com as próprias “sensações” em face daquilo que denomina “*il vivere*”<sup>97</sup> e já percebe a impossibilidade de desenvolver qualquer perspectiva artística sem passar por “qualunque mezzo cretino

---

<sup>96</sup> “Que coisa é esta força em mim de sensações e de vozes que requerem um êxito? A soma das minhas possibilidades, talvez ainda das minhas *probabilidades*. Mas como realizar sem viver? A opera de arte é vida; quem não viveu, não sviscera, não conhece nem mesmo a vida; as suas possibilidades esmaecem, adentram no campo das aspirações genéricas de qualquer meio cretino de hoje” (Tradução nossa).

<sup>97</sup> “O viver” (Tradução nossa).

d’oggi”, ou pelas “aspirazioni generiche”<sup>98</sup>, que, como os cacos de vidro, estão dispostos para ferir e separar, jamais para acolher. Diante disso, como pensar em “faculdades”?

Para analisar melhor sua angústia, devemos considerar que ainda hoje pesam sobre o termo “faculdades” as acepções da Grécia arcaica, quando inexistia a concepção de sensibilidade e de inteligência, a “aisthesis” (e, menos ainda, a vontade) como faculdades de um sujeito. Segundo Agamben (2015), tais aptidões eram tratadas como componentes da “dynamis” (potência), termo que até hoje significa falta e privação, ou seja, “steris”. Assim, conforme o pensador italiano, a dynamis (potência) é a manifestação da “hexis”, ou seja, da incompletude, do componente estéril, sem que se conheçam a razão e a respectiva fonte de decisão. Agamben, por isso, volta à imagem do tocador de cítara para explicitar melhor seu argumento:

[...] o tocador de cítara tem a potência de tocar mesmo quando não toca. A potência que aqui está em questão difere essencialmente da potência genérica que compete à criança. A criança, escreve Aristóteles, é potente no sentido de que deverá sofrer uma alteração através da aprendizagem; pelo contrário, aquele que já possui uma técnica não deve sofrer alteração alguma, mas é potente a partir de uma *hexis*, que pode não pôr em ato ou atuar, passando de um não ser em ato a um ser em ato (*ek tou... me nergein de, eis to energein* – 417 a 32 – b 1). A potência é, pois, definida essencialmente pela possibilidade de seu não-exercício, tal

---

<sup>98</sup> Respectivamente: “qualquer meio cretino de hoje”, “aspirações genéricas” (Tradução nossa).



como *hexis* significa: disponibilidade de uma privação (AGAMBEN, 2015, p. 246).

O ponto nevrálgico é a presença privativa da potência, que pode ser compreendida também pelo ângulo do modo de ser da potência, já que esta existe como *hexis*, ou domínio sobre uma privação/não-atuação, tanto quanto na forma de uma presença do que não é um ato. Agamben explica melhor a questão valendo-se do pensador grego, faz comparações entre a luz e o escuro e a respeito de suas entremeadas repercussões sobre as sensações da visão. O objeto da visão, segundo Aristóteles, é a cor, ou, mais uma coisa para a qual não existe nome, mas que ele sugere que se chame o diáfano (*diaphanes*). O termo envolve “uma certa natureza” (*physis*), sem que isso compreenda corpos transparentes, como o ar ou a água. Embora não defina essa natureza, mas apenas postule a sua existência (o elemento diáfano), ele concebe que “o ato dessa natureza como tal é a luz, e que a treva é sua potência” (AGAMBEN, 2015, 247)<sup>99</sup>. Logo, se a luz é a cor do diáfano em ato, o escuro pode ser tomado como a cor da potência, ou seja, a “steresis” da luz: “Quando não vemos (isto é quando nossa vista permanece em potência), distinguimos o escuro da luz; vemos, digamos assim, as trevas, como cor da visão em potência” (AGAMBEN, 2015, p. 247).

Assim, se seguirmos a lógica de Aristóteles, retomada por Agamben, Montale em algum momento se sentiu impotente porque, em certa medida, o excesso de luz o ofuscava, sendo fundamental que restabelecesse o contato com o escuro para fruir da criatividade. O excesso de luz advinha do corpo pesado e obediente, o que ofuscava os sentidos. Montale não se desliga das

---

<sup>99</sup> Agamben acrescenta a citação de Aristóteles que agrega o debate da potência. Citamos: “[...] que ‘sentir com a vista’ tem mais de um significado, uma vez que mesmo quando não vemos distinguimos, porém com a vista as trevas da luz. Portanto, o princípio da visão é de algum modo colorido (425 b 17-25)” (2015, p. 247).

sensações, e até reclama delas, como já mencionado anteriormente: “Che cos’è quest’èmpito di sensazioni e di voci che chiede un èsito, in me?” (MONTALE, 1983, p. 17)<sup>100</sup>. Enquanto se concentrava nas sensações, refletia sobre “possibilità e probabilità”, habilitando-se a lidar com os descaminhos do “viver” em busca das cores, pois, como resume Agamben: “Toda potência humana é, cooriginariamente, impotência” (AGAMBEN, 2015, p. 250), o que, em certa medida, é a alegoria de uma natureza caótica, mutável, igualmente irreduzível a uma forma, condições metamórficas que o homem deve acolher para poder entender os desdobramentos de um real plural e múltiplo.

Assim, enquanto a impotência é o sentimento que aparece nas anotações do diário, ela também pode ser observada sob o ângulo da potência, o que explica o percurso autodidata que faz ao lado da irmã. A indecisão, tanto quanto a impotência e o exílio, sentimentos ressaltados pelos pesquisadores já citados, parecem ter exercido função fundamental ao impulsionar a fluidez do pensamento.

A experiência se deflagra antes mesmo do ingresso de Marianna no meio universitário, no tempo em que Montale ainda frequentava a escola católica *Vittorino da Feltre*, dirigida pelos padres barnabitas de Gênova. Os primeiros vestígios de sua potência/capacidade artística estão no período em que esteve muito doente, sofrendo sucessivas crises pulmonares (*brucopolmonite*). Desde a interrupção dos estudos, precisou repetir a *Terza Tecnica*<sup>101</sup>; porém, no âmbito privado, ampliou o contato com a irmã e seus compêndios filosóficos e literários. Marianna, em uma carta a M. Cognetti, em 5 nov. 1915, informa que o irmão, carinhosamente chamado de “Genio”, “[...] ha letto

---

<sup>100</sup> “Que coisa é esta força de sensações e de vozes que em mim requerem um êxito?” (Tradução nossa).

<sup>101</sup> Terceiro ano do curso técnico, correspondente ao ensino médio no Brasil (Tradução nossa).

senza riguardo, intellettualmente, un po' di Nietzsche, un po' di Schopenhauer, un po' di tutti i filosofi più scettici e pessimisti. Bisognerebbe tu sentissi l'impeto, il fuoco, la vita, la sofferenza quase che lo rode, mentre parla, certe volte!" (MONTALE apud BARILE, 1983, p. 127).

Neste relato, Marianna enumera os grandes filósofos que influenciara a elaboração do pensamento poético de Montale, a exemplo de Nietzsche, um dos mais expressivos precursores da problematização das certezas. Tal apreço pelo pensamento do filósofo alemão se confirma também pelas anotações do *Quaderno genovese*, de 16 de julho de 1917: "Vita solita. Ora vado in ufficio al pomeriggio solo. Letture: Lettere di Nietzsche: tutto il volumetto di Carabba: bellissime" (MONTALE, 1983, p. 63)<sup>102</sup>.

Estes primeiros contatos com as leituras filosóficas são feitos à época em que o jovem tinha vinte e um anos e, de alguma maneira, ofereceram-lhe a percepção fundamental da condição da poesia no panorama cultural do novo século que se iniciava<sup>103</sup>. Enquanto se sentia impotente, Montale se valia do *Quaderno*

---

<sup>102</sup> "[...] vida de sempre. As vezes vou para o escritório a tarde somente.

Leituras: Cartas de Nietzsche: todo o volume de *Carabba*: belíssimas" (Tradução nossa).

<sup>103</sup> Em termos de poesia, entre outros, Montale cita alguns particulares escritores no referido diário (*Quaderno genovese*): "Adiciono o "Govoni": *Inaugurazione della primavera*. No qual encontro maravilhas da poesia nova e autêntica. Este é grande! (MONTALE, 1983, p. 13); *de resto, estou convencido, que Arthur Rimbaud é um poeta extraordinário; um colosso*. (Id. *ibid.*, p. 20); *Li ontem na Biblioteca os Poèmes Barberes de Leconte de Lisle. Estava pouco prevenido contra o semideus parnasiano; mas venci*. (Id. *ibid.*, p. 29); [...] *La Chartreuse de parme, di Stendhal, grande emporium que oscila entre a grandeza e o apêndice, entre a poesia e a lixeira*. (MONTALE, 1983, p. 31); *noutro dia devorei por inteiro Sagesse de Verlaine. A colossal obra prima! É a terceira vez (ou a quarta?) que releio; e sempre mais o admiro!*" (Id. *ibid.*, p. 47) (Tradução nossa).

*genovese* para nele anotar a ótica nietzschiana que lhe dava asas e potencialidades para uma arte cujo componente fundamental eram as sensações.

Como indica a irmã Marianna, as leituras filosóficas o levaram a conhecer a obra de Nietzsche. Este pensador o levou a aprofundar o voo livre do pensamento, o que significou dar asas ao impulso interno que resistia à impermeabilidade da tradição familiar, à qual se refere nos versos de um dos poemas de *Ossi di seppia*:

*So l'ora in cui la faccia più impassibile  
è traversata da una cruda smorfia:  
s'è svelata per poco una pena invisibile  
Ciò non vede la gente nell'affollato corso.*  
(MONTALE, 2012, p. 84)<sup>104</sup>.

Está aqui registrada, na palavra poética, a menção ao “cruel esgar” que, de alguma maneira, é perceptível a poucos. A “rua apinhada” é indiferente e segue sem perceber a “pena invisível”, o componente crítico manifesto, que nem todos conseguem notar. Tal perspectiva parece se conciliar com os pressupostos do cetismo nietzschiano, muito bem explicitados no aforismo 45 de *A Gaia ciência*<sup>105</sup>, que evidencia particularmente o desassossego existencial, inquietude que, em grande medida, tocava o filósofo diante das reflexões sobre a dita “vida”:

Sim, orgulho-me de sentir o caráter de  
Epicuro diferentemente de qualquer outro,  
talvez, e de fruir a felicidade vespéral da

---

<sup>104</sup> “Sei a hora em que a face mais impassível / é atravessada por um cruel esgar: / desvenda-se por um triz uma pena invisível / Na rua apinhada ninguém a pode enxergar” (Id., 2002, p. 85).

<sup>105</sup> *A Gaia ciência*, obra publicada em 1882, é composta de aforismos que agregam versos humorísticos, breves diálogos, parábolas, poemas em prosa e pequenos ensaios.

Antiguidade em tudo o que dele ouço e leio: - vejo o seu olhar que se estende por um mar imenso e esbranquiçado, para além das falésias sobre as quais repousa o sol, enquanto pequenos e grandes animais brincam à luz, seguros e tranquilos como essa luz e aquele mesmo olhar. Apenas um ser continuamente sofredor pode inventar uma tal felicidade, a felicidade de um olhar ante o qual o mar da existência sossegou, e que agora não se farta de lhe contemplar a superfície, essa delicada, matizada, fremente pele do mar: nunca houve uma tal modéstia na volúpia (NIETZSCHE, 2012, p. 83).

Para problematizar os constructos falsos que perpassam o estado de felicidade do homem moderno, que ainda precisa do referencial metafísico, particularmente do olhar e da suposta aprovação divina sobre seus atos, Nietzsche se vale das teses de Epicuro, o filósofo que nasceu em 341 a.C., na ilha grega de Samos<sup>106</sup>. Em uma análise que perturbava a sociedade e a consciência moral, ele repelia veementemente o determinismo e o fatalismo, primando pela vontade humana e pela perspectiva da liberdade individual<sup>107</sup>.

---

<sup>106</sup> Assim como pelo de Nietzsche, o interesse pelo pensamento de Epicuro se fez notar também na trajetória de Montale que, em carta de 17abr. 1920 a Sergio Solmi, o intelectual que teve oportunidade de conhecer graças à experiência da guerra, declara que, ao fechar o livro de Epicuro, restava-lhe a grata satisfação de ter encontrado um homem: *Ecco un uomo!* (ZAMPA, 2012, p. XIX).

<sup>107</sup> Epicuro (341 a 270 a.C.), a partir do ano de 306 a.C., estabelece-se em Atenas onde adquire uma ampla casa com grande jardim, no qual eram cultivadas hortaliças que eram consumidas pelos que habitavam a casa, fossem os mestres ou os discípulos que vinham das mais distantes regiões, acomodando-se em barracas no local. No célebre

Outro elemento impactante no texto de Nietzsche, que parece ter sido captado por Montale, é a ampla defesa do filósofo em favor da aceitação da morte como condição para a felicidade, confrontando-se com a aceitação da vida como esfera de luta permanente entre o bem e o mal, principal alicerce do pensamento metafísico cristão: “Il viaggio finisce qui: / nelle cure meschine che dividono / l’anima che non sa più dare un grido” (MONTALE, 2012, p. 93)<sup>108</sup>.

Em Nietzsche, Montale parece ter-se inspirado para construir analogias entre o mar e a existência, encontrando nas leituras de Epicuro os pressupostos da felicidade em outro patamar, que não o transcendente. É a “natureza anfíbia da potência”, como anota Agamben (2015, p. 250), sem a qual não se consegue exprimir a espiritualidade na sua complexidade, nem mesmo estabelecer uma comunicação com o entorno, deixando à deriva a potência-de-não, inerente à metafísica. Tal questão é abordada nos poemas de *Ossi di seppia*, dentre os quais destacamos *Marezzo* (Marezzo), que aborda esta intrincada relação:

*Fuori è il sole: s’arresta  
Nel suo giro e fiammeggia.  
Il cavo cielo se ne illustra ed estua*

---

“Jardim de Epicuro”, segundo Lorenzini e Del Carratore (apud EPICURO, 2002, p. 10), “vicejava uma autêntica comunidade, onde mestre e discípulos viviam de maneira quase ascética”, comiam os alimentos que cultivavam, acrescidos de pão e água, e queijos em ocasiões especiais. Na sua forma original, o epicurismo, sem qualquer contribuição posterior, conservou-se por aproximadamente sete séculos no mundo greco-romano, tendo como ilustres discípulos tardios: Lucrécio, Sêneca e Cícero.

<sup>108</sup> “A viagem termina aqui / em cuidados mesquinhos que dividem / a alma que não mais sabe dar um grito” (Tradução de Renato Xavier. In: MONTALE, 2002, p. 183).

*Vetro che non si scheggia.* (MONTALE, 2012, p. 90)<sup>109</sup>.

O poema, que se refere ao alto, a “o sol”, a “o céu”, de certa forma implica pressupostos universais de tal modo cristalizados, como a estatueta que termina esvaída em associações com o humano, pois a imagem que perdura é a do “vidro que não estala”. É o homem que tem uma existência apartada, já que o sol “está fora”.

A modernidade é atravessada por estes embates; a iminência de uma pluralidade de vozes dá corpo a iniciativas poéticas, como as de Montale, que consegue identificar no sazonal o elemento que perdura.

Olhar para o elemento que perdura é abrir espaço para que apareçam vestígios da história, sem arabescos ou representações, sem “máscaras” de vida ou de felicidade<sup>110</sup>, mas a experiência do sujeito de virtude e digno, a qual importa na figura de Epicuro e que, em grande medida, implica a ética iluminista, que igualmente nasce na fenda da ruptura teológica.

Estes são alguns elementos do caminho de constituição de um pensamento crítico daquele que, no balanço artístico do século XX, será considerado um dos maiores poetas italianos, e cujo maior reconhecimento decorre das sucessivas reedições das obras ao longo das décadas, chegando aos nossos tempos.

---

<sup>109</sup> “Fora está o sol flamante / na sua ronda pára. / O céu cavo ilumina-se estuante, vidro que não estala” (Id. *ibid.*, p. 177).

<sup>110</sup> Nosso argumento sobre as máscaras tem por base o debate aberto por Badiou (2007), em cujo artigo “Paixão pelo real e montagem do semblante” problematiza os constructos ideológicos que obnubilam o real, valendo-se dos conceitos de rosto e máscara, nudez e transformação/metamorfose/transmutação, o que também importa na violência real e aparente semblante. Esta temática será retomada no segundo capítulo deste trabalho.

### 1.3 O PRIMEIRO MONTALE E OS PROJETOS: MÚSICA; GUERRA; ENCONTROS; A ARTE EM RUMINÂNCIA

A busca por referenciais nos escritos de *Quaderno genovese* expressa a permeabilidade do não-ser e do não-fazer, compreendida no conceito de potência. Isto se comprova desde a primeira página do referido diário, quando o poeta esboça um ambicioso projeto: o de escrever um livro de história da literatura. Em suas palavras:

*Mancando in Italia una Storia della nostra letteratura scritta con serietà; e cioè, con intendimenti di analisi puramente artistiche; e non (social) filosofiche politiche e sociali; noi abbiamo divisato di riempire questo vuoto con un libro che presenti sulle altre opere consimili il vantaggio della brevità e della sincerità* (MONTALE, 1983, p. 9)<sup>111</sup>.

Embora o projeto não tenha saído do papel, ele é, indiscutivelmente, um indicador da leitura crítica de Montale quanto às perspectivas de leitura da arte; porém, nesta situação, ao mesmo tempo em que critica, ele também adere aos problemas da história da arte que, como ele mesmo argumenta, implicam a “cretinice” e as “acepções genéricas”, tanto quanto a prolixidade e a propensão à falsidade do conhecimento. O que poderiam ser “serietà” e “sincerità”<sup>112</sup> em matéria artística? Ao que tudo indica,

---

<sup>111</sup> “Faltando na Itália uma História da nossa literatura escrita com seriedade, isto é, com entendimentos de análises puramente artísticas e não (social) filosóficas políticas e sociais, nós propomos preencher este vazio com um livro que apresente sobre as outras obras similares a vantagem da brevidade e da sinceridade” (Tradução nossa).

<sup>112</sup> Respectivamente: “Seriedade” e “sinceridade” (Tradução nossa).



Montale vivia um franco processo de reflexão e amadurecimento de um “gosto” em busca de uma particular abordagem da arte, que ainda não tinha traçados claros. A prova disso é que, depois, o projeto da *Storia della nostra letteratura scritta con serietà* (MONTALE, 1983, p. 9) foi literalmente abandonado.

Expectativas como esta comprovam que se apurava o “arguto olhar”, produto da cultura da época, em que as lições derivavam de confrontos, a exemplo da desarmonia da qual Montale extraiu “a riqueza possível”. Desta feita, compreende-se a pertinência das conclusões de Agamben (2015, p. 250), que avaliam os percalços do seguinte modo: “[...] o homem é o animal que *pode a própria impotência*. A grandeza de sua potência é medida pelo abismo de sua impotência” (Grifos o autor).

A análise é pertinente por elucidar alguns percursos montalianos, pela maneira como escrevia seus primeiros versos nos tempos em que os três irmãos mais velhos - Alberto, Salvatore e Ugo -, haviam sido convocados pelo exército italiano para servir na Grande Guerra.

Outra maneira de explicar a própria impotência” envolve, inclusive, a saúde frágil, pois, enquanto isso era motivo para ser reprovado nos exames médicos, adiando seu destacamento para o *front*, entre 1916 e meados 1917, Montale também desenvolvia um processo intelectual autodidata. Depois, há o estudo da música, que desenvolvia enfrentando o abismo da própria impotência. É na ambiência hostil de uma época em que, desde 1915, o conflito bélico já se havia deflagrado, que ele compõe os versos de *Passar a sesta pálido e aborto*, sob forte cadência musical, cujo ritmo pode ser tomado como a expressão da própria inquietação, tanto quanto de um sintoma do que é ressaltado por Agamben, ou seja, de que cada homem “pode” a própria

impotência”: é “il seguitare” montaliano, embora sob a égide da “triste meraviglia”<sup>113</sup>.

“Poder a própria impotência” determinou também a escassez de comentários sobre o armistício, muito embora esse tema perpassasse os cotidianos e a própria organização familiar dos Montale. Nos escritos da época, sobretudo no referido diário, a atmosfera da guerra é mencionada apenas uma vez, e marginalmente, somente quando, por dois dias, o poeta se sentiu afetado pela impossibilidade de acessar a Biblioteca Comunale di Berio, em razão do casual comércio de açúcar que se formava à frente do edifício: “Da due giorni in Biblioteca (portici) [...] vendita di zucchero, affollamento e impossibilità di entrare. È enorme” (MONTALE, 1983, p. 11). Devido à restrição do uso do artigo [o açúcar] legalmente decretada na Província de Gênova, um mercado paralelo se estabelecia na Piazza De Ferrari, que dava acesso ao edifício público, o que Montale registra como uma insatisfação quanto aos embaraços ocasionados pelo conflito.

As consequências da guerra e as medidas institucionais que tentavam colocar ordem na desordem não pareciam desviá-lo do compromisso com as leituras e a busca por compreender as relações entre arte e história. Montale, na época, todo dia ia à Biblioteca Comunale di Berio ou então à da Universidade de Gênova, assim como se dedicava ao projeto musical, desenvolvendo estudos com o velho barítono Ernesto Sivori, na Piazza Paolo da Novi alla Foce. Há que se questionar novamente o quanto o sentimento de impotência lhe tolhia os movimentos do voo livre, sobretudo se considerarmos que Montale, a cada hora livre, se dedicava a repassar os compêndios e a fazer as próprias considerações sobre as relações da arte e a analisar as contingências históricas de um ponto de vista cultural, como

---

<sup>113</sup> Respectivamente: “Seguir o curso”, “triste maravilha” (Tradução nossa).

comprovam os registros no diário. Em 10 de maio de 1917, escreveu:

*Iersera udii con Salvatore al Genovese La fanciulla del West, per la quarta volta! L'opera mi dispiace immensamente. Protagonisti Raccanelli, Lappas, Romboli ecc. Maestro A Ferrari. Cattiva esecuzione.*

*Visitai il Museo di belle arti (cioè la solita esposizione annuale). Siamo in piena arcadia. Roba da ridere.*

*Lecture: Terminai Chita di Lafcadio Hearn, romanzetto pietoso anzi che no. (In francese). Ora leggo del Verhaeren, buono, ma troppo filosofante. Lessi anche Britannicus di Racine: roba grigia e... sbadigliosa (per intero!). Zandrino: Tre poeti (!! ) ecc. ecc.*

*Vita più idiota del necessario (MONTALE, 1983, p. 48)<sup>114</sup>.*

---

<sup>114</sup> “*Ontem à noite ouvi com Salvatore no Genovese La fanciulla del West, pela quarta vez! A obra não me desagradava imensamente. Protagonistas Raccanelli, Lappas, Romboli etc. Maestro A Ferrari. Que execução ruim. Visitei o Museu de belas artes (ou seja, a exposição anual de sempre). Estamos em plena arcádia. Coisa para rir. Leituras: Terminei Chita de Lafcadio Hearn, romancelzinho piedoso antes que qualquer coisa. (Em francês). Agora leio o Verhaeren, bom, embora exageradamente filosófico. Li também Britannicus de Racine: coisa cinza e ... alongada (por inteiro!). Zandrino: três poetas (!! ) etc. etc. Vida mais idiota que o necessário (Tradução nossa).*

Assim, a ideia de “absorto”, destacada no poema *Passar a sesta pálido e absorto*, poderia ser tomada como um profundo envolvimento com o pensar: pensar a partir do entorno, à semelhança dos animais no entardecer, que instintivamente investigam o espaço em suas peregrinações. Assim seria o lugar da arte em um mundo em crise, à espreita do abismo.

Na mesma proporção em que a atmosfera da guerra era determinante para o quadro geral de angústia culturalmente, o poema evidencia os movimentos em suas aglutinações e distanciamentos: “[...] le file di rosse formiche / ch'ora si rompono ed ora s'intrecciano / a sommo di minuscole biche” (MONTALE, 2012, p. 30)<sup>115</sup>. Assim, enquanto que as pequenas elevações poderiam representar obstáculos, as filas de formigas poderiam também ser vistas como uma imagem de reconhecimento das aproximações por afinidade. As buscas por um caminho artístico levam o artista a vivenciar um tatear no qual experimenta e se aproxima ou se distancia, os rumos do próprio caminho, ao lado de tantos outros artistas que igualmente enfrentavam “os obstáculos” e seus respectivos desafios.

Desde leituras e encontros com amigos genoveses, a exemplo de Mario Bonzi (1896-1982), Montale compartilhava impressões (re)constituindo um pensamento, conforme anotação no diário de 20 de fevereiro de 1917:

*Ne parlavo a Bonzi or non è molti giorni.  
Fuggire! Vivere! Andarsene! Se un male  
esiste è in noi, è in questa nostra altalena  
tra la vita e la morte; se un male esiste è  
noi! Vita passiva d'ufficio e di  
meccanismo è il male; è la rinunzia, la*

---

<sup>115</sup> “Nas ervilhas ou em gretas do solo / espiar carreiras de rubras formigas / que ora se separaram ora se ligam / ao cruzarem nalgum monte minúsculo” (Tradução de Renato Xavier. In: MONTALE, 2002, p. 69).

*debolezza, la inerzia! La morte! Solo vive chi s'imbeve dei succhi della esistenza, chi l'accetta, l'afferra; e la vince perché ne è sconfitto; e ne è sconfitto perché la vince; e si sente solo; ed ha finito la sua parabola!*

*Chi trascina i piedi nel fango e gli occhi nelle stelle, quello è il solo eroe; quello è il sol vivente.*

*Chi ha perduto tutto e nulla ha ottenuto quello è il solo ricco; ricco di sé, possessore di sé!*

*Sia ogni miseria una gioia e si veda infine tutta la miseria delle gioie! Vedo anch'io che tutto nell'uomo aspirazioni e azioni – e pur le più nobili – ripiomba nell'egoismo; evvia! Siamo dunque egoisti nel modo più indireto e più inusitato: è tutto quello che possiamo (MONTALE, 1983, p. 17, grifos do autor)<sup>116</sup>.*

---

<sup>116</sup> “Comentava com Bonzi há poucos dias. Fugir! Viver! Seguir! Se um mal existe está em nós, está nesta nossa gangorra entre vida e morte; se um mal existe está em nós! Vida passiva de escritório e de mecanismos é o mal; é a renúncia, a fraqueza, a inércia! A morte! Somente vive quem se embebe dos sucos da existência, quem a aceita, a ela se agarra; e a vence porque é derrotado; e é derrotado porque a vence; e se sente só; e conclui a sua parábola! Quem arrasta os pés na lama e os olhos nas estrelas é o único herói; é o único sol vivente. Quem perdeu tudo e nada obteve é único rico; rico de si, possuidor de si mesmo! Seja cada miséria uma alegria e que se veja então toda a miséria das alegrias! Eu também vejo que tudo no homem, aspirações e ações, até as mais nobres, recai no egoísmo; e assim por diante! Somos então egoístas no modo mais indireto e mais inusitado: é tudo isso que podemos” (Tradução nossa).

Bonzi, o interlocutor de Montale, também era poeta e, segundo as notas de Barile (1983), vivia, à época, uma intensa paixão simbolista/decadentista, porquanto podia dialogar sobre temas como o mal, a renúncia, a fraqueza, a inércia e a morte, que gravitavam na esfera de interesse de ambos. A respeito do simbolismo, no diário, Montale escreve tratar-se de uma tendência irmanada ao romantismo e que diz respeito a um movimento espiritual que atravessou a arte no *Ottocento*:

*Il simbolismo non è che il romanticismo che prende coscienza artisticamente di sé. Il romanticismo ebbe e avrà sempre più una coscienza spirituale di sé stesso; occorre ora che coscientemente si esterni su un'arte individualistica e spregiudicata; col simbolismo si è cominciato.*

*Il romanticismo è insomma una corrente, una rivoluzione psichica la cui oggettivazione cosciente e artistica avviene col simbolismo. Il primo è dunque un movimento spirituale; il secondo un movimento artistico figlio del primo (MONTALE, 1983, p. 29, grifos do autor)<sup>117</sup>.*

---

<sup>117</sup> “O simbolismo não é mais do que um romantismo que toma consciência artisticamente de si. O romantismo teve e terá sempre mais uma consciência espiritual de si mesmo; ocorre agora que, conscientemente, se externam numa arte individualista e imprudente; com o simbolismo se iniciou.

O romantismo é, em resumo, uma corrente, uma revolução psíquica, cuja objetivação consciente e artística se dá com o simbolismo. O primeiro é, então, um movimento espiritual; o segundo, um movimento artístico, filho do primeiro” (Tradução nossa).

Bastante envolvido nas reflexões suscitadas por estes movimentos, Montale procura compreender as pulsações do novo século e cria um círculo de amizades com as quais estabelece debates e aprofundamentos. Ele, que já se declarava grande admirador das manifestações francesas, mencionando Arthur Rimbaud como excepcional, poeta extraordinário, segue uma linha de raciocínio inspirada no pensamento dos expoentes nacionais. Assim, enquanto dialoga com Bonzi, lê a coluna de Giovanni Boine (1887-1917), que escreve na *Riviera Ligure*, apreciando ali as traduções de Ardengo Soffici (1879-1964), um dos maiores representantes futuristas na Itália<sup>118</sup>.

O universo simbolista/decadentista admirado por Bonzi envolve o poeta Gabriele D'Annunzio (1863-1938), que, no ambiente cultural italiano, foi um mediador exponencial das tendências poéticas que se sinalizavam na França. Os ensaios literários de D'Annunzio foram acompanhados com muita atenção por gerações de artistas na virada do século e não há dúvidas quanto à sua importância na produção poética das gerações que se sucederam, como destaca Federigo Tozzi (1883-1920): “Senza Gabriele D'Annunzio nessuno di noi avrebbe la possibilità né di leggere né di scrivere” (TOZZI apud MANACORDA, 1999, p. 32).

Montale enfatiza a importância de D'Annunzio na construção do pensamento crítico do *Novocento*: “D'annunzio è presente in tutti perché ha sperimentato o sfiorato tutte le possibilità linguistiche del nostro tempo. In questo senso non aver appreso nulla da lui sarebbe un pessimo segno” (TOZZI apud MANACORDA, 1999, p. 32). As considerações de Tozzi mostram que a poética dannunziana significou uma experiência de transição, já que é a partir dela que se desdobram as primeiras

---

<sup>118</sup> Dada a importância de tais expoentes (entre outros, mencionados a seguir) na construção intelectual de Montale, tais relações serão melhor analisadas no segundo capítulo deste trabalho.

manifestações do *Novecento* italiano, as quais acusaram os lapsos entre palavra e significado. Os escritores apontam para as compreensões de um tempo em que se supunha que as palavras vivessem um significado próprio, intrínseco, como é notório na poesia do *Ottocento*, que sofre progressiva ruína à medida que a linguagem poética se aproxima da filosófica.

Numa crônica publicada em 1956, Montale pormenoriza sua apreciação da presença de D'Annunzio no cenário artístico italiano e avalia o caráter mediador de sua poesia para as primeiras gerações do *Novecento*:

*Nel primo D'Annunzio la doppia urgenza – quella vitale e quella espressiva – non si fondono, né lo potrebbero; ma corrono su binari paralleli. La vita del poeta potrà poi spiegare alcuni aspetti della sua arte; e nell'arte potremo ricercare coincidenze, "occasioni" nei fatti della biografia. Resterà pur sempre evidente che la letteratura del D'Annunzio, i suoi "prestiti", le sue tanto discusse fonti, furono per lui, più che un eccitante, una vera e propria materia di lavoro. Parnasse e simbolismo sono, al suo caso, riferimenti, che si devono intendere con molta discrezione. Per la prodigiosa facilità tecnica, D'Annunzio ha qualcosa di un Hugo, che passi attraverso Carducci. Quando riprende motivi dei decadenti francesi (Verlaine, Lorrain, persino Rollinat), egli ne altera certamente lo spirito, ne esclude la più segreta essenza musicale. Egli ci appare così alquanto lontano dal simbolismo decadente, e neppure nelle più alte laudi troveremo cosa che ricordi la sottigliezza, la*



*rarefazione atmosferica che incontreremo nel Giardino di Proserpina del Swinburne o nella Bisanzio di Yeats. Decadentismo e neosimbolismo restano tuttavia i termini a quo e ad quem fra i quali si muove l'esperienza del D'Annunzio poeta lirico: poeta assai avanzato nel quadro della cultura italiana del suo tempo, ma alquanto eccentrico e divagante se tentiamo di inserirlo in un orizzonte più largo. Proprio per questo giova leggere D'Annunzio tenendo sott'occhio un buon commento fitto, ma non tedioso; letterale, ma pronto a cogliere ogni punto d'inserzione dell'opera nella vita del poeta. E capace di scandagliare, nei limiti del possibile, gli 'aspetti bifronti' di un'opera – L'Isotteo e La Chimera – che ha riunito in un solo volume due esperienze assai diverse (MONTALE , 1996, p. 1.916-17, grifos do autor).*

Segundo entende Montale, a importância de D'Annunzio para as gerações de poetas que o sucederam se vincula à linguagem, já que ajudou a repensar sua função mimética. O modo como focava no tema da paisagem contribuiu, de modo muito particular, junto aos jovens poetas. Sobre isso escreveu Milva Maria Cappellini, membro do *Centro Nazionale di Studi Dannunziani* de Pescara:

*Una ancor più circoscritta focalizzazione sui contributi dannunziani al paesaggio montaliano – un paesaggio, si sa, sempre letterario e d'elezione – deve per forza prendere avvio da due idee consolidate e consequenziali: la prima idea è che tanto*

*in d'Annunzio quanto in Montale il paesaggio sia anche un'immagine del linguaggio poetico; la seconda è che il paesaggio possieda, tanto in d'Annunzio quanto in Montale, diverse e simmetriche valenze e potenze, in relazione al grado di fiducia accordata alla possibilità di rappresentare la vita: sommamente eloquente il paesaggio dannunziano, quasi afasico quello montaliano (CAPPELLINI, 2009, p. 206).*

Como se pode notar, para Cappellini a paisagem é uma imagem da linguagem poética de ambos os poetas (D'Annunzio e Montale); porém, em termos de abordagem, as diferenças entre eles se mostram muito significativas. Enquanto D'Annunzio confia nas possibilidades da eloquência e da representação da natureza, Montale é cético e a toma emblematicamente em seus silêncios<sup>119</sup>.

Nas palavras de Montale, percebemos a importância da obra de D'Annunzio para os artistas que, como ele, não só retomavam o tema da paisagem com enfoque existencial, mas principalmente repensavam o modo de elaboração da linguagem poética:

*D'Annunzio è, a modo suo, un poeta difficile. Non si trova in lui l'oscurità dei moderni simbolisti, l'eliminazione dei nessi intermedi nella catena delle analogie o la soppressione dell'antefatto, che immerge di colpo il lettore in medias res, e nemmeno il cifrario o l'emblematica degli antichi lirici stilnovisti o dei barocchi; ma*

---

<sup>119</sup> No segundo capítulo deste trabalho, iremos pormenorizar o debate sobre a vertente do pensamento montaliano correlacionada ao modo de conceber a obra de arte e o próprio conhecimento.

*in ogni sua lirica – e massime nelle liriche giovanili – si avverte un lavoro d'intarsio, che occorre smontare e rimontare se si vuole affermare tranquillamente di “aver capito” il testo (MONTALE, 1996, p. 1.915-16).*

Leitores vorazes que eram os jovens artistas lígures, não poderiam dispensar o conhecimento da obra dos artistas precursores, igualmente envolvidos com o tema da linguagem. É sob esta ótica que Montale toma a paisagem que dá concretude à poesia do *Novecento*, cujos desencontros existenciais repercutem os escombros físicos e psicológicos da guerra, evidência maior da ruína que marcava o cenário cultural do ingresso no século XX.

As contingências de um tempo eivado de impotência é que nos conduzem à problematização de Agamben: “[...] como pode a potência neutralizar a impotência que lhe copertence?” (AGAMBEN, 2015, p. 252). Em que medida podemos pensar os desdobramentos da (im)potência a partir da trajetória montaliana?

O diário *Quaderno genovese* foi encerrado em 2 de agosto de 1917. Ao mencionar algumas de suas leituras, Montale lamenta: “Passato il mese di Luglio senza scrivere un rigo, qui. Apatia, indolenza, impotenza. Scagno pomeridiano e alla mattina sonno. Sera Caffè della Funicolare. Salute malferma” (MONTALE, 1983, p. 63)<sup>120</sup>. Há um campo de tensão; uma espera por algo que poderá, a qualquer momento, chegar. O destacamento para finalmente ter que integrar o *front*, do qual a saúde frágil o livrara por duas vezes, graças à reprovação nos exames oficiais, é, inegavelmente, um ponto de tensão.

A crise na espera do que se concretizaria efetivamente no segundo semestre de 1917, com a efetiva incorporação ao

---

<sup>120</sup> “Passado o mês de Julho sem escrever uma linha, aqui. Apatia, indolência, impotência. Escritório de tarde e, de manhã, sono. Fim de tarde, *Caffè della Funicolare*. Saúde instável” (Tradução nossa).

destacamento do 23º Batalhão de Guerra de Novara, manifestasse, em compensação, em palavras poéticas, ou seja, na manifestação própria de um homem em franco processo de “osservare tra frondi il palpitare / lontano”<sup>121</sup> (MONTALE, 2012, p. 30), como escreve num dos versos do poema *Passar a sesta pálido e absorto*.

As atividades no *front* da Grande Guerra, desenvolvidas no interregno de 1917 a 1919, quando o poeta serviu o exército italiano, permitiu-lhe deparar-se com a faceta mais amarga e cruel da realidade. Em contrapartida, foi na convivência com integrantes do tal do *front* que nasceram duradouras amizades e reciprocidades que retroalimentaram o pensamento literário, que Montale já trazia desde a alvorada do século.

Nos serviços da guerra, encontrou Sergio Solmi, com quem manteve amizade por toda a vida, com interlocução artística iniciada também com Francesco Meriano (poeta), Cesare Cerati, Francesco Ettore Crovella, Renato Tassinari e Marcello Manni, com alguns dos quais manteve correspondência constante por muitos anos<sup>122</sup>. De tais entrelaçamentos culturais trata Solmi, numa crônica publicada em *La Fiera Letteraria*, em 12 de julho de 1953, quando relata a atmosfera dos costumeiros encontros de final de tarde, após os treinamentos na *Scuola d'Applicazione di Fanteria di Parma*:

---

<sup>121</sup> “Observar entre frondes o palpitar / distante” (Tradução de Renato Xavier. In: MONTALE, 2002, p. 69).

<sup>122</sup> Segundo consta da biografia escrita por Giulio Nascimbeni, o grupo se agregou em razão do interesse pela literatura. Enquanto Meriano já dirigia, em Bologna, uma revista de vanguarda, chamada *La Brigata*, os demais consolidariam, mais tarde, suas trajetórias intelectuais: Crovella, sacerdote; Tassinari, diretor da *Gazzeta dello Sport*; Manni, editor de música; e Cerati, o grande apreciador e disseminador do futurismo de Marinetti.

*Era il tempo che la polemica letteraria poteva ancora esprimersi nelle forme scanzonate del motteggio e della parodia, magari spinti, soprattutto in quella Bologna carducciana, già illustre per le memorabili burle e i pastiches dello Stecchetti e dei suoi amici. In fondo, c'era una vera salute e un senso fondamentale di certi valori di semplicità e di schiettezza che oggi s'è purtroppo perduto (e il riso ha finito col morirci sulle labbra). Ricordo che altre parodie di poeti combinavamo, assieme a Meriano, nelle ore di riposo in quella vivanderia della caserma Cavalli, frequentata da ombre di trentenni in angoscia, snidati dall'imboscamento nelle furerie dei depositi e ingaggiati, in virtù del titolo di studio "obbligatorio"; nella gran fabbrica degli "aspirante a cadaveri". Di questi anziani, che, bisognosi di sfogo e di conforto, venivano a interrompere i nostri svaghi letterari con interminabili querimonie e narrazioni di fatti personali, Meriano ha lasciato qualche macchietta in un libro che uscì dopo la guerra da Vallecchi, Croci di legno (non ho più da tempo fra mani quel volumetto, misto di prose e versi secondo la moda "frammentista" del vocianesimo, e che sotto la patina ironica e "maledetta", mi sembrava svelasse un accento gracile ma autentico, quello proprio dei poeti destinati a morir giovani, e un certo gusto, un po' cattivo, d'umanità decaduta e miserevole, tutt'altro che ordinario) (SOLMI, 1983, p. 76-7, grifos do autor).*

Tais experiências, traduzidas em palavras poéticas, darão origem a uma arte que foca as tensões por meio das palavras, tendo na separação a base do tema literário. Enquanto o mundo se abalava com a deflagração da Grande Guerra, o poeta se formava perscrutando as ilusões de um tempo e, diante das contingências históricas eminentemente violentas, não se voltava às flores, mas às asperezas do caminho, sem perder de vista, porém, o compromisso com a leveza da ave interior que clamava pelo pensamento dançante, já que “A dança é metáfora do pensamento precisamente porque indica por meio do corpo que um pensamento, na forma de sua aparição como acontecimento, é subtraído a toda preexistência do saber” (BADIOU, 2002, p. 90).

Do “lungo sguardo azzurro interrogativo”<sup>123</sup>, que lhe ofereceu Montale, no ato das apresentações, Solmi ainda se recordava em 1953, quando descrevia a progressiva aproximação com aquele que seria, mais tarde, o autor de *Ossi di seppia*:

*Montale, d'ordinario silenzioso, s'apriva talvolta per parlarmi, con quel suo umorismo malinconico e imperturbato, non privo di una sottile punta di fumisteria, della sua bohème genovese, di Sbarbaro soprattutto (il cui Pianissimo consideravamo tra i pochi esemplari nostrani che potessero reggere il confronto con quelli del prestigioso decadentismo francese) e di altri che poi conobbi, come Grande e Barile, nonché di un misterioso Bonzi (rimasto poi, credo, inedito o quasi), che riempiva le sue ore libere di impiegato al Comune componendo fastose tappezzerie verbali da*

---

<sup>123</sup> “Longo olhar azul interrogativo” (Tradução nossa).

*disgradarne il più consumato degli esteti wildiani o huysmansiani. Mi diceva poi del suo apprendissage di allievo baritono, evocando curiosi mondi di cantante e di prime donne d'opera e d'operetta, di cui affettava, con un certo compiacimento per l'effetto che poteva avere su di un giovinetto piccolo-borghese quale io ero, confinato al mondo della scuola e ai vagabondaggi sulla collina torinese, una conoscenza approfondita* (SOLMI, 1983, p. 78-9, grifos do autor)<sup>124</sup>.

Dos encontros intelectuais, seja por conta da música ou dos livros, nascem as primeiras admirações, que seguirão vivas ao longo da vida, a exemplo do que Montale teve em final de março de 1917, cujo primeiro contato com a música de Debussy, no concerto *Les collines d'Anacapri e Minstrels*, concedido pelo violonista André Hekking e pelo pianista Luigi La Volpe, no Teatro Carlo Felice, o levou a tomar conhecimento de uma perspectiva musical impressionista, marcada de desconexões, cores e métrica<sup>125</sup>.

Nas diversas entrevistas que Montale concedeu, sempre deu destaque a esta experiência artística, decisiva para a identificação de seu próprio estilo, o que foi igualmente possibilitado pelo sentido de observação que desenvolvera, quiçá

---

<sup>124</sup> O temperamento enfatizado por Solmi é mais tarde também reconhecido por Sibilla Aleramo que, em 25 de março de 1943, anota em seu diário: *Ieri ho avuto la visita di Eugenio Montale, sensibilità scoperta, temperamento timido, quase chiuso* (ALERAMO, Sibilla. *Dal mio diario (1940-1944)*. Roma: Tumminelli, 1945, p. 175. 363 p.).

<sup>125</sup> Em *Ossi di seppia*, encontra-se também um poema intitulado *Minstrels*, dedicado a C. Debussy.

apreciando as paisagens lígures ou, então, guiado pelas próprias emoções. Retomemos um trecho de *Minstrels*:

*Musica senza rumore  
che nasce dalle strade,  
s'innalza a stento e ricade,  
e si colora di tinte  
ora scarlatte ora biade,  
e inumidisce gli occhi, così che il mondo  
si vede come socchiudendo gli occhi  
nuotar nel biondo* (MONTALE, 2012, p. 16)<sup>126</sup>.

Os ouvidos expostos aos sons das cigarras, abundantes na vegetação lígure, encontraram nas composições de Debussy a extensão, em seus sons estridentes e descontínuos, que, em uníssono, sobrepõem-se aos demais, orquestrando-se com outras manifestações sonoras da paisagem, como as cigarras mencionadas no poema *Passar a sesta pálido e absorto*. Montale exercita uma palavra poética que, como a música de Debussy, constitui uma harmonia desde os desencontros sonoros: “Dapprima lascia quasi indifferenti; se non ostili; poi rimane impressa come un incubo; e si vorrebbe sentire e risentire e risentire! *Les collines* termina con un tasto bianco dissonante e stonato come un grido di uccello disperso” (MONTALE, 1983, p. 34)<sup>127</sup>.

---

<sup>126</sup> “Música sem rumor / que nasce da rua, / a custo se eleva e cai, / e se colore de tons / ou escarlate ou celeste, / e os olhos umedece, assim o mundo / vê-se como cerrando as pálpebras / em ouro a nadar” (Tradução de Renato Xavier. In: MONTALE, 2002, p. 43).

<sup>127</sup> “Primeiramente deixa quase indiferente, se não hostis, depois fica registrado como um pesadelo; e gostaria se sentir e sentir novamente e sentir novamente! *Les collines* termina com uma tecla branca dissonante e desbotada como um grito de pássaro disperso” (Tradução nossa). O tema da música na poesia de Montale foi



Em *Intervista Immaginaria*, publicada em 1946, Montale indica como a inspiração musical se entrecruzou com a escrita dos primeiros versos de *Ossi di seppia*:

*Quando cominciai a scrivere le prime poesie degli Ossi di Seppia avevo certo un'idea della musica nuova e della nuova pittura. Avevo sentito i Minstrels di Debussy, e nella prima edizione del libro c'era una cosetta che si sforzava di rifarli: "musica sognata". E avevo scorso gli Impressionisti del troppo diffamato Vittorio Pica. [...] La preda era, s'intende, il mio paesaggio (MONTALE, 1997a, 563).*

Não há como mensurar o quanto incorporou da música e da pintura; porém, num curto espaço de tempo como autodidata, conseguiu ser uns dos principais predecessores do pensamento poético do *Novecento* italiano. No cenário artístico italiano, que integrava, tudo se compõe e se registra. Algumas vozes são mais vigorosas, outras menos; todas, porém, legítimas expressões de um espaço de franco reconhecimento de uma crise de pensamento.

---

estudado por diversos pesquisadores. Entre eles, podemos Gian Paolo Biasin, cujo trabalho resultou na publicação do livro *"Il vento di Debussy"*, pela editora Mulino, di Bolonha, em 1985. Quatro anos depois, a referida obra foi traduzida para o inglês, sob o título *Montale, Debussy, and Modernism*, e publicado pela *Princeton University Press*, de *New Jersey* (EUA). Cita-se, ainda, a análise da artista grega Margherita Dalmàti (1921-?), que se valeu de sua experiência musical para pensar o jogo contínuo que Montale estabelece com a rima. A referida comunicação foi proferida no *"Convegno Internazionale 'La poesia di Eugenio Montale'"*, que ocorreu em Genova de 25 a 28 de novembro de 1982 (CAMPAILLA, S. e GOFFIS, C. F., 1984).

Aqui abrimos um parêntese para indicar que, dentre os autores citados, foram de indiscutível importância os contatos com Camillo Sbarbaro, com quem Montale se relacionou de 1918 a 1928, o que lhe permitiu aprofundar o reconhecimento das rupturas fundamentais com o “estetismo della scapigliatura” e até mesmo com “i crepuscolari”, como Montale destaca em uma crônica publicada no *Corriere della Sera* em 5 de novembro de 1967, intitulada “Ricordo di Sbarbaro”: “[...] la poesia di Pianissimo era di quelle che sfidano i secoli; e Sbarbaro aveva allora sì e no ventiquattro anni” (MONTALE, 1997a, 336).

Depois, as conexões artísticas eram tecidas também nos encontros no livreiro Ricci, na Galleria Mazzini, ou então nos espetáculos promovidos nos Teatros Margherita e Carlo Felice. Ao lado dos contatos literários, devemos destacar, ainda, a amizade com o padre barnabita Giuseppe Trincherio<sup>128</sup>, que em geral se hospedava na casa de Fegina. Tais correspondências intelectuais compuseram um “caminhar artístico” que o ajudou a amadurecer o olhar sobre a arte que nascia para contestar a realidade como uma unidade reconduzível em si mesma e reconhecê-la, pois, na sua natureza complexa e desordenada: “Nell’onda e nell’azzurro non è scia. / sono mutati i segni della

---

<sup>128</sup> Importante destacar que a presença do Padre Trincherio é frequentemente mencionada pela irmã Marianna, quando comenta a trajetória do irmão em suas cartas. A M. Cognetti, em 05/09/2015, ela explica: “È partito ieri sera il padre Trincherio [...] Hanno simpatizzato tanto, lui e Eugenio! È piaciuto al padre il mio ragazzo così riflessivo, intelligente, impetuoso, eccessivo, sprezzante, così Giovane! No, che non turberesti Eugenio con i tuoi dubbi; non si muove per nulla, questo figliuolo. E non per cocciataggine, ma perché sente talmente quello che pensa! Tutto quello che ha vissuto così intimamente, con lui! [...] Appena sentiva il padre scendere il giardino, usciva con lui, e non perdeva un minuto della sua compagnia” (MONTALE apud BARILE, 1983, p. 127, grifos da autora).

proda / dianzi raccolta come un dolce grembo” (MONTALE, 2012, p. 89)<sup>129</sup>.

O ouvido apurado lhe serve não só para compor versos inovadores, mas também para analisar as grandes questões palpantes de seu tempo. Segundo Zampa (2012), muito do estilo do escritor, no tocante à forma, resultou de seu interesse pela poesia futurista, a exemplo da primeira antologia publicada em 1912, *I poeti Futuristi*, importante fonte no universo de definições daquele que Zampa indica como o *Protomontale*:

*[...] i quesiti relativi a forma aperta o chiusa, verso libero o tradizionale, dibattuti all'inizio del secolo sulla marinettiana rivista "Poesia", vengono risolti con fermezza nel secondo senso: se prove ci furono in contrario, in forma di composizioni comico-satiriche, furono distrutte e i primi versi che conosciamo, nella loro esilità, non rivelano propositi di rottura (ZAMPA, 2012, p. XVIII).*

Zampa destaca que Montale, dentro das possibilidades autodidatas, se inteirou das discussões em voga na época, a exemplo dos futuristas e suas inclinações para as formas inusitadas, como as de Soffici, Palazzeschi, Boine e Govoni, poetas que oscilavam entre o futurismo e o crepuscularismo. Dos futuristas, ele aceita algumas lições sobre a forma; porém, dentre os poetas citados, é com Boine (1887-1917), outro poeta lígure, que Montale melhor se identifica<sup>130</sup>.

---

<sup>129</sup> “O azul e a onda não guardam os traços. / Mudaram os sinais da margem, antes / recolhida como um doce regaço” (Tradução de Renato Xavier. In: MONTALE, 2002, p. 175).

<sup>130</sup> Das relações entre os expoentes mencionados nos ocuparemos de pormenorizar no segundo capítulo deste trabalho.

Segundo Zampa, há muitas semelhanças, tanto na forma como na temática, entre *Conclusioni d'ottobre*, de Boine (publicado no *La Riviera Ligure*, em março de 1916), com o poema *Passar a sesta pálido e absorto*, que Montale escreve em 1916. O jovem poeta olha para tais “palpitações estéticas”, observando criticamente esse campo de novidades. As leituras que parecem ter contribuído para a elaboração de seu próprio estilo, com uma poética que abordaria a vida em seus contornos mais íntimos:

*La poesia, del resto, è una delle tante possibili positività della vita. Non credo che un poeta stia più in alto di un altro uomo che veramente esista, che sia qualcuno. Mi procurai anch'io, a suo tempo, un'infarinatura di psicanalisi, ma pur senza ricorrere a quei lumi, pensai presto, e ancora penso, che l'arte sia la forma di vita di chi veramente non vive: un compenso o un surrogato. Ciò peraltro non giustifica alcuna deliberata turris eburnea: **un poeta non deve rinunciare alla vita. È la vita che s'incarica di sfuggirgli** (MONTALE, 1997a, 562, grifos nossos).*

A vida, em permanente estado de fuga, de certa maneira expressa o reconhecimento das cisões que compõem a alma do poeta, resultando num problema que se denominou de falta de impostação: “[...] esiste un problema d'impostazione anche fuori del canto, in ogni opera umana. E credo di essere rimasto uno dei rari uomini d'oggi che comprenda il nostro melodramma” (MONTALE, 1997a, 565). O poema *Passar a sesta pálido e absorto*, que parte do ouvir sons ao redor e que segue pelo espiar das formigas nas fendas, estende o olhar para o horizonte em favor da observação das ondas do mar, denotando que o lugar do

poeta é um local que migra, pois alcança os minúsculos movimentos, o particular, tanto quanto os mais distantes e que exigem uma apreciação espaiada. “Vale in quanto si oppone o si differenzia da altri linguaggi” (MONTALE, 1997a, 564). De acordo com Octavio Paz, outro poeta-teórico de século XX, nem toda obra construída segundo as leis da métrica pode ser considerada poesia: “Hay máquinas de rimar, pero no de poetizar” (PAZ, 1956, p. 14). Isto admitido, deve-se aceitar que a poesia no século XX incorpora sentidos que escapam às imposições linguísticas.

Montale fomenta a possibilidade do “milagre”, considerando o vasto repertório de dados e a riqueza de imagens que se oferecem destinadas a dar sinal ao avesso, à vida nua (bruta e destituída de subterfúgios): “tremi di vita” (MONTALE, 2012, p. 84)<sup>131</sup>; “la vita cresce a scatti” (MONTALE, 2012, p. 91)<sup>132</sup>, pois atinge a todos e de todos os lados. Com isso, a poesia envolve a presença de objetos fisicamente concretos e evidencia os (des)encontros que perpassam a experiência.

O mar e seus componentes, como as aves, os animais e demais recursos da paisagem, convertem-se em palavras poéticas que expressam os sentimentos de angústia e desesperança como componentes da existência humana. Os elementos da natureza da Ligúria são menções recorrentes em *Ossi di seppia*, de modo que o céu, o mar, os rochedos, os animais típicos deste *habitat* aquático, e os fenômenos da natureza, são indicações que se repetem em singulares situações nos diversos poemas da obra, sem que, para isso, cada poema perca a condição de autossuficiência, podendo cada um ser concebido como obra distinta.

---

<sup>131</sup> “Tremes de vida” (Tradução de Renato Xavier. In: MONTALE, 2002, p. 167).

<sup>132</sup> “A vida vai crescendo aos saltos” (Id., *ibid.*, p. 179).

Importa notar que Montale é de um tempo no qual, como indica Giachery, a tradição lírica toma o rumo do tema da paisagem, em particular relação com a linguagem:

*[...] nella nostra lirica, meno forse che in altre letterature europee, esiste un'accreditata tradizione di paesaggio. Ma non so se esista altro esempio di un rapporto così profondo col paesaggio come quello esperito in Ossi di Seppia, per continuità, per intensità. Il paesaggio ligure contrassegna un destino di poeta, anche se è ben lungi dall'esaurirlo. [...] Importante è ribadire che non si tratta soltanto dell'acquisizione di un contesto paesistico molto caratterizzato e abbastanza inedito, ma anche dell'approccio a un particolare tono espressivo che a quel paesaggio viene fatto corrispondere. Equazione, dunque, tra paesaggio-emblema dell'esistenza e linguaggio. Paesaggio aspro, arso – come s'è già suggerito – e linguaggio scabro, poco propizio a effusione di canto rotondo. (GIACHERY, 2013, p. 15-6).*

As asperezas se expressam no mar, que tem personalidade, e devolve o componente indesejado (os ossos da sépia, por exemplo), assim como algas e demais detritos trazidos pelas ondas.

Vale-se o escritor de um cenário comum, cujos componentes estão dispostos em situação de instabilidade e de entrechoque. O Mediterrâneo é descrito em seus matizes mais controversos: da amplitude à extensão. Os versos enfocam desde a quietude aos movimentos inesperados; as tempestades, a beleza e a aspereza, assim como colocam em evidência os detritos dos quais o mar se desfaz com o avanço das ondas.

Da mesma forma, quietude ou tempestade se intercambiam, sinalizando o universo de possibilidades que o grande manancial mineral inspira: a promessa da viagem, o distante ou o nada. Temos ainda a muralha, indicada no final do poema *Passar a sesta pálido e absorto*, que mais parece um elemento para olhar do que para ser olhado, o que poderá ser componente importante para confirmar a já citada análise do pesquisador contemporâneo, Enrico Testa (2000).

Há que se considerar, ainda, que Montale empreende uma abordagem imagética que dá visibilidade à paisagem ampla (o mar, o sol, o vento) para depois calcar no objeto (a horta, as cobras, os pássaros, as cigarras), ou seja, o elemento miúdo e solitário, o que é igualmente importante para designar sua particular concepção de poesia.

Solmi, que acompanha a produção de Montale desde o início, explicita a relação da natureza e da linguagem nos versos de *Ossi di seppia*:

*La poesia del Montale non si esaurisce quasi mai nel sensualismo naturale o nei motivi di paese, ma anella il più delle volte a risolvere l'immediata materia della ispirazione in un fondamentale tono riflessivo e misurato che oltrepassa le esigenze di un atteggiamento vagamente impressionista e occasionale. Il sapore e il colore della parola, la sensibilità del verso e del ritmo, l'evidenza icastica delle evocazioni naturali, più che ad insistere su ciò che nella sensazione è di fuggitivo e insieme presente, vale a rendercela lontana, come indicibilmente fissata attraverso un vetro di lucida e implacabile malinconia.*

*Queste parole, se valgono per tutta la poesia del Montale, in particolar modo*

*valgono per le parti composta di brevi liriche che dà il titolo al libro. Qui, altre che in parecchi dei “Meriggi” noi ritroviamo il nucleo più schietto e la più intima natura di questa ispirazione. Lo spunto lirico si esaurisce nella sua pienezza senza sperdersi, e trova sua forma più adesiva in uno sviluppo di modi ritmici estremamente attento e sinuoso, come se essenzialmente si imperniasse sulle parole più incisive e scabre, distendendosi poi secondo una sua legge, quasi a modo delle pennellate dei pittori (SOLMI, 1963, p. 21).*

De acordo com o autor, Montale não se fixa no sensualismo natural; apenas passa por ele para chegar a uma sinuosidade rítmica que algumas palavras lhe permitem. O poeta investe no componente musical do poema, cercando-o por diversos ângulos e meandros, explorando-o em suas tortuosidades e rompimentos, numa lenta busca pela própria medida, tais as “pennellate dei pittori”<sup>133</sup>.

Da mesma forma, deve-se interpretar a lição colocada no título que expõe os ossos, elemento que, em si, carrega um sentido: o de espólio da morte, como o confirma o poema *Riviere*: “Come l'osso di seppia dalle ondate / svanire a poco a poco; / diventare / un albero rugoso od una pietra / levigata dal mare; nei colori / fondersi dei tramonti; sparir carne / per spicciare sorgente ebbra di sole, dal sole divorata...” (MONTALE, 2012, p. 103-05)<sup>134</sup>.

---

<sup>133</sup> “Pinceladas dos pintores”(Tradução nossa).

<sup>134</sup> “Como um osso de sépia pela vagas, / pouco a pouco esvair-se; / transformar-se / em árvore rugosa ou em pedra / polida pelo mar, nas cores / dos poentes fundir-se; ir-se carne / para verter fonte ébria de



A sépia, outro elemento que pertence ao universo da vida marinha e que é abundante na costa ligure, tímida, e que se esconde dos predadores graças à bolsa de tinta escura com a qual se mimetiza, disfarçando-se enquanto espécime, também é eleita pelo poeta para problematizar as convenções da linguagem. A problematização enfoca as complexas relações da linguagem já que a sépia, embora use inteligente estratégia, ainda assim é abatida, seja pelo predador, seja pelo tempo. Seus ossos sobram em abundância pela areia, e seguem pisoteados até que os capte o olhar do jovem poeta, que os adiciona ao título da primeira obra poética que publicará em 1925.

Os poemas, da mesma forma que o diário, expressam um tom melancólico, igualmente compartilhado por outros expoentes artísticos que pertencem ao campo de leituras do jovem. Assim o demonstra Giachery:

*Già prima di Montale, come è stato ormai detto e ridetto da tanti studiosi e ricordato anche poco fa, il paesaggio di Liguria è fortemente sentito come un paesaggio-emblema ed è assunto nella coscienza culturale del Novecento per opera dei poeti della cosiddetta "linea ligure". [...] Montale con la sua voce inconfondibile, si riconosce in questa linea che si suole far cominciare con Ceccardo Roccatagliata Ceccardi, con i suoi "magri ulivi", con le sue case "rose dal salso". E che continua come è noto, con Mario Novaro, Giovanni Boine, Camillo Sbarbaro, con il loro inevitabile rifarsi al mare come a termine di un rapporto di valore eterno. Anche in Murmuri e echi di Novaro, che è del 1913,*

---

sol, / pelo sol devorada.." (Tradução de Renato Xavier. In: MONTALE, 2002, p. 200-01).

*si trova un paesino “róso dalla salsedine”; vi fiorisce “il fiore tardo dell’agave” vi s’incontra “ruvida foglia / nervata, mezzo accartocciata”; vi compaiono in evidenza i “muri a secco di pietra forte / che reggono l’arida terra in Liguria”. In Boine (Il peccato è del 1914) si erge “il muretto irto di cocci puntati a difesa”. Segni “linguistici” tipici e forti in Sbarbaro, poeta della drammatica aridità dell’esistere, si trovano, per esempio, in passi come questi: “Mi specchio ancora in questo paesaggio, questa aridità mi sostiene”; oppure “al largo passa il guscio rossastro della petroliera”; oppure “l’ossame dei suoi greti” (GIACHERY, 2013, p. 15-6).*

Apontadas pelo pesquisador, as imagens reverberam entre os poetas do círculo lígure, o que ele chama de “*segni ‘linguistici’*”<sup>135</sup>, que incluem os elementos da paisagem. As menções se repetem como: “*l’agave, foglia accartocciata, i muri e la pietra*”<sup>136</sup>, exemplos concretos, sem falar no mar, em seu inexorável movimento, que se refaz o tempo todo, como exponencial demarcação de referências poéticas que atravessam os tempos.

Trata-se do desdobrar de um sentimento de aridez traduzido pelos olhares poéticos, que se constituem à maneira da súpia, que sabe diferenciar o que lhe serve daquilo que lhe é mortal. Assim segue o molusco, mimetizando-se para sair ileso das emboscadas da existência; da mesma forma o poeta, que cria outras possibilidades de dizer o não-dito. Nesta perspectiva,

---

<sup>135</sup> “*Signos linguísticos*” (Tradução nossa).

<sup>136</sup> Respektivamente: “*O ágave, as folhas contorcidas, os muros e as pedras*” (Tradução nossa).

podemos considerar que *Ossi di seppia* constitui uma arte que, ao mesmo tempo, é voz e eco.

#### 1.4 MONTALE ESCOLHE A POESIA

Ao se voltar para a escrita literária, Montale opta pela produção lírica, rejeitando a oferta editorial que se abria generosamente a narradores e produtores de histórias que envernizavam o contexto arbitrário, culturalmente cultuado no início do século XX. Neste aspecto, temos em evidência mais um desdobramento da personalidade do artista que, desde cedo, segue rumos diferentes das tendências de mercado do seu tempo, quando o interesse maior dos leitores era pela narrativa<sup>137</sup>.

---

<sup>137</sup> A expectativa em acompanhar as tendências próprias à modernidade que se disseminam na sociedade consiste, pois, num chamamento geral que, assim como um grande eco, atinge principalmente a intelectualidade que atende ao impulso de acompanhar a tal onda, sobretudo aquela advinda do mercado editorial que se formava. Tellini contextualiza este momento: “Dopo il difficile decennio degli anni venti, si afferma intorno al 1930 una generosa fioritura di nuovi narratori. Il genere del romanzo e il registro della prosa-prosa hanno superato, tra mille difficoltà, gli ostacoli frapposti dai cultori della purezza e dell’arabesco formale. I dibattiti animati da “*Il Baretto*”, da “*Il convegno*”, da “*900*”, da “*Solaria*”, e i differenti modelli stranieri che sono stati proposti, stanno dando i loro frutti concreti. E questi maturano con il sostegno di nuove riviste militanti, come “*Letteratura*”, fondata a Firenze nel gennaio 1937 da Alessandro Bonsanti (attiva nella prima e più notevole serie fino al 1947), che eredita da “*Solaria*”, nel clima più angusto della politica imperiale, la coscienza europea e il rigore specialistico (con contributi di Giorgio Pasquali, Giacomo Devoto, Gianfranco Contini), ma con minore tensione civile e utopica. Il periodico promuove la “*Collezione di Letteratura*” (circa sessanta volumi tra il 1937 e il

Assim, pode-se dizer que o olhar crítico montaliano não se identifica com as inclinações da época e seus versos ecoam como um chicote, cuja firmeza faz vibrar a atmosfera suspensa. Assim, gradualmente, ele reconhecia que a poesia era o ponto de contato com o indizível, expressão de tensão e desencontro que perpassava as relações no mundo, enquanto que o ato da escrita era o face a face com uma realidade reconhecidamente descentrada. Como escritor, o poeta não poderia prescindir da palavra, muito embora lhe reconhecesse os limites.

Giuseppe Ungaretti, poeta italiano e contemporâneo de Montale, também refletia estes temas e, em *Razões de uma poesia*, ele explicita o hercúleo trabalho dos poetas modernos que se ocupavam de operações com a palavra:

Em lugar da palavra direta, ou da metáfora, para trazer novamente de alguma maneira a alegoria para a poesia moderna, **alguns tentaram manifestar suas ideias recorrendo a palavras que sugerissem essas ideias mais pelas relações musicais que as ligavam do que pelo significado usual de cada palavra.** E cada palavra – pode-se confrontar em Mallarmé – enriquecia-se assim, irradiando um mistério lírico inesperado, de um esplendor mágico, de uma magia que não implicava intervenções de Belzebu, mesmo que tivesse implicado, como em Baudelaire, o gosto do pecado, o remorso, e tivesse implicado seu grito desesperado, aquele grito como de alguém que se agarre, embora almejando as surpresas do futuro, ao passado

---

1943), con testi di Gadda, Vittorini, Landolfi, Bilenchi?” (TELLINI, 1998, p. 330).

nafragante, e veja, afundados, os próprios tesouros (UNGARETTI, 1994, p. 31-2, grifos nossos).

Ao se debruçar sobre território em que se inscrevia a poesia no início do século XX, Ungaretti também contribuiu para elucidar o grande desafio a que se expunha o artista em tempos de reconhecimento da fragmentação que consubstancia a linguagem. Que valor teriam as palavras para o homem face à constatação de ter sido abandonado a si mesmo e à própria solidão?

Guardadas as devidas diferentes abordagens entre os dois poetas, pode-se admitir que, no relato ungarettiano, há uma tensão que igualmente atravessa o pensamento de Montale; ou seja, as palavras perdem seu poder sacral de dizer a verdade. Ungaretti avalia que, em meio à onda de desorientação, predominou o reportar-se ao amanhã, à espera dos sustentáculos de uma nova tradição, em que a cada um caberia formá-la para si, nas bases de sua própria ideologia ou então da mitologia.

Todavia, enquanto Ungaretti se sentia impossibilitado de dispensar as palavras, Montale procurava dar voz às suas inquietações, seja por meio da palavra, quanto pelo silêncio, já que reconhecia a proximidade e a semelhança entre as duas formas de manifestação. As tensões que perpassam a abordagem dos dois poetas foi analiada por Luzzatto e Pedullà: “[...] per Ungaretti la poesia è medium di una forma suprema di intuizione; per Montale è il teatro di uno scontro fra ragione e irrazionale” (LUZZATTO E PEDULLÀ, 2012, p. 514). Interessam-nos as conclusões dos pesquisadores, porque explicitam os diversos caminhos que se desdobraram da crise de pensamento que atingiu diretamente o campo literário.

Na experiência montaliana, as palavras eram o ponto nevrálgico do poema; sua expressão se expandia para além dos sentidos a elas atribuídos, com ligações desencontradas e a visibilidade de fendas, rachaduras e restos.

Montale começa a escrever seus primeiros versos nesta confluência e tem na musicalidade – alternativa também reconhecida por Ungaretti no trecho há pouco destacado - um outro elemento de experimentação. Em *Passar a sesta pálido e absorto*, como em tantos poemas de *Ossi di seppia*, o poeta se vale dos elementos naturais, potencialmente em estado de mudança, para atribuir uma particular melodia ao poema, como indica Solmi:

*La materia verbale si fa ricca e scabra, i ritmi rallentano in sonorità dure e insistite, come di risacca che si fa franga sui ciottoli delle sponde marine, o s'ampliano in passaggi aperti, in luminose e ferme prospettive dove sembra che la voce si distenda lenta e sommessa per raggiungere l'altezza tutta intima del tono* (SOLMI, 1963, p. 20).

O argumento de Solmi é de que a poesia de Montale enfoca a complexidade do real por meio da musicalidade, já que os versos envolvem um encadeamento de sons e ritmos derivados de combinações cacofônicas de palavras. No campo fonético, há sons recorrentes, como o r (“assorto, rovente, muro, orto”) e o uso frequente das consoantes duplas (*meriggiare pallido e assorto, presso, schiocchi, scricchi, picchi*), que acabam tornando-se sons cacofônicos.

Na métrica, com quatro estrofes, três quartetos e um quinteto, o poema se desenvolve com rimas no esquema AABB, CDCD, EEFF, a exemplo da primeira estrofe:

*Meriggiare pallido e assorto A*  
*presso un rovente muro d'orto, A*  
*ascoltare tra i pruni e gli sterpi B*  
*schiocchi di merli, frusci di serpi. B*  
(MONTALE, 2012, p. 30).

Porém, em matéria de métrica, Montale não segue esquemas rígidos, de maneira que, nas quatro estrofes, os versos se alternam entre endecassillabo, decassillabo e novenário, tornando-se musical pelo equilíbrio da assonância entre sons graves e agúdos, como se nota na terceira estrofe deste mesmo poema:

*Osservare tra frondi il palpitare  
Lontano di scaglie di mare  
Mentre si levano tremuli scricchi  
di cicale dai calvi picchi* (MONTALE,  
2012, p. 30).

As duas estrofes, aqui destacadas, que estabelecem identidade sonora com rimas e assonâncias, têm, na repetição sonora de sons agúdos e fechados, o testemunho do jovem poeta que almejava fazer versos eivados de musicalidade, não com notas angelicais, mas “scabre”.

Na já mencionada *Intervista immaginaria*, publicada em 1946, em *La Rassegna d'Italia*, de Francesco Flora, ele se refere às primeiras experiências, declarando: “Ubidii a un bisogno di espressione musicale” (MONTALE, 1997a, 565). Contudo, a musicalidade, aqui mencionada, não envolve somente a harmonização de palavras, mas também ritmos diversos, dissonâncias e até a cacofonia, de acordo com T. S. Eliot (1888-1965). O poeta inglês, muito lido e admirado por Montale na obra *On poetry and poets*,<sup>138</sup> demonstra que a musicalidade deriva inclusive do estado latente da língua do seu tempo, constituindo esta, material fundamental para o trabalho do poeta:

---

<sup>138</sup> Traduzida para a língua italiana por Alfredo Giuliani, sob o título homônimo: *Sulla poesia e sui poeti*.

*La musica della poesia deve dunque esistere allo stato latente della lingua comune del tempo e in quella comunemente parlata nel luogo d'origine del poeta. [...] Al pari dello scultore, il poeta deve essere fedele alla materia su cui lavora, deve creare melodia e armonia dai suoni che ha udito* (ELIOT, 1975, p. 29, grifos do autor).

Eliot, que terá alguns de seus poemas traduzidos por Montale nos anos 1940<sup>139</sup>, apresenta-nos um conceito de musicalidade que estabelece íntima relação com a matéria do cotidiano. O poema ultrapassa a zona de encadeamento de belas palavras e se eleva à condição de melodia que deriva de uma atmosfera capaz de ser captada pelos sentidos, já que “[...] la musica di una parola dipende dalla sua maggiore o minore ricchezza di associazioni” (ELIOT, 1975, p. 30). Há ocasiões em que uma palavra pode ser usada, mas embora não componha o léxico da erudição, poderá evocar elementos históricos de uma língua e de uma civilidade. É da natureza da poesia ser musical, como argumenta o poeta americano, chamando atenção para os significados secundários:

*Il punto su cui ora vorrei insistere è che una poesia è “musicale” quando ha una duplice struttura, l’una di suono, l’altra di significati secondari nelle parole che la compongono, e che queste due strutture musicali sono indissolubili e fanno tutt’uno. A chi obiettasse che l’aggettivo “musicale” può propriamente riferirsi*

---

<sup>139</sup> De Eliot, Montale traduziu três poemas, cujos títulos em italiano são: *Canto di Simeone, La figlia che piange, Animula*.



*solo al suono, prescindendo dal senso, potrei soltanto rispondere ripetendo quanto ho affermato precedentemente, che, rispetto a una poesia, il suono è un'astrazione quanto il senso* (ELIOT, 1975, p. 30-1).

Ao perseguir a musicalidade, os poetas se defrontam com os limites da língua, cujas palavras não conseguem dar conta da eloquência do pensamento. Limitada em matéria de sentido, a palavra pode se converter apenas em instrumento de representação da realidade, olhar este, comumente permeado de enganos, já que, como diz Eliot [...] *il suono è un'astrazione quanto il senso*” (ELIOT, 1975, p. 30-1).

Confirma tal leitura o filósofo Alain Badiou, na já citada obra, *Pequeno manual de inestética*: “[...] supondo-se até que exista um pensamento do poema, ou que o poema seja um pensamento, esse pensamento é inseparável do sensível, é um pensamento que “não se pode discernir ou separar como pensamento” (BADIOU, 2002, p. 32, grifos do autor). Badiou discute os deslocamentos cruciais da relação da filosofia com o poema e argumenta em prol de uma particular qualidade do poema moderno, que é menos a forma sensível da ideia (do juízo platônico), e bem mais o sensível que se consubstancia na nostalgia subsistente, e na impotência do próprio pensamento poético. Daí a tarefa do poeta em perseguir a “aderência à palavra”, como menciona Montale na *Intervista imaginaria*:

*Volevo che la mia parola fosse più aderente di quella degli altri poeti che avevo conosciuto. Più aderente a che? Mi pareva di vivere sotto a una campana di vetro, eppure sentivo di essere vicino a qualcosa di essenziale. Un velo sottile, un filo appena mi separava*

*dal quid definitivo. L'espressione assoluta sarebbe stata la rottura di quel velo, di quel filo: una esplosione, la **fine dell'inganno del mondo come rappresentazione**. Ma questo era un limite irraggiungibile. E la mia volontà di aderenza restava musicale, istintiva, non programmatica. **All'eloquenza della nostra vecchia lingua aulica volevo torcere il collo, magari a rischio di una controeloquenza** (MONTALE, 1997a, 565, grifos nossos).*

Como intelectual crítico de seu tempo, o poeta se depara com a grande crise de representação que afeta diretamente a poesia. Assim, quando menciona a problemática da eloquência, demonstra estar ciente da via imperiosa que encerra a palavra, a que, por si, impõe um sentido, como o demonstram outros versos que implicam expressões como: “parole senza rumore ou salmastre parole”, como ele mesmo define: “Mi pareva di vivere sotto a una campana di vetro, eppure sentivo di essere vicino a qualcosa di essenziale. Un velo sottile, un filo appena mi separava dal quid definitivo” MONTALE, 1997a, 565). Portanto, ao apostar na musicalidade e nos componentes do cotidiano, ele persegue a aderência, assim como vê no objeto a forma de problematizar a eloquência da palavra; é a própria força da experiência que repercute numa voz, como aponta Giorgio Agamben, quando se debruça sobre a obra do consagrado poeta italiano Giovanni Pascoli, da geração precursora de Montale:

*Parlare, poetare, pensare può allora solo significare, in questa prospettiva: fare esperienza della lettera come esperienza della morte della propria lingua e della propria voce. Questo significa essere "uomo di lettere", tanto seria e estrema è,*

*per dimensione in fieri, quella di una durata, figura che in Pascoli traduce la condizione umana, come esperienza individuale e universale del farsi della lingua* (AGAMBEN, 1982, p. 21).

“Parlare, poetare, pensare”<sup>140</sup> é um jogo poético de apelos clandestinos em que a palavra ganha cores e sentidos extraídos da imaginação do artista, aquele que, em razão da ameaça, sente “vivere sotto a una campana di vetro”<sup>141</sup>, ou seja, é desafiado a romper com os limites impostos pela linguagem e sua incapacidade de significar. Quais seriam as possibilidades de ação diante deste impasse?

Pela musicalidade espinhosa, Montale expõe a ferida das relações que marcavam a história humana em sua época, entre assombros e incertezas, seja pelos acontecimentos relacionados à guerra, quanto pela própria crise cultural por que passava a sociedade ocidental no início do século XX. Entre outros fatores, a crise se somou ao rápido envelhecimento dos costumes do *Ottocento*, entrecruzado com a incompreensão (ou resistência) que dos escombros nascia. Do ponto de vista artístico, a atmosfera era de desamparo, pois o século XX começava aos solavancos, em base a surpresas e a constantes desencontros, como se os estilhaços da Grande Guerra tivessem arruinado o pensamento e a arte não conseguisse mais expressar a amplitude da angústia do homem.

O alemão Hugo Friedrich (1978) analisa bem este espectro em a *Estrutura da lírica moderna*, em que pondera sobre o impacto, na lírica, das mudanças de concepção que se operavam no mundo. A lírica deixa de ser mera intimidade comunicativa, erradicada no “sentir” e no “observar”, transitando progressivamente no sentido de “transformar”:

---

<sup>140</sup> “Falar, poetar e pensar” (Tradução nossa).

<sup>141</sup> “Vivendo sob uma campana de vidro” (Tradução nossa).

A língua poética adquire o caráter de um experimento, do qual emergem combinações não pretendidas pelo significado, ou melhor, só então criam o significado. O vocabulário atual aparece com significações insólitas. Palavras provenientes da linguagem técnica mais remota vêm eletrizadas liricamente. A sintaxe desmembra-se ou reduz-se a expressões nominais intencionalmente primitivas. Os mais antigos instrumentos da poesia, a comparação e a metáfora, são aplicados de uma nova maneira, que evita o termo de comparação natural e força uma união irreal daquilo que real e logicamente é inconciliável. Como na pintura moderna, a composição de cores e de formas, tornada autônoma, desloca ou afasta completamente tudo aquilo que é objetivo, para só se realizar a si própria. Assim, na lírica, a composição autônoma do movimento linguístico, a necessidade curva de intensidade e de sequências sonoras isentas de significado têm por efeito não mais permitirem, de modo algum, compreender o poema a partir dos conteúdos de suas afirmações. Pois o seu conteúdo verdadeiro reside na dramática das forças formais tanto exteriores como interiores. Como semelhante poema ainda assim é linguagem sem um objeto comunicável, tem o efeito dissonante de atrair e, ao mesmo tempo, perturbar quem a sente (FRIEDRICH, 1978, p. 17-8).

A realidade é perpassada de sinais que, como as pedras, se colocam no caminho dos poetas, cujo percurso é profundamente tocado em seus alicerces psicológicos. No seio deste movimento, segundo Friedrich (1978), os sentimentos são inseridos não por uma lírica de palavras suaves ou expressões afins, mas por palavras desarmoniosas e duras, que os atravessam como um projétil, despedaçando-as. Neste caso, são oportunas também as análises de Agamben, que, na obra *A linguagem e a morte*, argumenta:

O elemento métrico-musical, antes de mais nada, mostra o verso como lugar de uma memória e de uma repetição. O verso (*versus*, de *verto*, ato de virar, voltar-se, retornar, oposto a *prorsus*, ao prosseguir em linha reta da prosa) informa-me, pois que estas palavras já aconteceram sempre e retornarão ainda, que a instância de palavra que nele tem lugar é, portanto, inapreensível. Através do elemento musical, a palavra poética comemora então o seu próprio inacessível lugar originário e diz da indizibilidade do evento de linguagem *encontra* (*trova*), pois, o inencontrável (*introvabile*) (AGAMBEN, 2006, p. 107).

Nesta perspectiva, o elemento métrico-musical implica a condição de transformação que, em grande medida, repercute na arte de maneira geral. A estrutura métrico-musical é essencial à poesia, porque fomenta a inapreensibilidade de um determinado lugar, adentrando, pois, no evento da linguagem em sua contumaz relação de indizibilidade.

Agora, diante das considerações de Agamben e de Friedrich, como devemos ler a disposição dos elementos da

natureza que Montale expõe em *Ossi di seppia*? Se partirmos da menção dos elementos minerais, poderíamos afirmar que o poeta sinaliza o endurecimento e a imobilidade que permeiam o fazer humano ou, ao contrário, deles se serve para alegorizar o grande potencial de desdobramento que constitui a história humana?

#### **1.4.1 *L'umana ventura* e os percursos na constituição de um pensamento poético**

O ato de criação artística se interpõe como uma voz da qual se extrai uma força artística, como Eliot e Montale passam adiante, e que, com a elaboração poética, colocam em evidência o sutil, o musical e a imperfeição enquanto mediadores de sentidos. Desde as especificidades da obra, constitui-se a identidade de um poeta que trabalha com “o charme da imperfeição”, no dizer de Nietzsche, no aforismo 79 de *A Gaia ciência*. Nietzsche mostra ser o poeta um vidente, capaz de encontrar nas imperfeições a chave que abrirá as algemas que lhe prendem a imaginação:

Vejo aí um poeta que, como muitos seres humanos, atrai bem mais por suas imperfeições do que tudo que sai elaborado e perfeito de suas mãos – sim, a vantagem e a fama lhe vêm antes de sua derradeira incapacidade que da sua rica energia. Sua obra nunca expressa inteiramente o que ele gostaria de expressar, o que ele *gostaria de ter visto*: como se ele tivesse o antegosto de uma visão, nunca ela mesma; mas uma enorme avidez por tal visão lhe permaneceu na alma, e dela retira ele sua igualmente enorme eloquência do anseio e da fome. Com ela, ele alça quem o escuta acima de sua obra e de todas as “obras”, dando-lhes

asas para subir a alturas que normalmente os ouvintes não alcançam. Assim tornando-se eles próprios poetas e videntes, tributam ao autor de sua ventura uma admiração tal, como se ele os tivesse levado diretamente à contemplação do que para ele é sagrado e supremo, como se houvesse atingido a sua meta e realmente *visto* e comunicado a sua visão. Sua fama é beneficiada pelo fato de ele nunca ter chegado à sua meta (NIETZSCHE, 2012, p. 100, grifos do autor).

Para Nietzsche, há que haver um equilíbrio entre razão e charme, em que a beleza é contaminada pela imperfeição. Ou seja, há o abandono do ego em geral calcado na perfeição e se privilegia o voo liberto, destituído de qualquer compromisso com as certezas e, por consequência, problematizador das supostas verdades.

Nietzsche diz que o poeta se faz poeta por suas imperfeições. Por meio dos “*cocci aguzzi di bottiglia*”, por natureza desiguais e aleatórios, Montale constitui uma alegoria da imperfeição. A meta retilínea é quebrada com a combinação do caco maior, ao lado do menor ou do mais grosso com o mais fino; da mesma forma, o poeta quebra a lógica formal no poema *Passar a sesta pálido e absorto*, quando se vale do “*enjambement*”, como forma de expandir o sentido do verso, como se confere na terceira estrofe:

*Osservare tra frondi il palpitare  
lontano di scaglie di mare  
mentre si levano tremuli scricchi*

*di cicale dai calvi picchi* (MONTALE, 2012, p. 30)<sup>142</sup>.

Como é “**lontano il palpitare**” e não o “di scaglie di mare”, são as palavras “**scricchi di cicale**” que se completam em matéria de sentido, o que confirma a inclinação do poeta para uma poesia narrativa, elaborada especialmente para tensionar o pensamento. A tensão se dirige para a imobilidade do pensamento e aponta para a existência de uma crise de eloquência, a que ele reconhece como um problema de *impostazione*<sup>143</sup> do poeta e do próprio homem. Na construção da autonomia de pensamento de Montale, perdeu o pressuposto da falência, segundo considerou Testa. “Impostarsi” significa reconhecer e posicionar-se diante da crise, admitido que Montale via na literatura um “scintillare” (centelha), o caminho donde poderia desenlear-se da apatia e das frustrações. Considerando o pensamento blanchoteano de que “não escrevemos segundo o que somos; somos segundo o que escrevemos” e de que “toda ação realizada é ação sobre nós” (BLANCHOT, 2011a, p. 92), a escrita de uma obra é sempre fator de modificação profunda.

Assim, a escrita é operação em que o texto expressa a personalidade do escritor; aquela que, no instante seguinte, já estará transformada. Exprimindo de forma mais simples, pode-se dizer que, na medida em que o texto nasce, um desdobramento interior se opera; enquanto o novo surge, há algo que morre.

Nesta confluência, Blanchot entende que a arte exige que se brinque com a morte a fim de inserir um pouco de jogo onde já não existe mais recurso, nem controle. A perspectiva do jogo poético - “parlare, poetare, pensare” - montaliano explora a morte

---

<sup>142</sup> “Observar entre frondes o palpitare / distante das escamas do mar / enquanto se eleva o tremor estrídulo / das cigarras nalgum alto escalvado” (Tradução de Renato Xavier. In: MONTALE, 2002, p. 69).

<sup>143</sup> “Postura e/ou conduta fundamental” (Tradução nossa).



como um recurso poliédrico que permite problematizar o viver fragmentado e a profunda solidão que envolve o homem e lhe possibilita o pensar. É na relação entre o “pensar” e o “escrever” que o poeta sente a força propulsora da transformação, sendo a aceitação da morte a alavanca primordial para a constituição do novo.

Opinião igualmente reconhecida por Friedrich, para quem o causar estranheza por meios anormais e de uma linguagem sem um objeto comunicável são estratégias para atrair o homem (o leitor), despertando-o da usual letargia que o impede de assimilar o real<sup>144</sup>.

Tal linha de pensamento percorre os registros do *Quaderno genovese*, de 12 de abril de 1917, demonstrando que Montale já examinava tais questões:

*Il tasto (frammento di estetica). La visione di un bel quadro rappresentante un paesaggio (e fors'anche del paesaggio stesso) ci lascia un po' freddi; mentre certi effetti pittorici ottenuti per mezzo della semplice parola in poesia ci danno un fremito di soddisfazione. Perché ciò? Nel primo caso l'opera ha tutto in sé e non richiede la nostra collaborazione: noi rimaniamo di fronte all'opera, passivi e inerti. Nel secondo caso, invece, le parole del poeta rappresentano di per sé stesse ben poco; occorre che noi concorriamo con l'artista, mediante uno sforzo personale più o meno grande, a creare in noi le sue visioni e le sue sensazioni. L'opera del poeta non è, insomma, che uno scalino da cui noi dobbiamo prendere il salto per trasformarci a nostra volta in poeti e in creatori. Da ciò la soddisfazione nostra: lo innalzarci, sia pure per poco, al livello del*

---

<sup>144</sup> O real é um conceito que será estudado a partir do segundo capítulo deste trabalho.

*creatore, diventare lui (e maggiori di lui, magari!). L'opera d'arte dev'essere quindi un tasto che deve, toccato, centuplicarsi in noi con reti di risonanze e di echi, che rappresentano la sostanza dell'arte stessa, di cui il tasto non era che la forma. (Dentro questi limiti... posso accettare un dualismo fra sostanza e forma). La poesia-tasto deve dunque rispondere a questo solo canone: ottenere dal lettore col minimum dei mezzi possibili il maximum di collaborazione (comprensione). Non importa poi se una stessa poesia, sarà talvolta intesa da venti persone, p. es., in venti modi diversi. Varietà = vita. Ma è certo che scopo dell'artista è questo: trasformare gli altri in sé stesso; o per lo meno: prolungarsi in altri (MONTALE, 1983, p. 41-2, grifos do autor)<sup>145</sup>.*

---

<sup>145</sup> “A *tecla* (fragmento de estética). A visão de um belo quadro que representa uma paisagem (e talvez também da própria paisagem) nos deixa um pouco frios; enquanto certos efeitos pictóricos obtidos por meio da simples palavra na poesia nos dão um frêmito de satisfação. Por que isso? No primeiro caso a obra contém tudo em si e não requer a nossa colaboração: permanecemos diante dela passivos e inertes. No segundo caso, ao invés, as palavras do poeta representam por si mesmas bem pouco; acontece que nós concorreremos com o artista mediante um esforço pessoal significativo, por criar em nós as suas visões e suas sensações. A obra do poeta não é mais que um degrauzinho do qual pulamos para nos transformar, então, em poetas e criadores. É esta a nossa satisfação: o alçar, mesmo que por pouco, até nível do criador, torna-se ele (e quem sabe ainda maior que ele!). A obra de arte deve ser assim uma tecla, que deve, tocada, centuplicar em nós com redes de ressonâncias e de ecos, que representam a substância da própria arte, da qual a tecla era tão somente a forma. (Dentro desses limites... posso aceitar um dualismo entre substância e forma). A poesia-tecla deve então responder a este único cânone: obter do leitor com os mínimos meios possíveis o máximo de colaboração (compreensão). Não importa se uma mesma

O poeta, em suas primeiras reflexões indica crer que o papel do artista se refere à transformação, para a qual poeta e leitor estabelecem uma intrincada relação a partir da obra. Sob esta ótica, admite-se a existência de uma potência, cujo ato envolve intermitentes destruições com vistas ao aperfeiçoamento de si, como analisa Agamben: “[...] toda a compreensão do vivente deve ser reequacionada, se é verdade que a vida deve ser pensada como uma potência que incessantemente excede suas formas e suas realizações” (AGAMBEN, 2015, p. 254).

A “poesia-tasto” nominada por Agamben, é uma poética eivada de sinais; daí o “*minimum dei mezzii possibili*”, abrindo precedente para a imaginação, cuja potência de ser e de não ser é também tratada por Agamben: “Se toda a potência é simultaneamente potência de ser e de não ser, a passagem ao ato só pode acontecer transportando no ato a própria potência de não ser” (AGAMBEN, 1993, p. 34). É nesta perspectiva que segue a aceção de Montale do “*prolungarsi*”, que cogitada o poema como meio de provocação em que as “ressonâncias” afetam, gradualmente, a constituição das camadas mais profundas do pensamento humano.

Resgatando o que já foi analisado sobre o tema da potência, citamos mais um trecho de *A potência do pensamento*:

A grandeza – mas também a miséria da potência humana - é que ela é, também e sobretudo, potência de não passar ao ato, potência para as trevas. Se se considera que *skotos*, no grego homérico, são acima de tudo as trevas que invadem o homem

---

poesia, será, às vezes, entendida por vinte pessoas, por exemplo, em vinte formas diversas. Variedade = vida. Mas é certo que o objetivo do artista é este: transformar os outros em si mesmo; ou pelo menos: estender-se nos outros” (Tradução nossa)

no momento da morte, é possível medir todas as consequências dessa vocação anfíbia da potência. A dimensão que ela atribui ao homem é o conhecimento da privação, isto é, nada menos que a mística como fundamento secreto de todo o seu saber e de todo o seu agir (a ideia medieval de um Aristóteles *mysticus* mostra aqui a sua pertinência). Se a potência fosse, de fato, apenas potência de ver ou fazer, se ela existisse como tal só no ato que a realiza (e tal potência é aquela a que Aristóteles chama natural e atribui aos elementos e aos animas alógicos), então não poderíamos jamais experimentar a obscuridade e a anestesia, não poderíamos jamais conhecer e, portanto, dominar a *steresis*. O homem é o senhor da privação porque mais do que qualquer ser vivo ele é, em seu ser, destinado à potência. Mas isso significa que ele é também entregue e abandonado a ela, no sentido de que todo o seu poder agir é constitutivamente um poder de não agir, todo o seu conhecer um poder não-conhecer (AGAMBEN, 2015, p. 249; grifos do autor).

A condição de simultaneidade destacada pelo autor quebra a lógica cartesiana do conhecimento e permite entender por que, na leitura de Montale, é possível encontrar caminhos na poesia que rompem as pré-compreensões artísticas: “[...] non trascurare il suono di una lettera. Le parole dipingano e suggeriscano: diano l’idea. La musica dia il sentimento” (MONTALE, 1983, p. 25)<sup>146</sup>. A aposta montaliana é extrapolar os

---

<sup>146</sup> “[...] não negligenciar o som de uma carta. As palavras pintam e sugerem: dão a ideia. A música dá o sentimento.” (Tradução nossa).

limites da “interpretação” poética, destacando os ritmos e a métrica como formas de expressão igualmente relevantes porque provocam a emoção.

Neste sentido, Montale trabalha uma “situação de musicalidade” que explora inclusive uma abordagem que adentra no universo da ideia inacabada no verso, muito próprio do “*enjambement*”, e assim abre caminhos para a constituição de um sentido histórico nos seus poemas. É destes entrelaçamentos que ecoa sua *voz* enquanto poeta precursor do pensamento artístico do *Novecento* italiano.

Na obra *A linguagem e a morte*, Agamben estuda o problema da indicação que envolve a *voz* enquanto a instância dos discursos, assim resumindo: “[Esta voz] abre, de fato, o lugar da linguagem, mas abre-o de tal modo que ela já está sempre presa em uma negatividade e, antes de mais nada, entregue desde sempre a uma temporalidade.” (AGAMBEN, 2006, p. 57).

A *voz*, enquanto lugar da linguagem, também é permeada de ecos, pausas, exclamações, risos e silêncios e, portanto, eivada de ritmos muito particulares. Enquanto isso, a obra poética é suscetível de infinitos desdobramentos em matéria de formas, algumas das quais escapam à classificação formal do gênero poesia, esquivando-se, inclusive, de uma classificação técnica. Se a *voz* se destaca a partir da emoção, o componente da desordem se converte numa força que se contrapõe à técnica que, por natureza, assenta-se na razão e na ordem. A poesia montaliana é a própria expressão desta tensão cognitiva, em que os silêncios se manifestam igualmente como intermediadores de sentido, percorrendo ali o veio da musicalidade sobre a qual Montale se compromete em construir seus versos.

Assim, *Passar a sesta pálido e aborto* torna-se um poema ainda mais emblemático porque permeado de sons e silêncios que parecem se enovelar, porque “*schiocchi di merli*,

frusci di serpi; / tremuli scricchi / di cicale dai calvi picchi” são sons do mundo animal que, nos versos seguintes, dão lugar às formigas e à sua atividade laboriosa e silenciosa.

Depois, temos a menção aos minerais, também dispostos numa sequência fluida, como o mar em ondas curtas, “scaglie di mare”, e o muro, composto de matéria dura, pedra e cacos de vidro. Nesta sequência, os versos possuem ritmo musical, porém, sempre se reportando ao som e ao silêncio dos inusitados encontros que permeiam a paisagem: pássaros, insetos, cobras, que são som e movimento; o muro, a muralha e os cacos, que bloqueiam e impedem o fluxo livre.

Para a estudiosa norte-americana Christine Ott, que há poucos anos defendeu tese doutoral sobre a linguagem poética montaliana, envolvendo o exame das obras *Ossi di seppia*, *Bufera* e *Diari*, Montale opera a “deontologizzazione da linguagem”, o que significa dizer que renuncia a uma tradição que considerava a palavra poética autônoma em relação à realidade:

*Al posto del rapporto gnoseologico tradizionale, che poneva un soggetto di fronte a un oggetto, nasce un'attenzione nuova verso le relazioni linguistiche. L'atto cognoscitivo non avviene più direttamente fra un soggetto e un oggetto, bensì per il tramite del linguaggio. Che non è più considerato un mero strumento della conoscenza, ma piuttosto, come dice Hans Blumenbeg, lo “sfondo inoltrepassabile” che per primo determina la condizione del pensare (OTT, 2006, p. 31).*

A pesquisadora aponta para um pensamento poético que problematiza o “rapporto gnoseologico tradizionale”, que envolve a relação sujeito e objeto em seus entrecruzamentos com a linguagem, o que tem sido debatido por parte dos filósofos desde

o século XIX, como explica Michael Foucault, em *As palavras e as coisas*:

O limiar do classicismo para a modernidade (mas pouco importam as próprias palavras – digamos, de nossa pré-história para o que nos é ainda contemporâneo) foi definitivamente transposto quando as palavras cessaram de entrecruzar-se com as representações e de quadricular espontaneamente o conhecimento das coisas. No começo do século XIX, elas encontraram sua velha, sua enigmática espessura; não, porém, para reintegrar a curva do mundo que as alojava no Renascimento, nem para se misturar às coisas num sistema circular de signos. Destacada da representação, a linguagem doravante não mais existe, e até hoje ainda, senão de um modo disperso: para os filólogos, as palavras são como tantos objetos constituídos e depositados pela história; para os que querem formalizar, a linguagem deve despojar-se de seu conteúdo concreto e só deixar aparecer as formas universalmente válidas do discurso; se se quer interpretar, então as palavras tornam-se texto a ser fraturado para que se possa ver emergir, em plena luz, esse outro sentido que ocultam; ocorre enfim à linguagem surgir por si mesma num ato de escrever que não designa nada mais que ele próprio. Essa dispersão impõe à linguagem, se não um privilégio, ao menos um destino que parece singular quando comparado ao do trabalho ou da vida (FOUCAULT, 2000, p. 418-19).

Montale se fixa no ângulo marginal do objeto, o que, dentro dos pressupostos de Blanchot, é uma das maneiras de “fraturar” o texto para que os sentidos ocultos possam emergir. Diante da crise da linguagem, Montale não escolhe representar. Daí a pergunta: seria possível pensar os minerais somente sob a condição da poética clássica de frieza, dureza e obstáculo?

Quando se percebe que os minerais sólidos em *Ossi di seppia* são tomados em suas mais diversas condições (rochas, rochedos, pedras, pedriscos, entre outros, como se mencionou na introdução deste trabalho), voltamos a perguntar: seria possível pensá-los enquanto imagens (*segni*) dos desdobramentos da história?

Neste capítulo, desenvolvemos uma análise sobre algumas das características de Montale relativas à fase inicial de seu trajeto artístico e existencial, marcada principalmente por sua primeira obra, *Ossi di seppia*. Dos entrecruzamentos entre vida e obra, pode-se concluir que, além de hierarquias e nomenclaturas que lhe atribuiriam poder, o poeta se interessou primordialmente pela manutenção do voo livre, desvinculado de compromissos com entidades e partidos políticos. Uma ética, portanto, toda ou exclusivamente sua.



## 2 ESPECTROS DOS MINERAIS DA (NA) POESIA MONTALIANA: CONHECIMENTO E POLÍTICA

*No, la pintura no está hecha para  
decorar las habitaciones.  
Es un instrumento de guerra ofensivo  
y defensivo contra el enemigo.*  
(Pablo Picasso, in Poemas en prosa)

### 2.1 OSSI DI SEPPIA E A ABORDAGEM ALEGÓRICA

Constatadas algumas das percepções montalianas quanto à forma de conceber a obra de arte, as correlações com o conhecimento e respectivas implicações com a ética e a verdade, aprofundaremos aqui as operações com a palavra, investigando como as imagens dos minerais explicitam tais relações, já que o poeta, em geral, aborda a dita “realidade” com base nos elementos do ambiente.

Para adentrar no tema, convém lembrar, primeiramente, que a experiência do poeta é concreta ou real, uma vez que ele viveu a atmosfera litorânea da Ligúria por três décadas, tendo, com certeza, experimentado todas as sensações que envolvem o defrontar-se com um penhasco à beira-mar e com um viver entranhado com o espaço urbano na costa ligure, caso de Gênova, sua cidade natal:

*Quanto, marine, queste fredde luci  
parlano a chi straziato vi fuggiva.  
Lame d'acqua scoprentisi tra carchi  
di labili ramure; rocce brune  
tra spumeggi; frecciare di rondoni  
vagabondi ...*

*Ah, potevo  
credervi un giorno o terre,  
bellezze funerarie, auree cornici  
all'agonia d'ogni essere*<sup>147</sup>. (MONTALE,  
2012, p. 104).

Assim, “le rocce brune”<sup>148</sup>, espumadas pelas ondas do mar, perpassam o caminho de Montale, que aprende a reconhecê-las desde a infância, em suas peculiaridades e desdobramentos, seja pelas observações sobre o ambiente marinho, seja por percorrer frequentemente as vielas e escadarias de Gênova, caracterizadas pelo alinhamento das pedras. Note-se, também, que “os rochedos” integram a mesma estrofe, em cujo conjunto predomina uma atmosfera fria e escura: “fredde luci”, “rocce brune”<sup>149</sup>. Nos versos seguintes, o poeta destaca outras características de suas “terras” (a Ligúria), que misturam “bellezze funerarie”, “auree cornici”<sup>150</sup>, o que, em sua leitura, leva à agonia de cada ser.

Se pensarmos as rochas sob a perspectiva da imobilidade e do tamanho, por sua associação com as agonias de cada ser, teremos da natureza uma visão pessimista. A aridez da vida, de alguma maneira, expõe-se na imagem das rochas, escuras e frias.

---

<sup>147</sup> “Quanto, marinhas, estas frias luzes / falam a quem de vós fugia em mágoa. / Manchas d’água descobriam-se em passos / de corredias ramagens; rochedos / escuros entre rebojos, frechar / de andrinhões circunvagando... // Ah, crer / em vós eu pude algum dia ó terras, / belezas fúnebres / áureas molduras / na agonia de cada ser” (Tradução de Renato Xavier. In: MONTALE, 2002, p. 201).

<sup>148</sup> “Os rochedos escuros” (Id. *ibid.*, p. 201).

<sup>149</sup> “Frias luzes, rochedos escuros (Id. *ibid.*, p. 201).

<sup>150</sup> Respectivamente: “belezas fúnebres, áureas molduras” (Id. *ibid.*, p. 201).

“Le rocce”, como também “i sassi”, “gli scogli”<sup>151</sup>, e demais designações, podem ser tomadas como elementos duros ou rígidos por natureza e que, justamente por serem o que são e como são, criam dificuldades para a reprodução da vida. Afinal, a vida sempre precisou de solo fértil ou de matéria permeável, o que possibilita aos vegetais fixar suas raízes, sustentando as partes que se elevam em direção ao sol. Os minerais, por outro lado, não são férteis como o é a terra; são estéreis e não constituem alimento.

Observe-se que a aridez, a frieza e a rigidez são reconhecidas características de minerais sólidos, e ganham maior ou menor relevância com relação a outros elementos da natureza, a exemplo de “os rochedos”, mencionadas no mesmo verso do mineral líquido, como “lame d’acqua scoprentisi tra carchi / di labili ramure”<sup>152</sup>. Ou seja, a água que cede e se molda às forças do movimento do barco é expressão que permite ao poeta articular sentidos num jogo de palavras próprios da poesia. O encontro da água com a rocha é, de alguma forma, tingido pelas “luzes frias” e pelas “belezas fúnebres”, o que reverbera particulares sentidos dos minerais citados.

Podemos dizer de Montale, portanto, que ele rompe com as convenções semânticas ao provocar novos e inusitados encadeamentos de sentido, o que atinge diretamente os pressupostos de uma “verdade”. Objetos e seres, ao se relacionar, compõem conexões que escapam a uma significação única e unilateral; uma rede se estabelece, implicando conflitos e tensões, vibrações que transparecem nos poemas pelos ossímoros e/ou antinomias – tema já em debate no primeiro capítulo deste trabalho.

---

<sup>151</sup>Respectivamente: “Os rochedos, os cascalhos, as rochas” (Id. *ibid.*, p. 201).

<sup>152</sup>“Manchas d’água descobriam-se em passos / de corredias ramagens” (Id. *ibid.*, p. 201).

O espectro das relações conflitantes encontrado nas antinomias se amplia significativamente se considerarmos que as rochas, avultadas e imponentes, em geral são usadas como metáfora das relações de poder. Vistas sob esta lógica, poderíamos dizer que há uma relação de domínio, constituindo a “agonia de cada ser”, o ápice da fraqueza; o sujeito propriamente indefeso é a imagem que se sobressai face à grandeza dos rochedos.

Agora, se, por um lado, as antinomias podem ser lidas por este ângulo dualista, pelo qual os sentidos se restringem ao bem e ao mal, por outro, elas são unidas por sentidos com os quais se podem fazer muitas outras combinações. Esta é hipótese de nosso trabalho, que nasce da constatação de que Montale não se limita a uma visão unilateral, mas aposta num movimento dialético em que os sentidos são constituídos pelas relações sociais e culturais. Logo, cabe estudar as potencialidades de tais antinomias. Para tanto, debateremos outros poemas de *Ossi di seppia*, que igualmente oferecem material rico para o aprofundamento do tema das antinomias e de suas possíveis conexões com o pensamento dialético, a exemplo de “*Noi non sappiamo quale sortiremo*”<sup>153</sup>, que pertence à seção Mediterrâneo:

*Noi non sappiamo quale sortiremo  
domani, oscuro o lieto;  
forse il nostro cammino  
a non tócce radure ci addurrà  
dove mormori eterna l'acqua di  
giovinezza;  
o sarà forse un discendere  
fino al vallo estremo,  
nel buio, perso il ricordo del mattino.  
Ancora terre straniere  
forse ci accoglieranno: smarriremo*

---

<sup>153</sup> “Não se sabe o que a sorte nos reserva” (MONTALE, 2002, p. 123).

*la memoria del sole, dalla mente  
ci cadrà il tintinnare delle rime.  
Oh la favola onde s'esprime  
la nostra vita, repente  
si cangerà nella cupa storia che non si  
racconta!  
Pur di una cosa ci affidi,  
padre, e questa è: che un poco del tuo  
dono  
sia passato per sempre nelle sillabe  
che rechiamo con noi, api ronzanti.  
Lontani andremo e serberemo un'eco  
della tua voce, come si ricorda  
del sole l'erba grigia  
nelle corti scurite, tra le case.  
E un giorno queste parole senza rumore  
che teco educammo nutrite  
di stanchezze e di silenzi,  
parranno a un fraterno cuore  
sapide di sale greco (MONTALE, 2012, p.  
58)<sup>154</sup>.*

---

<sup>154</sup> “Não se sabe o que a sorte nos reserva / amanhã, obscuro ou ameno; / nosso caminho há talvez / de conduzir a intactas clareiras / onde eterna murmure a água de juvença; ou será talvez um descer / até o valo extremo, / soturno, sem lembrar o amanhecer. / Terras estrangeiras ainda / nos não talvez de acolher: perderemos / a memória do sol, da nossa mente / há de cair o tintinar das rimas. / Oh essa fábula em que se exprime / a nossa vida, súbito, / passará a ser história fusca que não se conta! / Mas uma coisa nos afiance, / pai, e será: que um pouco do teu dom / seja, e para sempre, repassado às sílabas / que em nós, abelhas zumbindo, levamos. / Hemos de ir longe e um eco conservar / da tua voz, assim como se lembra / do sol a erva sem cor / desde os sombrios pátios, entre as casas. / Um dia essas palavras sem rumor / que cultivamos contigo, nutridas / de cansaço e silêncios, / o coração fraterno não de parecer / sápidas de sal grego” (Tradução de Renato Xavier. In: Id. *ibid.*, p. 123).

Numa perspectiva antinômica, reconhecemos no poema algumas expressões de contraste: o claro e o escuro, o movimento e a canseira, a pedra e a água e, ainda, o silêncio e o eco. Desde o intercâmbio de “*flashes*”, o poema pode ser afirmação e incerteza, numa confluência que acomoda o verso e o reverso, o que se faz notar desde o primeiro verso: “non sappiamo quale sortiremo / domani, oscuro o lieto”<sup>155</sup>. Contudo, o poeta não se enclausura nas incertezas, já que, convenientemente, aponta para as possibilidades: “forse il nostro cammino / a non tócce radure ci addurrà / dove mormori eterna l'acqua di giovinezza”<sup>156</sup>. A interpretação é que seu pensamento não é escatológico, mas híbrido e aberto; as oposições não são excludentes, mas pontos de apoio para a consolidação de uma rede de relações.

Um exemplo disso é a atmosfera de aridez do “nostro cammino”<sup>157</sup>, território desconhecido e em descida, rumo ao escuro, implicando a perda das recordações do início do dia. “A água da juventude”, que corre “murmurando”, à medida que segue, acomoda as partículas; torna-se límpida e renovada no brilho. Neste mesmo líquido, que segue seu fluxo em direção a uma foz, “un discendere / fino al vallo estremo, / nel buio (um descer / até o valo estremo, / soturno)”<sup>158</sup>, pulsa uma tensão: o trajeto, no grande e escuro vale, ocasionará a perda da memória, porque, afastada do sol, a água não brilhará, mas nem por isso deixará de ser cristalina<sup>159</sup>.

As flutuações de tais imagens, trazidas a cada verso e eivadas de contrastes, num primeiro momento expõem o agreste e

---

<sup>155</sup> “Não se sabe o que a sorte nos reserva / amanhã, obscuro ou ameno” (Id. *ibid.*, p. 123).

<sup>156</sup> Id. *ibid.*, p. 123.

<sup>157</sup> Id. *ibid.*, p. 123.

<sup>158</sup> Tradução de Renato Xavier. In: MONTALE, 2002, p. 123.

<sup>159</sup> O tema da memória será retomado mais adiante, neste mesmo capítulo.

o perigoso como parte inexorável “del cammino” (do caminho). Mas o caminhar supõe encontros, juventude, esquecimento e a surpresa da clareira, tanto quanto o medo das profundezas do escuro vale, que, dependendo das circunstâncias, ainda pode se converter numa pousada segura em território estrangeiro nas noites frias ou de mau tempo.

É nesta perspectiva que entendemos que as antinomias permitem construir uma rede de relações que fogem à dualidade. Assim, a rocha pode ser tomada como um obstáculo no percurso, da mesma forma que a barreira, a dificuldade de a escalar ou, ainda, a caverna úmida e escura, que a natureza nos concede como abrigo por trajetos incomuns e estranhos da vida. Apesar de sua aparência dura e fria, a rocha também poderá acolher, o que implica o avesso das prerrogativas anteriormente citadas.

O intercâmbio de imagens, de afirmação e negação, faz parte da poesia montaliana, que alegoriza algo para depois desconstruí-lo. O jogo metafórico que perpassa a alegoria pressupõe a desconstrução como elemento constituinte da própria escrita poética, já que o texto simultaneamente afirma e nega a autoridade de seu próprio modo retórico. A linguagem poética, segundo Paul de Man, “é o modo mais avançado e refinado de desconstruir; pode diferir da escritura crítica ou discursiva na economia de sua articulação, mas não em espécie” (DE MAN, 1996, p. 33).

A alegoria “é o veículo natural da verdade desprendida da intenção”, segundo Merquior (1969, p. 104), outro estudioso da obra de Benjamin, que, com estas poucas palavras, sintetiza as principais considerações do alemão, em matéria conceitual.

Em *As origens do drama barroco alemão* (1928), Benjamin procura criar uma oposição entre o conceito clássico-romântico de símbolo e o conceito de alegoria. Considera que o símbolo é de natureza “plástica”, por ser a condensação imediata da ideia na forma adequada, enquanto a alegoria é temporal, já que em geral exprime algo diferente do que com ela se pretendia dizer: “As alegorias correspondem, no reino das ideias, ao que as

ruínas são no reino das coisas” (BENJAMIN, 1984, p. 186). Merquior (1969) explica esta combinação do seguinte modo: as alegorias são as cifras do passado esquecido e das marcas da história vista como “paixão do mundo”, dolorosa e inacabada, e significativa apenas na medida em que se arruína:

As alegorias pressupõem a fungibiliade do particular: no mundo alegórico, cada objeto pode representar um outro. O universo concreto aparece desvalorizado: seus elementos valem uns pelos outros, nada merece uma fisionomia fixa, mas essa mesma alusividade dos objetos os torna mágicos e atraentes; o mundo indiferenciado se converte num tesouro de sentido. A alegoria manifesta uma atitude ambivalente em face da realidade. (MERQUIOR, 1969, p. 104-5).

O argumento do autor converge com nossa análise por reforçar o caráter ambivalente da alegoria, em que a escrita se vale de objetos concretos apenas como alusão ao que deles se desdobra, quebrando, assim, com as fisionomias fixas “che teco educammo nutrite / di stanchezze e di silenzi”<sup>160</sup>.

No jogo poético, a interioridade, que deveria pertencer a um sujeito, passa a se situar nas coisas que, em vez de opacas e cheias, são ocas e compreendem a ilusão que perpassa a massa escura dos sentimentos embaralhados e confusos. De Man aprofunda este debate, ao analisar uma das passagens de *Nos caminhos de Swann*, de Proust, para explicar seus meandros:

---

<sup>160</sup> “Que cultivamos contigo, nutridas / de cansaço e silêncios” (Tradução de Renato Xavier. In: MONTALE, 2002).



[...] basta um pouco de perspicácia para demonstrar que o texto não pratica o que prega. Uma leitura retórica da passagem (do texto de Proust) revela que a práxis figurativa e a teoria metafigurativa não são convergentes e que a afirmação da superioridade da metáfora sobre a metonímia deve seu poder persuasivo à utilização de estruturas metonímicas (DE MAN, 1996, p. 30).

Sabe-se que, na metonímia, privilegia-se um aspecto particular de uma representação global e esta, segundo De Man, é o elemento que torna persuasivas as metáforas. Contudo, a poesia moderna se desprende da mera função comparativa (semelhança de uma coisa com outra) e avança pelo terreno das distinções, dos contrastes, desarmando os esquemas antigos, que é o que Montale faz com as antinomias.

As tratativas sobre os desdobramentos da poesia moderna incluem algumas controvérsias devido às apreciações diferenciadas quanto ao tema das metáforas. Um exemplo é o argumento de Hugo Friedrich, que entende:

A metáfora se transforma no meio estilístico mais adequado à fantasia ilimitada da poesia moderna. [...] a metáfora moderna não nasce da necessidade de reconduzir conceitos desconhecidos com conceitos conhecidos. Realiza o grande salto da diversidade de seus elementos a uma unidade alcançável só no experimento da linguagem e, em verdade, de tal forma que busque a maior diversidade possível, a reconheça como tal e, ao mesmo tempo, a anule poeticamente. Quando uma poesia se move numa esfera já por si plena de imagens, gera em seu

seio uma segunda camada de imagens, alheia à primeira, à qual interessam muito menos os possíveis valores da intuição que a violência do choque das duas camadas entre si. A lírica moderna, graças à capacidade metafórica fundamental de unir algo próximo com algo distante, desenvolveu as combinações mais desconcertantes, ao transformar um elemento que já é longínquo num absolutamente remoto, sem se importar com a exigência de uma realizabilidade concreta ou, mesmo, lógica. Os textos modernos, muito mais que a literatura clássica, manifestam que as designações metafóricas não são as impróprias, mas, ao contrário, as insubstituíveis, as específicas, específicas precisamente para uma lírica que serve, em primeiro lugar, à linguagem e não a uma referência com o mundo. **Tais metáforas criam um mundo em antítese ao mundo familiar** e, também, àquela da poesia antiga (e mais feliz) (FRIEDRICH, 1978, p. 206-07, grifos nossos).

O autor tenta explicar o desdobramento das metáforas no texto moderno; contudo, seu conceito é ambíguo, porque afirma que estas são modos de criar um mundo em antítese. Assim, porém, não fica clara a diferença entre linguagem metafórica e não metafórica.

As metáforas classicamente se reconhecem pelas associações que correspondem a um mesmo sentido. Contudo, a poesia moderna concebida por Montale abandona o pressuposto da imagem enquanto sócia inventada da verdade para abrir o debate das “imagens opostas”. As oposições, de ressonâncias infinitas, são conhecidas como abordagem alegórica, a qual

possibilita a pluralidade de leituras de um mesmo objeto, a exemplo dos minerais<sup>161</sup>.

Importa ressaltar, igualmente, que, na fortuna crítica, já há consenso acerca da abordagem alegórica montaliana. Como exemplo, podemos citar o importante historiador Pietro Pancrazi<sup>162</sup>, que a considera também por seu cunho metafísico:

Montale é poeta físico e metafísico. Do tema físico, tira conclusões morais. Se aquela paisagem é de pedra, é também porque *'La vita è minerale'*. Não é vivida. E Montale confessa que naquele tempo de seu primeiro volume, *Ossi di Seppia*, “escreveu porque não vivia” [...] Essa poesia do silêncio ou de silêncio da poesia teve, entre outros, motivos também políticos. Mas a arte de Montale ficaria injustamente diminuída se fosse interpretada como expressão da atitude antifascista num tempo em que não se podia prever o fim do regime. A crítica de Montale dirige-se, como a de Eliot, contra a própria existência (PANCRAZI apud CARPEAUX, 2008, p. 2.711).

Encontramos, neste autor, outra particular leitura das supostas metáforas do poeta, na qual faz um balanço de uma

---

<sup>161</sup> É importante destacar que Romano Luperini também se debruçou sobre o tema da alegoria em Montale, tendo publicado um livro em 2012; contudo, o *corpus* de sua pesquisa envolveu somente as últimas obras publicadas por Montale, como: *Diario del '71 e del '74, Quaderno di quattro anni e altri versi* (LUPERINI, 2012).

<sup>162</sup> Pietro Pancrazi (1893-1952) foi, sobretudo, um crítico da literatura italiana contemporânea, voltado essencialmente à expressão humana e moral dos escritores.

escrita que se mistura com o “(não) viver”, o que, na opinião dele, teria dado origem ao “poeta físico e metafísico”, perspectiva que também se entrelaçaria diretamente com a política da época. Pancrazi, por exemplo, interpreta o silêncio como expressão de opressão, o que merece ser aqui uma análise mais apurada, justamente porque tal afirmação recairia na condição de representação, o que não nos parece combinar com a perspectiva montaliana.

Neste caso, convém discutir melhor a análise filosófica da obra do poeta, recuperando um pequeno trecho da já citada *Intervista immaginaria* (1946): “Da molti anni la poesia va diventando più un mezzo di conoscenza che di rappresentazione” (MONTALE, 1997a, p. 564). Com estas palavras, Montale tenta desativar uma concepção de conhecimento que se consolida por meio da função mimética da linguagem.

“La poesia come un mezzo di conoscenza” contrapõem-se essencialmente ao debate da representação dos fenômenos, envolvendo a reflexão sobre as ideias e as coisas, tanto quanto a do nome e a da palavra. É importante que se tenha claro que Montale entende a linguagem como simuladora de uma faceta da realidade, e não como sua representação. A palavra não passa de uma entre tantas outras cópias, cuja imagem produz um sentido em que voz, silêncio, presença, essência, ação, verdade e beleza são categorias que não passam incólumes:

*Mia vita, a te non chiedo lineamenti  
fissi, volti plausibili o possessi.  
Nel tuo giro inquieto ormai lo stesso  
sapore han miele e assenzio.* (MONTALE,  
2012, p. 33)<sup>163</sup>.

---

<sup>163</sup> “Minha vida, a ti não peço traços / firmes, ares plausíveis ou de posse. / No teu giro inquieto já o mesmo / sabor têm o mel e a losna” (Tradução Renato Xavier. In: MONTALE, 2002, p. 75).

Nada de linhas, e muito menos fixas; dependendo da situação, mel e losna podem ter o mesmo sabor. O “giro inquieto”, uma expressão do poeta, envolve o repensar de uma determinada “ordem” do conhecimento, o que nos levar a entender que sua escrita dá margem a muitas leituras, o que não combina com classificações, como o faz Pancrazi ao dizer que o silêncio é sinônimo de opressão.

Desde o primeiro capítulo deste trabalho, vimos traçando uma análise a respeito do silêncio sob a ótica da reelaboração do pensar; logo, é possível que, em alguns poemas, o sentido da palavra se volte para a opressão; mas não só. Ao seguir a lógica das antinomias, o silêncio pode estar “nelle api ronzanti”<sup>164</sup>, opondo-se à retórica do significado convencional das palavras, que a crítica entende como enfoque às ambiguidades.

Edoardo Sanguineti, poeta e crítico literário italiano, que também se debruçou sobre a perspectiva literária montaliana, constata esse traço da ambiguidade, o que, para ele, decorre da ironia:

Nos *Ossi*, estará então o texto que contém a mais alta dose de ambiguidade em todos os registros (da oportunidade, da personagem, do estilo e, sobretudo, está claro, do tom), e os outros textos de *Accordi*, automaticamente, serão condenados sem apelo. A célebre parelha exegética de uma física promovida a metafísica, paralela àquela ainda mais radical e patente de uma sentimentalidade promovida a eticidade, entra em movimento sem esforço, está já em ação. E também a ideia do choque entre o áulico e o prosaico poderá, se não ser corrigida,

---

<sup>164</sup> “Nas abelhas zumbindo” (Id. *ibid.*, p. 123). Expressão que faz parte de um dos versos do poema *Noi non sappiamo quale sortiremo.*”

pelo menos integrar-se com a noção de uma ambivalência assaz praticável, tudo bem somado, entre os dois termos. Assim, Como (*sic*) inglese será legibilíssimo à maneira de Contini, para voltarmos agora a ele: “um fragmento de natureza que o coração procura em vão interiorizar”, enquanto o “mundo físico se desdobra”. Ocultada a autêntica “etimologia” (ideal e prática ao mesmo tempo), ficará apenas esta leitura: uma ambiguidade tão bloqueada, cristalina, compacta, que não parece já ambígua (ou que parece, como vulgarmente se diz, “pedrosa”). Já dissemos o que resulta do lado da ironia pelo caminho que leva à inatingível ironia metafísica. Teríamos de repetir um discurso, não verdadeiramente idêntico, mas pelo menos simétrico, quanto à dimensão narrativa (SANGUINETI, 1972, p. 47-8).

As ambiguidades, assim como as antinomias apontadas pelos intelectuais aqui citados, de certa maneira consolidam o solo do pensamento crítico dos poetas modernos, que igualmente se valem da linguagem poética para aludir ao imperceptível. Sobre isso, convém indicar a opinião de De Man (1996) a respeito dos escritores modernos, a exemplo de Rilke, cuja escrita é a inversão da ordem figurativa:

Essa inversão da ordem figurativa, em si mesma a figura do quiasmo que cruza os atributos do interior e exterior e leva à aniquilação do sujeito consciente, desvia os temas e a retórica de sua modalidade aparentemente tradicional na direção de um modo especificamente rilkeano. É

difícil compreender essa inversão no nível dos temas. A noção dos objetos como receptáculos de uma subjetividade que não é aquela do eu que os considera incompreensível enquanto se tentar entendê-la a partir da perspectiva do sujeito. Em vez de conceber a retórica do poema como o instrumento do sujeito, do objeto, ou da relação entre eles, é preferível inverter a perspectiva e conceber essas categorias como estando a serviço da linguagem que as produziu (DE MAN, 1996, p. 54-5).

Isto quer dizer que a metáfora pode não ser escolhida como analogia da experiência interior de um sujeito, mas apenas porque sua estrutura corresponde à de uma figura linguística. Tal correspondência, ainda segundo de Man, não preza apenas por unidades ocultas que possam existir na natureza das coisas e das entidades. O exemplo dado pelo pensador é o do encaixe das peças de um quebra-cabeças, em que as junções são invisíveis, embora o ajuste perfeito seja possível graças à totalidade. Valendo-se do exemplo do violino, De Man pormenoriza essa relação:

A entidade metafórica não é selecionada porque corresponde analogicamente à experiência interna de um sujeito, mas porque sua estrutura corresponde à de uma figura linguística: o violino é como uma metáfora porque transforma um conteúdo interior numa “coisa” exterior, sonora. As aberturas na caixa (no formato tão adequado do algoritmo do cálculo integral da totalização) correspondem precisamente a todas as representações metafóricas. O instrumento musical não representa a

subjetividade de uma consciência, mas um potencial inerente à linguagem; é a metáfora de uma metáfora (DE MAN, 1996, p. 55).

O exemplo do instrumento musical é apropriado na medida em que esclarece o sentido impregnado nos objetos enquanto “entidade metafórica”. Se a imagem do violino parece tão perfeita, é porque sua estrutura externa (corda, caixa, fenda que libera o som) desencadeia e ordena todo o jogo figurativo que articula o poema. Assim, pode-se considerar que o espírito da poesia moderna esteja no desarranjo dos esquemas metafóricos construídos sem o propósito de problematizar, normalmente associado às abordagens de outros tempos.

Ao operar com tais desarranjos metafóricos, Montale rompe com os esquemas da representação implicados na linguagem. *Non chiederci la parola che squadri da ogni lato*<sup>165</sup>, publicado pela primeira vez em agosto de 1923, é um poema que consideramos emblemático quanto ao procedimento do artista, que quebra a dita “ordem” da representação e respectivos alinhamentos metafóricos:

*Non chiederci la parola che squadri da  
ogni lato  
l'animo nostro informe, e a lettere di fuoco  
lo dichiari e risplenda come un croco  
perduto in mezzo a un polveroso prato.*

*Ah l'uomo che se ne va sicuro,  
agli altri ed a se stesso amico,  
e l'ombra sua non cura che la canicola  
stampi sopra uno scalcinato muro!*

---

<sup>165</sup> “Não nos peças a palavra que acerte cada lado” (MONTALE, 2002, p. 67).



*Non domandarci la formula che mondi  
possa aprirti,  
sì qualche storta sillaba e secca come un  
ramo.  
Codesto solo oggi possiamo dirti,  
ciò che non siamo, ciò che non vogliamo*  
(MONTALE, 2012, p. 29)<sup>166</sup>.

Neste poema, Montale abre várias frentes, a começar pela palavra, que não consegue expressar o ânimo, ou seja, não se aproxima da “tessitura” dos sentimentos. “Il croco”<sup>167</sup> é um dos elementos mencionados no poema, podendo servir de exemplo da abordagem que se vale dos objetos a fim de desarmar os esquemas tradicionais: “Questo pezzo di solo non erbato / s’è spaccato perché nascesse una margherita” (MONTALE. 2012, p. 57)<sup>168</sup>.

O açafior também é uma imagem que expressa um corpo que se abre para o mundo. Dentre suas folhas tenras, vê-se surgir a flor que é significativa diante do conjunto de outras pequenas ramificações igualmente florescidas. Não foi necessário que o poeta explicasse todas estas relações; elas estão implícitas no âmag do vegetal, o qual, antes de tudo, reclama uma forma - a de vegetal -, que ganha corpo à medida que se levanta e se afasta

---

<sup>166</sup> “Não nos peças a palavra que acerte cada lado / o nosso ânimo informe, e com letras de fogo / o aclare e resplandeça como açafior / perdido em meio de poeirento prado. // Ah o homem que lá se vai seguro, / dos outros e de si próprio amigo, / a sua sombra descara que a canícula / estampada num escalavrado muro! // Não nos peças a fórmula que te possas abrir mundos, / e sim alguma sílaba torcida e seca como um ramo. / Hoje apenas podemos dizer-te / o que *não* somos, o que *não* queremos” (Tradução de Renato Xavier. In: Id. Ibid., p. 67).

<sup>167</sup> “O açafior” (Id. *ibid.*, p. 67).

<sup>168</sup> “O descarnado pedaço de solo / abriu-se para nascer a margarida” (Id. *ibid.*, p. 120).

de sua origem, a semente, da qual igualmente se projetam as raízes.

Outro aspecto que a forma assume é a do ritmo, quando as rimas se respeitam o esquema: ABBC, DEED, FGFG. Trata-se de um poema curto, com apenas três estrofes. Em cada uma delas, quatro versos, com enfoque nas formas retilíneas, a exemplo do primeiro verso, “*squadri da ogni lato*”<sup>169</sup>, que traz o pressuposto dos lados, dando visibilidade a elementos alinhados e a trajetos até mesmo previsíveis. Porém, não se pode esquecer que depois de uma reta vem uma curva, o outro lado, que também podemos relacionar com a abordagem antinômica.

A ideia de homem que se segue, também sugere uma estrutura geométrica, pois deixa antever uma imagem de caminho reto, traçada principalmente pela figura do muro que define o rumo e a trajetória, assim como caracteriza a paisagem destituída de cores, traduzida pelo desbotamento, circunstância enfatizada pelo ponto de exclamação (*scalcinato muro!*)<sup>170</sup>. Contudo, tais “dimensões” do poema contrastam com outros aspectos igualmente relevantes; dentre eles, o que sobressai é o informe que tem na negatividade o ponto de partida, a começar pelo advérbio de negação, repetido insistentemente: “Non chiederçi, non cura, non domandarçi, non siamo e non vogliamo”<sup>171</sup>, explorando um particular território: o do deslocamento da alma humana para um lugar ao qual não pertence, imagem de um conflito que permite ao homem tão somente saber o que *não é* e o que *não quer*. Afinal, a conclusão do que se quer é algo inalcançável porque o homem continua desorientado em relação aos próprios sentimentos.

---

<sup>169</sup> “Acerte cada lado” (Tradução Renato Xavier. In: MONTALE, 2002, p. 67).

<sup>170</sup> “Escalavrado muro” (Id. *ibid.*, p. 67).

<sup>171</sup> “*Não nos peças, não cuida, não pergunte, não somos, não queremos*” (Id. *ibid.*, p. 67).

“Não nos peças a palavra que acerte cada lado” é um poema que focaliza os entremeios destas relações: uma forma suscetível à perda da consistência, pois tudo depende de quem olha.

Borrar a forma e embaralhar a vista é uma maneira de expressar desorientação; com vistas à problematização de tal condição, é um recurso de que o poeta se vale para criar imagens impactantes, a exemplo do nosso ânimo informe, das letras de fogo. O açafior é a expressão do ânimo cuja condição também esboça uma atmosfera, neste caso, poeirento prado, implícito à imagem. Ainda que consiga conservar a semelhança do açafior, sua condição é de elemento solitário e perdido, o que parece se estabelecer como uma contrametáfora que não preza associações, mas dissociações. Depois, se “as letras de fogo” oferecem um sentido, não conseguem atingir a completude desejada. A imagem que fica é a do disforme, a contrametáfora, que expressa forma e desbotamento. Assim, o homem se reconhece nos limiares do ânimo informe, e passa a conviver com a “falta”, nela implicada, entrando em descompasso entre o que “é” e o que ele “pensa que é”: “ciò che non siamo, ciò che non vogliamo” (MONTALE, 2012, p. 29)<sup>172</sup>.

Ademais, há também os limites da própria linguagem; daí a menção poética à impossibilidade de a palavra esquadrihar os diversos lados do temperamento humano, por natureza irregular e fragmentado, acompanhando, assim, o fluxo da realidade na qual se insere. O poema aponta para uma fraqueza, um caminhar humano que se pretende seguro, mas é desprovido de presença: “l'ombra sua non cura che la canicola” (MONTALE, 2012, p. 29)<sup>173</sup>, da mesma forma que a palavra, como já se falou, que promete um sentido que é incapaz de atribuir: “giurano fede

---

<sup>172</sup> “O que *não* somos, o que *não* queremos” (Id. *ibid.*, p. 67).

<sup>173</sup> “A sua sombra escura que a canícula” (Id. *ibid.*, p. 67).

queste mie parole / a un evento impossibili e lo ignorano” (MONTALE, 2012, p. 61)<sup>174</sup>.

Enquanto código escrito, a palavra não dá conta da realidade desintegrada, a que é captável tão somente em seus fragmentos pela percepção, ou seja, por sensações e sentimentos: “Non domandarci la fórmula che mondi possa aprirti, / sì qualche storta sillaba e secca come un ramo” (MONTALE, 2012, p. 29)<sup>175</sup>. Note-se que o poeta polemiza o tema do querer e da vontade, e entra por uma reflexão de caráter filosófico, com vistas à crise que impacta o homem, ainda preso ao aparente estatuto de liberdade, mas em estado de sofrimento. Tal atribuição impinge o matiz do informe aos próprios atos e concepções: “volarono anni corti come giorni / sommerse ogni certezza un mare florido” (MONTALE, 2012, p. 61)<sup>176</sup>.

## 2.2 AS (IN)OPERAÇÕES DA LINGUAGEM: AS CONTRAMETÁFORAS

A complexa realidade, em seus reveses, é problematizada por um espectro de contrametáforas, quer dizer, por imagens dissociadas e/ou desencontradas, como parte do texto poético, a exemplo do “ar de vidro” neste poema:

*Forse un mattino andando in un'aria di vetro,  
arida, rivolgendomi, vedrò compirsi il miracolo:  
il nulla alle mie spalle, il vuoto dietro di me,  
con un terrore di ubriaco.*

---

<sup>174</sup> “Juram fidelidade essas palavras / a um fato impossível, e o ignoram” (Tradução Renato Xavier. In: MONTALE, 2012, p. 61).

<sup>175</sup> “Não nos peças a fórmula que te possas abrir mundos, / e sim alguma sílaba torcida e seca como um ramo” (Id. *ibid.*, p. 67).

<sup>176</sup> “Voaram anos curtos como os dias, / submergindo as certezas num mar flórido” (Id. *ibid.*, p. 129).

*Poi come s'uno schermo, s'accamperanno di gitto  
alberi case colli per l'inganno consueto.  
Ma sarà troppo tardi; ed io me n'andrò zitto  
tra gli uomini che non si voltano, col mio segreto*  
(MONTALE, 2012, p. 42).<sup>177</sup>.

A importância deste poema está em que adentra no tema da imagem. Como se viu em *Não nos peças a palavra que acerte cada lado*, Montale demonstra não acreditar no significado semântico; pelo contrário, entende as palavras “come s'uno schermo”<sup>178</sup>, que projeta ilusões aqui convertidas em “alberi case colli”<sup>179</sup>, ou em expressões como “l'inganno consueto”<sup>180</sup>, que igualmente remete a esmaecimento. Ou seja, foca o sentido semântico que é, por natureza, coerente com um determinado modo de conceber, que culmina num cenário de enganos.

Foi por sua própria percepção que o artista, desde seus primeiros escritos, deu-se conta de que o mundo é atravessado pela linguagem, considerando sempre os contornos da crítica condição humana, enredada em enganos, o que Montale denomina de “ilusões”. Algumas considerações neste sentido são explicitadas no discurso *È ancora possibile la poesia?*, da fase final de sua vida:

---

<sup>177</sup> “Talvez uma manhã andando num ar de vidro, / voltando-me, verei cumprir-se o milagre: / o nada às minhas costas, detrás de mim / o vazio, com um terror de bêbado. // Depois como numa tela, acamparão de um jato / árvores casas colinas para a ilusão costumeira. / Mas será tarde já; e eu partirei calado / entre os homens que não se voltam, com o meu segredo” (Tradução de Geraldo Holanda Cavalcanti. In: MONTALE, 1997, p. 39).

<sup>178</sup> “Como numa tela” (Id. *ibid.*, p. 39).

<sup>179</sup> “Árvores casas colinas” (Id. *ibid.*, p. 39).

<sup>180</sup> “A ilusão costumeira” (Id. *ibid.*, p. 39).

[...] *non solo la poesia, ma tutto il mondo dell'espressione artistica o sedicente tale è entrato in una crisi che è strettamente legata alla condizione umana, al nostro esistere di esseri umani, **alla nostra certezza o illusione di crederci esseri privilegiati, i soli che si credono padroni della loro sorte e depositari di un destino che nessun'altra creatura vivente può vantare.** Inutile dunque chiedersi quale sarà il destino delle arti. È come chiedersi se l'uomo di domani, di un domani magari lontanissimo, potrà risolvere le tragiche contaddizioni in cui si dibatte fin dal primo giorno della Creazione (e se di un tale giorno, che può essere un'epoca sterminata, possa ancora parlarsi)* (MONTALE, 2007a, p. 13-4, grifos nossos).

O discurso foi proferido em Estocolmo, em 1975, por ocasião da premiação do Nobel da Literatura. Pode, portanto, ser tomado como o balanço de um tempo em que a problematização implica sobretudo questionar se o ser humano é, de fato, depositário das próprias crenças ou se tudo não passa de ilusões “[...] *illusione di crederci esseri privilegiati, i soli che si credono padroni della loro sorte e depositari di un destino che nessun'altra criatura vivente può vantare*” (MONTALE, 2007a, p. 13-4). Montale questiona as bases das certezas dos constructos do pensamento humano, manifestando claramente a opinião de que é impossível ao homem chegar a qualquer solução de suas contradições - por isso “tragiche”<sup>181</sup>.

A tragédia, para Montale, consiste no fato de o próprio homem se comprometer com a crise devido às escolhas que faz,

---

<sup>181</sup> “Trágicas” (Tradução nossa).

ou com as quais consente ou aprova. “Ha un'assentimento”<sup>182</sup> em relação às ilusões, à revelia do pensamento crítico. Tal problemática também é enfatizada na estrofe inicial do poema “Não nos peças a palavra que acerte cada lado”, que aqui retomamos:

*Ah l'uomo che se ne va sicuro,  
agli altri ed a se stesso amico  
e l'ombra sua non cura che la canicola  
stampa sopra uno scalcinato muro!*  
(MONTALE, 2012, p. 29)<sup>183</sup>.

A “l'ombra sua”<sup>184</sup> alude à ossatura quebrada que constitui o homem moderno, que não consegue sequer projetar a própria imagem no muro desgastado. A referência ao período de maior calor do ano, neste caso, é emblemática. Assim, se existem ilusões e elas se difundem (ou confundem) como o viver, há que se desativar este sentido para que o real possa aparecer. A poesia de Montale dá visibilidade a estas possibilidades; o olhar do poeta percorre a vastidão do espaço e identifica “tra i sassi” (MONTALE, 2012, p. 87)<sup>185</sup> a brecha da história que se abre a cada instante.

Outras expressões, como “un'aria di vetro” e “terrore di ubriaco”<sup>186</sup> demonstram que o poeta tinha clara a apreensão da ferida aberta e estava plenamente ciente da relação polissêmica que a representação implicava. O poeta é aquele que, mais que

---

<sup>182</sup> “Há uma concordância” (Tradução nossa).

<sup>183</sup> “Ah o homem que lá se vai seguro, / dos outros e de si próprio amigo, / a sua sombra escura que a canícula / estampada num escalavrado muro!” (Tradução de Renato Xavier. In: MONTALE, 2002, p. 67).

<sup>184</sup> “Sua sombra” (Id. Ibid., 67).

<sup>185</sup> “Nas pedras” (Tradução de Renato Xavier. In: MONTALE, 2002, p. 170).

<sup>186</sup> Respectivamente: “ar de vidro” e “terror de bêbado” (Tradução de Geraldo Holanda Cavalcanti. In: MONTALE, 1997, p. 39).

qualquer outro, compreende as ilusões de sua época e as insere em cada verso, em cada palavra<sup>187</sup>. As palavras, na verdade, são portadoras de sentidos ocultos que repercutem em quem as lê: “Parli e non riconosci i tuoi accenti” (MONTALE, 2012, p. 93)<sup>188</sup>.

Neste sentido, são vistas como meios de especulação e eivadas de mistério, pois exigem que um sentido primeiro morra, para que outros sentidos possam aparecer, como escrevia o poeta: “luci-ombre commovimenti / delle cose malferme della terra” (MONTALE, 2012, p. 71)<sup>189</sup>.

Assim, importa que o artista entenda por crise de linguagem que a palavra, para exprimir vida, precisa antes ser assassinada, ou, como diz o poeta, “non c’è asilo per te, sei troppo morto” (MONTALE, 2012, p. 21)<sup>190</sup>. É o tema da linguagem que desafia os pensadores. Diante da crise, reconhece-se que o elemento morto perpassa a própria vida, cujo ânimo continua esmagado pelo quase sempre inútil e excessivo conteúdo que em geral ocupa o cotidiano do homem. Rella refere-se à poética montaliana como “un’opera di frontiera”, enfatizando que seu pensamento ultrapassa tais confins da linguagem, e desafia o homem contemporâneo a ir ao encontro das bases do conhecimento.

Em razão desta abordagem, o mesmo autor entende que a perspectiva que povoa os versos de Montale no tocante à linguagem é qualificativa de uma das mais significativas obras do

---

<sup>187</sup> Aborda a relação com a palavra o artigo: *Montale and the Revolution of the World*, do poeta indiano Ghan Singh (SINGH, 1992).

<sup>188</sup> “Falas e a propria voz não reconheces” (Tradução de Renato Xavier. In: MONTALE, 2002, p. 180).

<sup>189</sup> “Luz e sombras, comoções / das coisas pouco firmes da terra” (Id. *ibid.*, p. 143).

<sup>190</sup> “Não há asilo para ti, és muito morto” (Id. *ibid.*, p. 53).



século e muito próxima às de escritores consagrados, como Baudelaire, Joyce, Eliot, Proust e Valéry. Nas suas palavras:

*Se Baudelaire è il poeta, attraverso cui parla l'origine del "moderno", della nuova cultura metropolitana, Montale è il poeta attraverso cui parla e si delinea il senso della grande crisi del nostro secolo. La sua opera si illumina compiutamente, dunque, non tanto sistemandola all'interno della parzialità di una storia letteraria, per così dire, "regionale", ma solo sfondo della poesia di Baudelaire, a fianco di esperienze come quella di Rilke e Kafka, di Joyce e di Eliot, di Proust e di Valéry, per non parlare dell'esperienza più propriamente filosofica, che a queste opere si intreccia in modo indissolubile e spesso indiscernibile.*

***L'opera di Montale, come quella dei grandi poeti e scrittori che ho citato, è infatti un'opera di frontiera: si pone ai limiti dei linguaggi e dei domini tradizionalmente stabili, e si sviluppa e si muove nello spazio aperto della loro reciproca tensione*** (RELLA, 1983, p. 5-6, grifos nossos).

Rella expõe as principais características da obra montaliana que, do início ao fim, anda pelo “spazio aperto della loro reciproca tencione” (RELLA, 1983, p. 6). De que tensão está se tratando aqui e qual é a relação desta característica da linguagem montaliana com rompe com os “domini tradizionalmente stabili”? Trata-se de um texto que dá visibilidade ao que nasce do elemento que morre e, como em Shakespeare, das coisas perenes faz emergir o “mistério demoníaco” ou os enigmas.

Nos poemas, podemos encontrar outras expressões que também retomam o tema do sentido que lhes escapa, como o mistério da “spersa pavoncella”, no poema *Scendendo qualche volta*<sup>191</sup>, que da rocha despona: “Con questa gioia precipita / dal chiuso vallotto alla spiaggia / la spersa pavoncella” (MONTALE, 2012, p. 55)<sup>192</sup>. Assim como a rocha, em cujas fendas se acomodam as aves, a palavra é cheia de buracos, que não devem ser preenchidos, mas reconhecidos por suas peculiaridades, em comuns e/ou inusitados desdobramentos – as impermanências, segundo Rella. Montale foca na linguagem e nas impermanências para contribuir com a demolição das verdades que sustentam as ilusões de que são feitos os constructos do pensamento humanos já citados.

É nesta tensão que se inscrevem as expressões “o milagre” e “o meu segredo”, das quais ecoa uma particular vibração enigmática: os percursos se fazem com movimentos compostos de contrações e expansões, de significados fluidos/inconsistentes. Abalam-se as “verdades absolutas”, porque Montale as equilibra com o “mistério”, que se alimenta do elemento morto, que a qualquer momento dará origem a algo novo, “o milagre”. Despindo-se das ilusões, os sentidos ficam expostos aos rastros do real, concebido como um contínuo devir, eivado, igualmente, de contradições e de tortuosidades de uma realidade espectral.

A linguagem potencialmente implica que a palavra poética se converta na alusão, o que, neste particular, Montale se confronta com a destruição e o disforme. Pode-se verificar no poema “Não nos peças a palavra que acerte cada lado” a acepção

---

<sup>191</sup> “Descendo algumas vezes” (MONTALE, 2002, p. 117).

<sup>192</sup> “Com esta alegria salta / de dentro da fresta na praia / a dispersa ave-fria” (Tradução de Renato Xavier. In: MONTALE, 2002, p. 117)

de que o indeterminado é parte do homem: “l'animo nostro informe”<sup>193</sup>.

Há que se notar ser este um dos poucos poemas de *Ossi di seppia* que não menciona o termo “vida”, porém o tema sobrevive subliminarmente entre os versos, a exemplo de “Não nos peças a fórmula que te possa abrir mundos”, que identificam os desencontros que constituem o espírito ou a psique do homem. O homem continua desorientado, “perduto in mezzo a un polveroso prato”<sup>194</sup>. Sua sombra expressa o ânimo que mal consegue ser uma imagem projetada do calor num muro descuidado, outrora pintado de cal. A intensidade da expressão poética de Montale alimenta o tema da imprecisão como condição humana, que a palavra não consegue colher, como fica claro neste verso: “Non domandarci la formula che mondi possa aprirti, / sì qualche storta sillaba e secca come un ramo” (MONTALE, 2012, p. 29)<sup>195</sup>.

Ao reconhecer a incompletude que perpassa a palavra, Montale compreende a relação vida e morte, não havendo leitura possível senão pela negatividade. Assim, o homem caminha sabendo apenas quem “não é” e o que “não quer”, tema exposto por imagens em atmosfera de aridez e de secura, como: o fogo, a poeira que deriva da terra seca, o calor intenso (*canicola*), o muro, o ramo seco, combinações que marcam o poema. Assim, as coisas externas perdem sua solidez e se tornam tão vazias e vulneráveis como o somos nós, e tanto a perda de autonomia do sujeito como a da resiliência do mundo natural são tratadas como sinônimos de um acontecimento positivo, assim como se concebe a passagem da escuridão para a luz.

---

<sup>193</sup> “O nosso ânimo informe” (Tradução de Renato Xavier. In: MONTALE, 2002, p. 67).

<sup>194</sup> “Perdido em meio de poeirento prado” (Id. *ibid.*, p. 67).

<sup>195</sup> “Não nos peças a fórmula que te possas abrir mundos, / e sim alguma sílaba torcida e seca como um ramo.” (Id. *ibid.*, p. 67).

Nesta linha, adverte De Man, na lógica da abordagem moderna, ser equívocado comparar a luz à clareza do autoconhecimento:

Na lógica da figura, não é nada disso que ocorre: a luz é a transformação de uma condição de confusão e de não-consciência (sonho, sono, erro), na versão sonora dessa mesma e inalterada condição. A figura é uma metáfora de um tornar-se som, não de um tornar-se consciente (DE MAN, 1996, p. 54).

Seu pensamento se refere ao debate ao longo do século XX em torno do tema da linguagem, no qual já desponta algum consenso no campo crítico, admitindo-se que a palavra literária não pode ser apreendida como linguagem que organiza o mundo, mas apenas como termo que sinaliza e indica, deixando o sentido à deriva.

Assim, a linguagem é território de perturbações e continua eivada de ilusões; ao mesmo tempo em que é concebida como afirmação, é segmentada entre forma e fundo: a primeira, em sua acepção material, composta de sopro, som, imagem escrita ou tátil; a segunda, na acepção imaterial, envolvendo pensamento, significado e sentimento.

A discussão até aqui desenvolvida permite constatar que a poesia se insere no coletivo, convertendo-se em interlocução, admitido que o ponto de contato não é a vida ou a felicidade, mas a morte. A problemática da linguagem se embebe do tema do “não”, da abordagem negativa e das alegorias, temas que na poesia montaliana se convertem em imagens, desde as mais fugidias, como “o nosso ânimo informe”, até as mais impactantes: “o ar de vidro”, “o terror de bêbado” e “o poeirento prado”, ou seja, imagens alegóricas que remetem aos impasses que caracterizam a condição humana nos tempos modernos.

Neste caso, o que predomina é uma imagem distorcida, ou ao menos ofuscada, que também integra a abordagem antinômica.

Nesta acepção, o texto poético se articula com o espaço das imagens, sendo passível de múltiplas leituras, o que corrobora nossa tese, de que dos minerais emanam sentidos que escapam às projeções escatológicas, pelas quais esses elementos em geral são tomados como estéreis e áridos.

### 2.3 IMAGENS: POESIA E ESPAÇO; CONFRONTOS E INERVAÇÕES

Segundo os aspectos até aqui discutidos, pode-se aventar que Montale seja uma espécie de poeta das inervações, pois sua abordagem é a expressão própria do estremecimento. Há uma filosofia de vida implicada na atenção que ele destina às particularidades, bem como em sua predisposição em romper com o império das verdades unilaterais, plantadas no âmago da linguagem: “Sul muro grafito / che adombra i sedili rari / l’arco del cielo appare / finito” (MONTALE, 2012, p. 50)<sup>196</sup>.

Em razão desta postura, os movimentos do poeta foram bastante peculiares e os desarranjos começaram no âmbito privado, como já demonstrado, em alguns aspectos. Reembaralhar, repassar e renomear são movimentos constantes nesta primeira parte de sua vida, na qual ele concentra a atenção aos restos de uma imagem ou em seu processo de corrosão. Um exemplo interessante, a esse respeito, é o uso dos apelidos, que integram o conjunto de evidências de sua postura crítica em relação aos hábitos do dia a dia (assunto do primeiro capítulo).

A (re)nomeação (apelidos) parece corroborar os desdobramentos da personalidade, que se comporta como a rocha

---

<sup>196</sup> “Sobre o muro rabiscado / que dá sombra a alguns assentos, / o ardo céu aparece / acabado” (Tradução de Renato Xavier. In: MONTALE, 2002, p. 109).

que se redesenha mediante à corrosão, o que explica a reação a esses processos, razão das denominações condizentes com os eventos e as relações estabelecidas em sua trajetória.

Neste sentido, compreendem-se as designações das relações interpessoais, como as da empregada que cuidava dele como filho. Ele a chamava de *Donna Barbuta*. Anna degli Uberti (1904-59), paixão de sua juventude, era *Annetta*, ou *Capinera*<sup>197</sup>. Mais adiante, a inclinação pelas novas denominações passa para o círculo de amigos, quando atribui apelidos, caso de Messina, que passa a simplesmente *Messi*. Estes são alguns dentre os muitos casos que poderiam ser aqui citados – entre eles, os das mulheres importantes em sua vida, como Drusilla Tansi, a esposa a quem costumava chamar de *Mosca*, e a amante Maria Luiza Spaziani, a quem apelidou de *Volpe*.

Esta tendência a renomear as coisas deve ser examinada com o devido cuidado, primeiramente, porque entendemos ser um sinal do despertar da percepção poética que nasce da fenda da rocha, ou seja, de um lugar qualquer, para dialogar com o mundo sem as ambições que dominam a atmosfera do mundo moderno. Atribuir um novo nome, caso dos apelidos é, a nosso ver, uma particularidade, já que expressa particulares—percepções do entorno e do outro.

De outro lado, como sugere Agamben (2008): “[...] le segnatura del signator uomo sono anche le lettere dell’alfabeto”, ou seja, uma pessoa poderá ser identificada por símbolos, que se podem traduzir em diversas modalidades: uma ou mais letras, nomes ou apelidos, entre outras. Impor nomes, dando origem a outras designações, pode ser interpretado como uma característica da cultura ocidental, não passando de mera banalidade. Contudo, aventamos ainda outras razões para este hábito montaliano, que é o de minar as bases do contingencial. Mosca, por exemplo, foi o

---

<sup>197</sup> Em matéria de amores, além do nome já citado, cabe citar outra relação ímpar na vida do primeiro Montale, que é Irma Brandeis (a dita Clizia).

apelido curiosamente atribuído a Drusilla Tansi, a esposa com quem viveu, pelo fato de usar óculos com lentes grossas. Mais do que os óculos, o apelido pode explicitar as características do inseto e de sua grande capacidade de visão (de 360 graus), assim como outras habilidades e astúcias que marcavam o temperamento de Drusilla.

É de se notar, ainda, que esse hábito explicita particularidades de suas relações com quem convivia, destacando-se não somente as afinidades constituídas de aproximações, mas suas reservas e distanciamentos, caso do nome *Eusebio*, um seu modo de rejeitar ou excluir.

Faz-se necessário aqui abrir um parêntese: *Eusebio* era o apelido de Montale, conquistado graças a uma brincadeira do triestino Roberto Bazlen (1902-1965), a quem conheceu no inverno de 1923<sup>198</sup>. Na biografia de Montale, Nascimbeni (1969) explica que o poeta foi desafiado pelo triestino a escrever uma poesia inspirada em *Eusebius*, uma das seções da peça *Carnaval*, de Robert Schumann<sup>199</sup>. Não logrando êxito, Bazlen passou a se valer do apelido como tratamento carinhoso ao amigo.

Não se pode esquecer, entretanto, que paira sobre a denominação a exponencial força da história de uma figura pública bastante influente em território católico, caso italiano que acomoda a sede papal: o bispo palestino Eusebius von Ceasarea (263-339 d.C.), o expoente maior que escreveu os primeiros

---

<sup>198</sup> Roberto Bazlen, entre 1923-24, transferiu residência de Trieste a Gênova, em razão de um trabalho junto à empresa importadora do comerciante de origem grega Alessandro Psyllàs.

<sup>199</sup> A composição *Carnaval* Op. 9, do alemão Robert Schumann, foi escrita no período de 1834 a 1835, e foi dedicada ao violinista Karol Lipiński. Subtitulada *Scènes mignonnes sur quatre notes* (pequenas cenas em quatro notas), a obra consiste em 22 peças para piano, conectados por um motivo recorrente, com 20 delas numeradas; a quinta é denominada *Eusebius*. *Carnaval* continua famosa por suas passagens resplandcentes de cordas e por seu deslocamento rítmico.

relatos da história do cristianismo primitivo com base em buscas documentais, epistolários e demais vestígios que remontavam à época dos apóstolos.

Além do espírito da brincadeira de Bazlen, o que é que aproximaria *Eusebius*, enquanto personagem histórico, de *Eugenio*, o poeta genovês?

Se o apelido nos leva a refletir sobre as possíveis conexões entre “personagens” de diversos tempos e lugares e seus respectivos temperamentos, ele também permite examinar o que se oculta na nova denominação, como o sangue que, embora seco e morto, não deixa de ser “sangue”. Em outras palavras, podemos nos perguntar: em que medida o apelido *Eusebio* - que mais tarde ele adotará integralmente, como se pode constatar nos epistolários -, supõe em Montale vigor crítico e capacidade poética de documentar as tensões de uma época, qualidades que caracterizaram o bispo católico?

De fato, uma característica que os aproxima é o gosto pelo registro, já que ambos, além de terem escrito muito, publicaram obras que influenciaram muitas gerações, salvaguardadas, é claro, as diferenças de ponto de vista das respectivas áreas de origem<sup>200</sup>.

Depois, diante da questão do “por que escrever”, encontramos alguns sinais que distanciam os expoentes, pois, enquanto o bispo se valeu da escrita para documentar as relações que constituíram o movimento religioso católico, Montale não se prendeu a instituições, nem se valeu da escrita para questionar a realidade, como já vimos discutindo aqui.

### **2.3.1 A linguagem, o corpo e a política**

---

<sup>200</sup> É importante fazer referência ao fato de que Montale, além de poeta, foi também jornalista, atividade desenvolvida, em grande parte, no jornal *Corriere della Sera* de Milão, em que atuou como crítico musical e literário desde 1948.



Reconhecidos os limites da linguagem, cuja força política repousa na definição das concepções, as ditas “verdades” que implicam unilateralidade de pensamento, Montale amplia o espectro problematizador ao se voltar para as inervações que constituem a rede de relações do conhecimento, incluindo as sensações. Assim, a poética montaliana se abre a uma dimensão corporal importante de se considerar, que já nos introduz no tema das operações do conhecimento.

No poema *La farandola dei fanciulli sul greto*<sup>201</sup>, são explicitadas estas inervações que envolvem o corpo:

*La farandola dei fanciulli sul greto  
era la vita che scoppia dall'arsura.  
Cresceva tra rare canne e uno sterpeto  
il cespo umano nell'aria pura.*

*Il passante sentiva come un supplizio  
il suo distacco dalle antiche radici.  
Nell'età d'oro florida sulle sponde felici  
anche un nome, una veste, erano un vizio  
(MONTALE, 2012, p. 45)<sup>202</sup>.*

A problematização aparece primeiramente nas duas estrofes de sentidos opostos: a primeira celebra o crescimento dos

---

<sup>201</sup> “A farândola das crianças no vau vazio” (Tradução de Renato Xavier. In: MONTALE, 2002, p. 99).

<sup>202</sup> “A farândola das crianças no vau vazio / era a vida que explode da queentura. / Entre canas ralas e um espinheiro crescia / rebento humano no ar puro. // O passante sentia como um suplício / a sua distância das antigas raízes. / Na idade de ouro em flor nas margens felizes / até um nome, uma roupa, eram um vício” (Id. Idid., p. 99).

meninos brincando: “Era a vida que explode da quentura”; a segunda, foca o sentimento de melancolia do andarilho: “o suplicio e a sua distância das antigas raízes”, a perda sentida da “Na idade de ouro em flor nas margens felizes. O que marcou o período “dei fanciulli” (das crianças) foram os nomes e as roupas, denotando uma adesão cultural e ligações com o coletivo. Nesta confluência, os corpos são os meios que levam à eclosão de uma imagem do passado, num processo que Benjamin chama de “destruição dialética”.

Do passado sempre sobram restos, que a qualquer instante podem voltar reembaralhando as imagens. No caso do poema em questão, os movimentos das crianças são o dispositivo que detona as imagens do passado do andarilho desconhecido. A estes entrecruzamentos da experiência, o filósofo denomina de “espaço do corpo”, em que materialismo político e a criatura física partilham tudo o que se relaciona ao homem interior, a psique, o indivíduo, entre outros componentes, em que cada qual inevitavelmente sofrerá algum tipo de despedaçamento.

As tensões que perpassam esse processo dialético, em que o corpo e o espaço de imagens se interpenetram, implicam a superação, e estas, incorporadas às inervações do corpo coletivo, constituem o movimento da história:

Também o coletivo é corpóreo. E a *physis* [...] só pode ser engendrada em toda a sua eficácia política e objetiva naquele espaço de imagens que a iluminação profana nos tornou familiar. Somente quando o corpo e o espaço de imagens se interpenetram, dentro dela, tão profundamente que todas as tensões revolucionárias se transformem inervações do corpo coletivo, e todas as inervações do corpo coletivo se transformem em tensões revolucionárias; somente então terá a realidade conseguido superar-se, segundo a exigência do

*Manifesto comunista* (BENJAMIN, 1994, p. 35).

Cogita Benjamin que é na vibração das tensões que se opera a revolução, tida esta como a superação da realidade e tomada de consciência do homem nos escritos de Karl Marx (O Manifesto Comunista). Entende o filósofo que, antes das influências externas, como é o caso da técnica, existe também o decurso da história que é um processo inestancável e que se opera desde as relações com o coletivo. Assim, ao passo que pode obedecer a ritmos lógicos e organização técnica, o processo comumente é desarmonioso, estabelecendo-se por meio das “inervações”, como aponta o filósofo.

Do ponto de vista da história, as ditas inervações são colocadas em evidência no poema citado, a exemplo do verso: “Il passante sentiva come un supplizio” (MONTALE, 2012, p. 45)<sup>203</sup>, expressando a condição homem maduro que vê retornar as imagens da infância perdida, cheia de vigor e despreocupada de ambições, que não aquelas ligadas ao exercício da satisfação. Já o brincar infantil, alegre e feliz, incarna um aspecto da humanidade, cuja maturidade é eivada de nostalgia: “il suo distacco dalle antiche radici” (MONTALE, 2012, p. 45)<sup>204</sup>. E algo retorna em imagens de outrora, “un nome, una veste, erano un vizio” (MONTALE, 2012, p. 45)<sup>205</sup>, reportando-se, assim, ao tema do corpo coletivo, mencionado por Benjamin. Assim, embora o contexto favoreça o apagamento do passado, a memória é tocada pela emoção diante dos vestígios, a exemplo das vestes puídas.

---

<sup>203</sup> “O passante sentia como um suplício” (Tradução de Renato Xavier in MONTALE, 2002, p. 99).

<sup>204</sup> “A sua distância das antigas raízes.” (Tradução de Renato Xavier in MONTALE, 2002, p. 99).

<sup>205</sup> “Um nome, uma roupa, eram um vício.” (Tradução de Renato Xavier in MONTALE, 2002, p. 99).

Depois, não se pode esquecer que “a farândola” é uma dança popular, o que remete diretamente às questões discutidas no primeiro capítulo deste trabalho. Neste sentido, a memória é a fagulha manifesta desde a dança, no retorno da sensação do uso de uma peça de roupa puída e gasta, suada, que supre minimamente os corpos infantis. Ademais, a relação das crianças que brincam em lugar inóspito - “tra rare canne e uno sterpeto” (entre canas ralas e um espinheiro crescia), cumpre a função de referência aos caminhos humanos que, apesar da miséria material, ainda se apresentam tocados pela atividade coletiva, propensos a retroalimentar a sua humanidade. Os versos se voltam à temática histórica, porque mexem com as relações de poder, envolvendo as manifestações sensoriais e corporais - o corpóreo e suas inervações -, como argumenta Benjamin.

Assim, ao indiciar o espaço das imagens como o espaço do corpo, sendo o coletivo também corpóreo, Benjamin problematiza associações alegóricas e adentra no tema da linguagem. Ao denominar a alegoria como o “fundo escuro contra o qual o mundo simbólico pudesse realçar-se”, o pensador alemão considera que a própria associação alegórica pode estar contaminada por um particular significado, já que tudo passa pela linguagem. Para ele, a representação e a problemática da linguagem são os grandes temas perseguidos pelos filósofos em suas investigações acerca dos fenômenos e respectivas relações com os conceitos:

O conjunto de conceitos utilizado para representar uma ideia atualiza essa ideia como configuração daqueles conceitos. Pois os fenômenos não se incorporam nas ideias, não estão contidos nelas. As ideias são o seu ordenamento objetivo virtual, sua interpretação objetiva. Se elas nem contêm em si os fenômenos, por

incorporação, nem se evaporam nas funções, na lei dos fenômenos, na “hipótese”, cabe a pergunta: como podem elas alcançar os fenômenos? A resposta é: na representação desses fenômenos (BENJAMIN, 1984, p. 56).

Benjamin entende que a ideia se inclui numa esfera completamente distinta daquela em que se situam os objetos que ela apreende, o que dificulta a delimitação de sua forma de existência: “As ideias se relacionam com as coisas (objetos) como as constelações com as estrelas” (BENJAMIN, 1989, p. 56). Portanto, a significação só pode ser ilustrada por analogia, de modo que as ideias não são nem os conceitos dessas coisas e, muito menos, suas leis. Logo, as ideias não servem para o conhecimento dos fenômenos, tanto quanto os fenômenos não podem servir de critério para a existência das ideias.

Isto quer dizer que, longe dos fenômenos, as ideias são vazias, da mesma forma que os fenômenos, longe das ideias, são condenados à dispersão e à morte, razão pela qual os traços característicos da história que os perpassam só aparecem nos poemas através de restos, de vestígios<sup>206</sup>.

As ideias em dispersão não podem se agrupar em “unidades significativas”, assim como estas, podem resultar na morte porque dependem do “pensamento abstrato”. Benjamin entende ser tarefa do filósofo contrabalançar as duas operações do conhecimento, o que é analisado por Sérgio Paulo Rouanet, o tradutor de *A origem do drama barroco alemão*: “As ideias podem ser representadas, tornando-se concretas, graças à empiria desmembrada em seus elementos materiais” (ROUANET, 1989, p. 13). Segue-se, da complexa operação, que os conceitos

---

<sup>206</sup> Tal temática terá maior aprofundamento no terceiro capítulo deste trabalho.

consigam, ‘de um só golpe’, dois resultados: “salvar os fenômenos e representar as ideias” (ROUANET, 1989, p. 13).

Assim, referindo-se ao conceito de poesia, pode-se considerar que a alma repousa no irreduzível e plural, porquanto seu estudo será sempre calcado em aproximações e comparações, para se evitar cair nas armadilhas da tautologia, pela qual tudo é explicado à luz dos hábitos verbais do poeta e dos rastros biográficos a que a história permitiu algum registro. É o replicar surdo que Montale, no poema citado, chama de “vizio”<sup>207</sup>. Por outro lado, o “vício” deve ser lido como algo habitual, e em sentido pejorativo, já que, por natureza, é repetição de atos que fazem mal, expressão mais ou menos inconsciente de uma memória renegada/condenada e prejudicial. Esta é uma das leituras que o poema permite quando Montale adota nome e vestes como “vício”.

Agora, vício é uma expressão que também poderá ter relação com técnica, outro aspecto destacado por Benjamin na citação referida. O “vício” se introjeta nos hábitos das pessoas, de modo a lhes tolher o exercício criativo, o que muito se assemelha ao domínio de técnico na escala de produção de qualquer coisa, seja no campo privado, quanto no institucional. Debruçar-se sobre este tema da técnica é, a nosso ver, algo bastante importante, pois permite compreender o pensamento montaliano que seguia na contramão das tendências mercadológicas de sua época.

Sobre os vínculos da técnica, que envolve repetição de procedimentos, e a (re)produção de algo, Montale se manifesta em *Sulla poesia*:

*[...] la tecnica è presente in ogni opera  
d'arte ma non è l'arte e non fa l'arte,  
perché in se stessa è perfettamente  
imitabile e si può studiarne il progresso,*

---

<sup>207</sup> “Vício” (Tradução de Renato Xavier. In: MONTALE, 2002, p. 99).

*mentre nessun essere ragionevole, almeno in Italia, crede nel progresso dell'arte* (MONTALE, 1997a, p.140).

Tal argumentação demonstra que ele entende a poesia enquanto criação única e singular, em que a técnica morre ao mesmo momento em que cede à criação. Nesta perspectiva, a arte é revolucionária; ganha poderes porque esgarça o conhecimento em sua elaboração formal e se coloca como uma obra que afeta as relações e o modo de ver o mundo.

A técnica, por natureza, implicaria um procedimento suscetível de reaplicação; contudo, diante da distinção e irredutibilidade de cada obra, na produção do poeta cada uma é única, havendo apenas um elemento comum em todos os poemas: a condição de serem obras da criação humana, cuja natureza mais íntima só poderá ser lida por restos e vestígios. Trata-se do ato de desnudar um corpo para encontrar nele os sinais que explicam as relações que o vinculam à sua época.

Neste aspecto, Benjamin contribui para ampliar o debate, já que é sobre as deliberações compulsórias da técnica que ele também se debruça quando escreve sua tese acadêmica: *A origem do drama barroco alemão*. Nela, o crítico avalia o universo especulativo que cerca o uso do termo alegórico no tocante à “interpretação” da arte clássica, a que se pretendeu superior à visão barroca, mas cujo olhar sobre o mundo se dava sob a pecha da técnica.

Ao tratar do tema da alegoria, Benjamin discute as especulações acerca dos percursos históricos que se apoiavam nas perspectivas do mundo simbólico e respectivos sentidos. Ou seja, para Benjamin, criava-se uma apoteose de significações que passavam a “funcionar como uma legitimação filosófica da impotência crítica que, por falta de rigor dialético, perdia de vista o conteúdo, na análise formal, e a forma, na estética do conteúdo” (BENJAMIN, 1984, p. 182). Deste modo, apesar da projeção metafórica em que se assenta o drama barroco, suas associações

implicam um conteúdo que não honra o pensamento dialético, mas tão somente as abstrações.

Nos circuitos da legitimação de uma “verdade”, inscreve-se também a experiência surrealista, na época tomada como vanguarda, dada a experiência linguística inovadora. Contudo, para Benjamin, ela, na verdade, representou uma sabotagem da história, porque acomodou sob suas asas um inadvertido movimento político de oposição, que ganhou *status* de esquerda graças às contingências da publicação do manifesto “os intelectuais contra a guerra do Marrocos”. Há um constructo de verdade no pensamento crítico, que não passou incólume por Benjamin, que o entende como uma manifestação poética que se compromete por ser um “estilo de pensamento difundido na inteligência burguesa de esquerda, supostamente progressista” (BENJAMIN, 1994, p. 29), aquela que, ao mesmo tempo que impermeável, é também bastante sensível a todo tipo de ação. Ao dirigir o olhar para a história, o pensador esboça os contornos desta palavra poética comprometida e intoxicada de embriaguez:

Pois o que é o programa dos partidos burgueses senão uma péssima poesia de primavera, saturada de metáforas? O socialista vê “o futuro mais belo dos nossos filhos e netos” no fato de que todos agem “como se fossem anjos”, todos possuem tanto “como se fossem ricos” e todos vivem “como se fossem livres”. Não há nenhum vestígio real, bem entendido, de anjos, de riqueza e de liberdade. Apenas imagens. (BENJAMIN, 1994, p. 33, grifos do autor).

Benjamin aponta para a palavra enquanto imagem, ou seja, uma palavra voltada para a confluência do pessimismo e para a desconfiança quanto aos destinos da literatura, da humanidade ou mesmo de qualquer forma de entendimento



mútuo entre classes, povos e os indivíduos: “[...] organizar o pessimismo significa simplesmente extrair a metáfora moral da esfera política, e descobrir no espaço da ação política o espaço completo da imagem” (BENJAMIN, 1994, p. 34). Organizar o pessimismo é uma conduta política, considerada a política como a esfera em que perdura a metáfora moral na qual se sustenta um modo de pensar de um povo. Logo, pensar a palavra e a imagem em perspectiva pessimista, é empreender pelo rompimento do circuito metafórico, em favor de uma política, a do espaço da ação e do corpo

Esta questão é também abordada por Didi-Huberman, quando analisa a metáfora e a imagem na poética de Pier Paolo Pasolini, para quem a extinção dos vagalumes está relacionada à perda da beleza inocente dos jovens de Bologna:

[...] “uma simples questão de estética e de forma do discurso, [uma vez que] o que está em jogo ali é capital. Trata-se de extrair o pensamento político de sua ganga discursiva” e de atingir, desta maneira, esse lugar crucial onde a política se encarnaria nos corpos, nos gestos e nos desejos de cada um (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 24-5) (Entre aspas, texto de Pasolini).

A palavra é portadora de uma “ganga discursiva”, dizia Pasolini em meados do século XX, apontando para irreconciliações semelhantes às que se fazem notar na poesia de Montale. É o que também assinala Giorgio Zampa, crítico literário italiano e amigo pessoal do poeta<sup>208</sup>:

---

<sup>208</sup> Zampa organizou os volumes *Tutte le poesie*, publicado pela Oscar Mondadori, em 1990.

*Il contrasto tra negazione della vita e affermazione del suo cieco potere manifesto in Ossi di Seppia, come la dichiarazione della nullità individuale, della miseria del vivere e la coscienza del valore della propria solitudine, della volontaria esclusione, sono stati a giusto titolo ricondotti a una “suprema e nativa congenialità” (ZAMPA, 2012, p. XIX).*

Segundo o crítico, a palavra em Montale preconiza a zona maleável da política como ação, na medida em que seu sentido se equilibra entre a afirmação e a negação, o que repercute no cego poder manifesto no espaço da “imagem que devora”, mencionado por Benjamin, sob a ótica da dialética.

A linguagem é eivada de elementos que faíscam e incomodam, que aparecem e desaparecem, denunciando marcas nem sempre reconhecidas, porém inegavelmente existentes, sobretudo pelos efeitos que suscitam. Assim, o dito passa a ser o desdito; um intercambiar infinito de operações dialéticas, que ferem os princípios positivistas de tendência dominante no conhecimento da época, assim como se questiona tudo o que se relaciona às promessas da difusão do conhecimento que perpassa a cultura do início do século XX.

A arte adquire um caráter crítico incorporado pela poesia no trato da palavra, que passa a ser elemento “esgarçado”<sup>209</sup>, integrando o “mistério das letras” - expressão blanchoteana, cunhada na obra *A parte do fogo*. Com base no pensamento de Jacob Cow, em *A chave da poesia*, Blanchot entende que a letra é elemento degradado, da mesma forma que o sentido das palavras está em constante estado de fuga: ele escorrega das mãos quando agarrado, relação semelhante à que ocorre com a problemática da

---

<sup>209</sup> Aprofunda a temática da palavra a professora Dra. Patricia Peterle, na obra *No limite da palavra: percursos pela poesia italiana*, publicada em 2015 (PETERLE, 2015).

linguagem. O “mistério das letras” é o debate que problematiza a legitimação da palavra, ou seja, do que não há que ser honrado pela poesia, às custas de se converter em “objeto de nojo e algo perfeitamente vulgar” (BLANCHOT, 2011b, p. 50).

A ruptura proposta por Blanchot se articula ao pensamento de Benjamin, que entende as palavras como que confinadas em um “reino mágico”, cujas experiências fonéticas e gráficas nem sempre se traduzem em transformação e continuam unidas de preconceitos. Imprescindível para Benjamin era quebrar o “reino mágico das palavras”, pois este, enquanto que as consolida, as enrigesse, fazendo-lhes perder a possibilidade de expressar a complexidade dos seres, dos objetos e acontecimentos.

Neste aspecto, convém recuperar outro componente do poema montaliano, o tema da mudança, “o mutarsi della mia vita” (MONTALE, 2012, p. 36)<sup>210</sup>, assim como o da inquietude, “giro inquieto” (MONTALE, 2012, p. 33)<sup>211</sup>, que povoam os versos para explicitar as vibrações que nascem das palavras, sempre permeadas de sigilos. Não há linhas fixas; a vida é giro inquieto, o que, a nosso ver, equipara-se ao pensamento dos filósofos citados.

Ezio Raimondi, professor da Universidade de Bolonha, em *Ermeneutica e Commento*, esclarece o que Benjamin pensa do discurso crítico associado ao que ele chama de teoria do conhecimento:

*Si tratta di una dicotomia centrale nella riflessione di Benjamin, che risolve il rapporto di filologia e critica in una funzione complementare. Non si può comprendere un testo se non se ne esegue*

---

<sup>210</sup> “A mudança em minha vida...” (Tradução de Renato Xavier. In: MONTALE, 2002, p. 81).

<sup>211</sup> “Giro inquieto” (Id. *ibid.*, p. 75).

*un commento, cioè un'analisi filologica degli enunciati e delle questioni: ma ciò che decide poi il significato, nel momento della lettura, è il contenuto della verità – Wahrheitgehalt – che si disvela al lettore nella riflessione della propria attualità e che tuttavia assume tanto maggiore forza quanto più si cala nel contenuto fattuale, nella semantica della sua ricezione contemporanea (RAIMONDI, 1990, p. 16-7, grifos nossos).*

Raimondi explica as interfaces do estudo benjaminiano sobre a escrita surrealista e comenta que o alemão encontrou problemas na elaboração textual surrealista que nasce da promessa revolucionária. Neste aspecto, o próprio Benjamin argumenta, com base na escrita de Apollinaire, que reunia “poemas sintéticos” capazes de originar “novas entidades de igual valor plástico” (BENJAMIN, 1994, p. 28)<sup>212</sup>. Ou seja, Benjamin, quando se debruçou sobre a poesia, procurou encontrar construções textuais que não comportassem o dito “reino mágico”, ou o conteúdo factual, cujas legitimações traíam a si próprias por querer determinar a “verdade” sobre algo.

Há que se perceber, aqui, um profundo abalo nas estruturas positivistas, ficando à deriva qualquer abordagem dualista que permita tomar a realidade sob a perspectiva do bem e do mal, do certo e do errado, inscritas nas relações de poder cujo fulcro é o da linguagem. A magia das palavras está inscrita na promessa do “dizer”. Um vocábulo que se propõe designar algo, como se tivesse autonomia para deliberar sobre os múltiplos sentidos que uma circunstância encerra é por demais arbitrário,

---

<sup>212</sup> De Apollinaire, Benjamin cita o último manifesto: *L'esprit nouveau et les poètes* (1918).

pois, para Montale, a “sillaba è storta e secca come un ramo”<sup>213</sup>. Isto significa dizer que Montale problematiza o modo de significação da palavra, que é “torcida”<sup>214</sup>, inclusive em suas partes, a exemplo da “sílabas”<sup>215</sup>, que quicá serve para lembrar o sol como “l’erba griggia”<sup>216</sup>. Investir na palavra e nela acreditar é um modo de dar forma ao disforme, definindo linhas e condutas para o homem, uma aposta que não se coliga com o modo de pensar de Montale.

Tal debate se amplia ainda mais se considerarmos as teorias do consagrado filósofo alemão Martin Heidegger (1889-1976), em *Ser e o Tempo*, as que depois foram aprofundadas por outros pensadores, como Michel Foucault, Giorgio Agamben, entre outros. A partir de Heidegger, admite-se que o caminho do homem é constituído, desde o nascimento, pela linguagem. Como morada do ser, a linguagem define as perspectivas de leitura e a interpretação do mundo de modo a comprometer sua autonomia de pensamento, uma espécie de “cadeia de influências”.

Em carta sobre o humanismo, Heidegger afirma:

O pensar consuma a relação do ser com a essência do homem. O pensar não produz nem efetua esta relação. Ele apenas a oferece ao ser, como aquilo que a ele próprio foi confiado pelo ser. Esta oferta consiste no fato de, no pensar, o ser ter acesso à linguagem. A linguagem é a casa do ser. Nesta habitação do ser mora o homem. Os pensadores e os poetas são os guardas desta habitação. A guarda que exercem é o ato de consumir a

---

<sup>213</sup> “Sílabas é torcida e seca como um ramo” (Tradução de Renato Xavier. In: MONTALE, 2002, p. 67).

<sup>214</sup> Id. *ibid.*, p. 67.

<sup>215</sup> Id. *ibid.*, p. 67.

<sup>216</sup> “Erva sem cor” (Id. *ibid.*, p. 123).

manifestação do ser, na medida em que a levam à linguagem e nela a conservam (HEIDEGGER, 2005, p. 8).

O embate se estabelece de modo a definir a ação humana: “O pensar é “l’engagement” através e em favor da verdade do ser. [...] Os pensadores e os poetas são os guardas desta habitação” (HEIDEGGER, 2005, p. 9), já que a história culmina na “condition et situation humaine”. Há uma cadeia de valores que conspurcam o olhar humano, de modo que aquilo que compõe a verdade mais profunda deste ser fica obscurecido por um conjunto de concepções involuntariamente agregadas. Isto significa que existem forças que atuam na realidade e no sentido do “viver”, como aponta Comandini, outro pesquisador italiano:

*L’allontanamento dal centro e dal mondo orfico è il riconoscimento della forza centrifuga e dispersiva del vivere, ‘procelloso evento’, miracolo che si converte nella catastrofe e nello stanziarsi della poetica centripeta della corrosione. La poesia tende al centro qualitativo, mentre invece natura e vita si allontanano in termini quantitativi, allargandosi a cerchio.*

*Improvvisamente, ‘in un giro a tondo’, muore l’innocenza. Il centro, propulsore delle arcaiche realtà, scompare dallo spazio poetico a favore di contingenza e **deiezione**, categorie del moderno* (COMANDINI, 2012, s.p , grifos nossos).

A história nunca é completa. Ela sempre está na iminência de vir a ser, e o homem, por sua vez, tem o olhar eivado preconceitos que são as “verdades” assumidas para si. Porém, as presunções são portadoras de lacunas estruturais em

razão dos problemas da linguagem que obscurecem aquilo que de fato se é enquanto ser, e aquilo em que se acredita ser. É neste sentido que a filosofia heideggeriana reforça o questionamento da relação entre sujeito e objeto, por meio do que ela chama de círculo hermenêutico. Reconhecer os limites desta relação é matéria fundamental para o artista do *Novecento*, ou seja, não existe um objeto em si, mas o que consigo definir como objeto, daí a centralidade da linguagem nos processos de conhecimento.

O pensamento artístico insere-se nas relações de poder. Nelas, o texto se metamorfoseia de acordo com a subjetividade do olhar, sendo por isso impossível precisar os desdobramentos que impactam a cultura e o próprio homem em sua história. Remetendo ao que foi mencionado no primeiro capítulo, voltamos a insistir sobre o fato de que Montale, face a contingências deterministas, exigia uma “*impostazione*”, ou seja, uma postura própria do artista, face à crise cultural devida à Grande Guerra e aos demais desdobramentos políticos do entreguerras.

Podemos considerar que, com o termo “*impostazione*”, o poeta exige do artista que mantenha o olhar fixo em seu tempo, sem se ater a luzes, mas dedicando especial atenção à penumbra e ao escuro. Para costurar este nosso argumento, trazemos as considerações de Agamben, para quem o importante é a posição do poeta diante dos olhos do século-fera, aquele originado do estremecimento das bases epistemológicas dominantes, e que abre precedente para as incertezas e ruínas.

Citando o poema *O século* (ou *Época*, conforme também se pode interpretar a palavra russa *vek*), escrito por Osip Mandel'shtan 1923, Agamben examina o impacto das contingências da época pelo olhar do artista:

Meu século, minha fera, quem poderá  
olhar-te dentro dos olhos  
e soldar com seu sangue

as vertebras dos dois séculos?  
(AGAMBEN, 2012, p. 60).

O poeta é aquele que deverá olhar firme para as contingências desconjuntadas e impossíveis de serem soldadas. Não se pode pensar em suturas, nem mesmo responder às inquietações. A realidade é ofuscante, perdendo-se de vista, principalmente na acepção de Agamben, que a interpreta como tempo histórico coletivo. Montale, desde muito jovem, sentia que “giungevano buffi salmastri / al cuore” (MONTALE, 2012, p. 55)<sup>217</sup>, acenando para a existência de um sentimento de profunda afetação face aos desdobramentos e perturbações decorrentes da crise existente ao seu redor.

Da mesma maneira que das fendas da pedra pode surgir uma ave em voo alegre, em reconhecimento às brechas da história e ao valor das impermanências, o poeta busca as trevas para neutralizar as luzes que proveem da época, esquadrinhando as faces ofuscadas: “[...] perceber esse escuro não é uma forma de inércia ou de passividade, mas implica uma atividade e uma habilidade particular que, no nosso caso, equivalem a neutralizar as luzes que provêm da época, para descobrir suas trevas, o seu escuro especial, que também não é separável daquelas luzes” (AGAMBEN, 2012, p. 63).

Nesta matéria, a poética se insere numa zona de indecidibilidade que desconstrói o conceito de verdade sedimentado na história de pensamento transcendente. A abordagem literária reforça o entendimento de que as interpretações e perspectivas da realidade se inserem nas relações de poder, consagrando-se, então, pela afirmação de verdades maiores e/ou menores.

---

<sup>217</sup> “Chegavam-me ares salobros / ao coração” (Tradução de Renato Xavier. In: MONTALE, 2002, p. 117).



Desta relação, Nietzsche foi quem primeiramente tratou, minando as estruturas conceituais da sociedade moderna, roubando-lhe o sagrado como imagem referencial. Em seu lugar, plantou na raiz do conhecimento o ódio, a luta e as relações de poder. O impacto destes desdobramentos históricos atinge sobremaneira nosso escritor e Agamben. Na obra *Il fuoco e il racconto*, pormenoriza-os, valendo-se do exemplo de Dostoevskij e Nietzsche:

*Quando Dostoevskij e Nietzsche si accorsero che Dio era morto, essi credettero di doverne trarre la conseguenza che l'uomo sarebbe diventato un mostro e un obbrobrio, che nulla o nessuno avrebbe potuto trattenere dai più scellerati delitti. La profezia si è rivelata del tutto priva di fondamento – e insieme, in qualche modo, esatta. Vi sono, certo, di tanto in tanto, ragazzi in apparenza per bene che, in una scuola del Colorado, prendono a fucilate i loro compagni e, nelle periferie delle metropoli, piccoli delinquenti e grandi assassini. Ma essi sono, com'è stato in ogni tempo e, forse, in misura ancora maggiore, l'eccezione e non la regola. L'uomo comune è sopravvissuto a Dio senza troppe difficoltà ed è, anzi, inopinatamente rispettoso della legge e delle convenzioni sociali, istintivamente proclive a osservare e, almeno rispetto agli altri, sollecito a invocarne la sanzione. È come se la profezia secondo cui "se Dio è morto, allora tutto è possibile" non lo riguardasse in alcun modo: egli continua a vivere plausibilmente anche senza i conforti della religione e sopporta con*

*rassegnazione una vita che ha perduto il suo senso metafisico e sulla quale egli non sembra, del resto, farsi alcuna illusione* (AGAMBEN, 2014, p. 19).

Ciente das armadilhas das certezas camufladas de ilusões, Montale recusa as afirmações, voltando-se para as interrogações, constituindo, assim, um olhar lúcido sobre a história. Logo, sua obra não poderia ignorar as ruínas que atravessam o caminho dos homens e que o primeiro (e essencial) reconhecimento envolveria a linguagem e seus segredos. Em *Sarcofaghi* (Sarcófagos), ele poetiza esses impasses que perpassam as relações no mundo:

*Mondo che dorme o mondo che si gloria  
d'immutata esistenza, chi può dire?,  
uomo che passi, e tu dagli  
il meglio ramicello del tuo orto.  
Poi segui: in questa valle  
non è vicenda di buio e di luce.  
Lungi di qui la tua via ti conduce,  
non c'è asilo per te, sei troppo morto:  
seguita il giro delle tue stelle*  
(MONTALE, 2012, p. 21)<sup>218</sup>.

O “mundo”, aqui, tem duas perspectivas: uma que dorme, outra que se glorifica, ou seja, um mundo, ou do abandono ou das ilusões. Pela antinomia entre luz e sombra, a

---

<sup>218</sup> “Mundo que dorme ou mundo em glória / de imutável existência, quem sabe? / homem que passas, e hás de dar-lhe / o melhor dos raminhos de teu horto. / Segue depois neste vale / não existe revés de treva ou luz. / Longe daqui teu caminho conduz, / não há asilo para ti, és muito morto; prossegue o curso de tuas estrelas” (Tradução de Renato Xavier. In: MONTALE, 2002, p. 53).

palavra “mondo” implica a confluência vida e morte e, à medida que afirma, também nega, alimentando um paradoxal circuito, que podemos denominar de hermenêutico em consideração às teses heideggerianas.

Dormir não significa ausência; pelo contrário, implica a suspensão do tempo; um tempo que acomoda um contexto ao qual não se pertence. Dormir é parte da *impostazione*; um ato que impõe uma quebra nos fluxos da hermenêutica; é dar fôlego à resistência; é o contrafluxo.

O contrafluxo se estende ao campo das problemáticas da linguagem, já que se pergunta: “Chi può dire?” (MONTALE, 2012, p. 21)<sup>219</sup>. Note-se que pontos e vírgulas se encavalam, explicitando a dúvida; há que se lembrar que esta retorna às origens das certezas: “Chi può dire?”. No interior de um pensamento crítico, haverá lugar para alguma certeza?

Enquanto Benjamin entende o mundo numa perspectiva multi-dimensional, na qual “não há lugar para qualquer ‘sala confortável’, Montale vê o homem pela sua sombra: “Se un'ombra scorgete, / non è un'ombra - ma quella io sono. / Potessi spiccarla da me, / offrirvela in dono” (MONTALE, 2012, p. 36)<sup>220</sup>. E o que é a sombra senão a imagem do corpo que se projeta, fantasmagórica, à revelia da vontade? Ela está; e tão somente expressa um vulto que se alonga e se encolhe de acordo com a incidência da luz.

Neste ponto, percebe-se que não se trata de uma perspectiva de reprodução de uma imagem comumente associada à técnica, já que escapa a controles e previsões. A imagem da sombra montaliana vai ao encontro das espectrais interpretações que o poema moderno suscita, como o aborda Roberto Ferro,

---

<sup>219</sup> “Quem sabe?” (Tradução de Renato Xavier. In: MONTALE, 2002, p. 53).

<sup>220</sup> “Se uma sombra avistares, não será / uma sombra – eu hei de ser. / Pudesse arrancá-la de mim, / eu vos haveria de a oferecer” (Id. *ibid.*, p. 81).

pesquisador da Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade de Buenos Aires:

A interpretação é um processo sem fim, essa deriva perpétua é a manifestação desaforada da incapacidade de qualquer discurso para condensar completamente, por meio da paráfrase ou do comentário, o sentido de um texto. Essa impossibilidade é produto da diferença que se coloca de maneira irredutível entre literalidade e sentido. Nenhum texto é portador de uma ou outra verdade, mas é primordialmente uma encenação dos sentidos, todo texto é uma ceno-grafia; e, no caso daqueles textos que fazemos pertencer ao espaço da literatura, o próprio da significação é sua inesgotabilidade, que se exhibe ainda mais a cada vez que o anseio de alguns discursos por reduzi-la a um ordenamento conceitual culmina de modo jânico em uma imposição dogmática ou em um fracasso irremediável (FERRO, 2010, p. 161).

Para a poesia moderna, que envolve um espectro que vai “mais além do texto”, o sentido é componente que está à deriva; a significação, à revelia de imposições arbitrárias, é território de inesgotabilidade, segundo o pensador argentino. Há que se acrescentar que o símbolo é universal e concreto, reportando-se sempre a uma mediação universal e a uma determinada visão de totalidade<sup>221</sup>. Neste caso, as projeções e significações atribuídas à

---

<sup>221</sup> Segundo Merquior (1965), a divergência entre os partidários do símbolo e da alegoria é um dos grandes acontecimentos que fundaram a literatura moderna. É desde Goethe, num ensaio de 1797, que se traçam as primeiras distinções entre ambas as formas de

obra de arte podem apenas se prestar a legitimar uma sucessão de símbolos, que nem sempre dirão respeito à real elaboração histórica, mas condicionam-se à forma da palavra ou da técnica preestabelecida.

Até aqui trabalhamos o tema segundo o qual a poesia de Montale recusa classificações e não se propõe produzir réplicas. Ao contrário, ela atua enquanto imagem incômoda e desencaixada de qualquer quadro predefinido, discussão esta que pode ser fechada com argumentação do próprio Montale:

*L'artista è tale solo in quanto crea un oggetto nel quale si riconosce e che non era esattamente nelle sue previsioni. Ma questo non può farci credere che l'arte coincida con la tecnica e che l'analisi dei procedimenti tecnici dell'artista esaurisca il compito della critica* (MONTALE, 1997a, p.140).

Montale se livra das especulações em torno das reverberações da técnica na obra de arte e enfatiza que o ato de criar um objeto (diga-se, uma obra de arte) não é propriamente algo premeditado, mas resultado de uma confluência, que, a nosso ver, se refere igualmente à relação de corpo e pensamento, alinhando-se ao argumento de Benjamin no tocante à alegoria. Assim como o filósofo, Montale também adentra no debate das especulações da história, que se retroalimentam nas perspectivas do mundo simbólico, com qual o corpo coletivo está intimamente envolvido.

---

representação, o que depois virá a atravessar o âmago do movimento romântico.

## 2.4 OS (DES)LIGAMENTOS POÉTICOS E FILOSÓFICOS EM MONTALE: A PEDRA E O VÓRTICE

Ao nos defrontarmos com as problemáticas até agora discutidas, sobretudo com as envolvidas com a linguagem, é possível traçar algumas linhas mestras que possam definir a poesia moderna?

Partamos do conceito de um poeta contemporâneo, Octávio Paz, considerado um dos mais produtivos e híbridos da história literária:

La poesía es conocimiento, salvación, poder, abandono. Operación capaz de cambiar al mundo, la actividad poética es revolucionaria por naturaleza; ejercicio espiritual, es un método de liberación interior. La poesía revela este mundo; crea otro. Pan de los elegidos; alimento maldito. Aísla; une. Invitación al viaje; regreso a la tierra natal. Inspiración, respiración, ejercicio muscular. Plegaria al vacío, diálogo con la ausencia, el tedio, la angustia y la desesperación la alimentan. Oración, letanía, epifanía, presencia. Exorcismo, conjuro, magia. Sublimación, compensación, condensación del inconsciente. Expresión histórica de razas, naciones, clases. Niega la historia: en su seno sí resuelven todos los conflictos objetivos y el hombre adquiere, al fin consciencia de ser algo mas que tránsito. Experiencia, sentimiento, emoción, intuición, pensamiento no-dirigido. Hija del azar; fruto del cálculo. Arte de hablar en una forma superior; lenguaje primitivo.

Obediencia a las reglas; creación de otras. Imitación de los antiguos, copia de lo real, copia de una copia de la Idea. Locura, éxtasis, logos. Regreso a la infancia, coito, nostalgia del paraíso, del infierno, del limbo. Juego, trabajo, actividad ascética. Confesión. Experiencia innata. Visión, música, símbolo. Analogía: el poema es un caracol en donde resuena la música del mundo y metros y rimas non son sino correspondencias, ecos, de la armonía universal. Enseñanza, moral, ejemplo, revelación, danza, diálogo, monólogo. Voz del pueblo, lengua de los escogidos, palabra del solitario. Pura e impura, sagrada y maldita, popular y minoritaria, colectiva y personal, desnuda y vestida, hablada, pintada, escrita, ostenta todos los rostros pero hay quien afirma que no posee ninguno: el poema es una careta que oculta el vacío, prueba hermosa de la superflua grandeza de toda obra humana! (PAZ, 1956, p. 13).

Ao apontar tantas características da poesia, Octávio Paz conseguiu estabelecer um conceito ao avesso, pois a metamorfose aqui privilegiada apenas contribui com o esboço das diversas perspectivas da poesia ao longo dos milênios.

Poder-se-a, porém, a partir dessas associações desencontradas, a exemplo de “Hija del azar; fruto del cálculo” (PAZ, 1956, p. 13), dizer que se aproximam das concepções da poesia moderna da qual Montale é considerado um dos grandes ícones? E, ainda, ser-nos-ia possível pensar que este conceito híbrido de Octávio Paz, que abunda nas caracterizações da poesia, corresponde aos sentidos espectrais que a poesia de Montale implica? E, dentre as características elencadas por

Octávio Paz, quais delas poderíamos relacionar com a poesia de Montale?

Na impossibilidade de analisar a pertinência de todas as características apontadas por Paz, nos valeremos da frase inicial para traçar algumas considerações: “La poesía es conocimiento, salvación, poder e abandono” (PAZ, 1956, p. 13).

Para Montale, a poesia é conhecimento; porém, de acordo com as operações dialéticas até aqui discutidas, este conhecimento não condiz com os pressupostos de representação da realidade, o que, inclusive, implode a ideia de salvação, também mencionada por Paz. Neste aspecto, vale lembrar um tema já examinado, de que a poesia de Montale não se constitui por associações e correspondências, mas pela fluidez de pensamento articulada aos fragmentos.

Para demonstrar como se dá a sua operação poética, retomaremos o tema dos minerais, em geral lidos de forma unilateral, como já vimos examinando. Em *Mediterraneo* [Mediterrâneo], Montale os toma sob a ótica do fragmento, perspectiva que contribui para a revisão da concepção de história:

*Giunge a volte, repente,  
un'ora che il tuo cuore disumano  
ci spaura e dal nostro si divide.  
Dalla mia la tua musica sconcorda,  
allora, ed è nemico ogni tuo moto.  
In me ripiego, vuoto di forze,  
la tua voce pare sorda.  
M'affisso nel pietrisco  
che verso te digrada  
fino alla ripa acclive  
che ti sovrasta, franosa, gialla, solcata  
da strosce d'acqua piovana.  
Mia vita è questo secco pendio,  
mezzo non fine, strada aperta a sbocchi  
di rigagnoli, lento franamento.  
È dessa, ancora, questa pianta*



*che nasce dalla devastazione  
e in faccia ha i colpi del mare ed è sospesa  
fra erratiche forze di venti.  
Questo pezzo di suolo non erbato  
s'è spaccato perché nascesse una  
margherita.  
In lei titubo al mare che mi offende,  
manca ancora il silenzio nella mia vita.  
Guardo la terra che scintilla,  
l'aria è tanto serena che s'oscura.  
E questa che in me cresce  
è forse la rancura  
che ogni figliuolo, mare, ha per il padre  
(MONTALE, 2012, p. 57)<sup>222</sup>.*

Fixar o olhar nos pedriscos ou na encosta, descrita em suas nuances - ruínosa, amarela, sulcada - e observar as nuances de cores, o desabamento do solo seco e a margarida que irrompe em território árido, denotam uma perspectiva poética voltada ao fragmento.

A poética do fragmento não pretende ser totalitária, nem mesmo salvadora, como escreve Paz (1956), mas implica a

---

<sup>222</sup> “Chego às vezes, de súbito, / hora em que teu coração desumano / nos assusta e de nós toma distância, / Da minha tua música destoa, então, e são hostis os teus impulsos. / Retraio-me, vazio / de forças, tua voz parece surda. / Fito o cascacalho / que rumo a ti revala / até a encosta a prumo que domina, ruínosa, amarela, sulcada / de enxurros de água pluvial. / Minha vida é essa seca pendente, / meio não fim, via aberta ao despejo / dos regos, um lento desabamento. / É dela, ainda esta planta / que da devastação nasce e recebe / golpes do mar na face, e é suspensão / entre as erráticas forças do vento. / O descarnado pedaço de solo / abriu-se para nascer a margarida. / Nela titubeio ao mar que me ofende, / falta ainda silêncio em minha vida. / Olho a terra que cintila, / o ar é tão límpido que escurece. / E o que em mim cresce / é talvez o rancor / que todo filho, mar, tem por seu pai” (Tradução de Renato Xavier. In: MONTALE, 2002, p. 121).

possibilidade de o artista esboçar na obra o reconhecimento da crise que atravessa a humanidade. Sabemos o que não queremos ou o que não somos; logo, teremos possibilidades de escolha? Nos versos destacados, Montale ressalta: “Mia vita è questo secco pendio, / mezzo non fine, strada aperta a sbocchi / di rigagnoli, lento franamento” (MONTALE, 2012, p. 57)<sup>223</sup>. Em que medida a condição colocada é arbitrada pelo homem e de que maneira a arte se concilia com estas forças?

Devido à aproximação com os estudos filosóficos da modernidade, Montale se coloca numa perspectiva que fica à margem de qualquer certeza, tema que desejamos retomar por meio de outro poema, a fim de reforçar nosso argumento:

*Mia vita, a te non chiedo lineamenti  
fissi, volti plausibili o possessi.  
Nel tuo giro inquieto ormai lo stesso  
sapore han miele e assenzio.*

*Il cuore che ogni moto tiene a vile  
raro è squassato da trasalimenti.  
Così suona talvolta nel silenzio  
della campagna un colpo di fucile* (MONTALE, 2012, p. 33)<sup>224</sup>.

Neste curto poema, de duas estrofes, há vibração pelo “enjambement”, em que, a cada verso, Montale tensiona a palavra, dilatando as formas rítmicas no esforço de problematizar

---

<sup>223</sup> “Minha vida é essa seca pendente, / meio não fim, via aberta ao despejo / dos regos, um lento desabamento” (Id. ibid. p. 121).

<sup>224</sup> “Minha vida, a ti não peço traços / firmes, ares plausíveis ou de posse. / No teu giro inquieto já o mesmo sabor tem o mel e a losna. // Em coração que desdenha os impulsos / o abalo do sobressalto é coisa rara. / Soa assim as vezes no silêncio / do campo um tiro de uma arma que dispara” (Id. ibid., p. 75).

as travessas da própria vida: “Mia vita, a te non chiedo lineamenti / fissi, volti plausibili o possessi” (MONTALE, 2012, p. 33)<sup>225</sup>.

O poeta é quem melhor ocupa o lugar de crítico das ilusões de cada época e delas consegue guardar a devida distância, para que sua palavra não seja por elas contaminada. Assim, ele deixa de lado o sentido único, “lineamenti / fissi” (MONTALE, 2012, p. 33),<sup>226</sup> determinado pela semântica, e passa a explorar a multiplicidade, constituindo os sentidos por relações, a exemplo dos jogos métricos e rítmicos, pela musicalidade, ora uma, ou outra, dependendo do alinhamento de rimas e do jogo assimétrico e dos (des)encontros sonoros.

*Scendendo qualche volta*,<sup>227</sup> um poema aqui já mencionado e que integra a seção Mediterraneo, parte semifinal de *Ossi di seppia*, possibilita desdobrar a análise da ótica do fragmento:

*Scendendo qualche volta  
gli aridi greppi ormai  
divisi dall'umoroso  
autunno che li gonfiava,  
non m'era più in cuore la ruota  
delle stagioni e il gocciare  
del tempo inesorabile;  
ma bene il presentimento  
di te m'empiva l'anima,  
sorpreso nell'ansimare  
dell'aria, prima immota,  
sulle rocce che orlavano il cammino.  
Or, m'avvisavo, la pietra  
voleva strapparsi, protesa  
a un invisibile abbraccio;*

---

<sup>225</sup> “Minha vida, a ti não peço traços / firmes, ares plausíveis ou de posse” (Tradução de Renato Xavier. In: MONTALE, 2002, p. 75).

<sup>226</sup> “Traços / firmes” (Id. *ibid.*, p. 75).

<sup>227</sup> “Descendo algumas vezes” (MONTALE, 2002, p. 117).

*la dura materia sentiva  
il prossimo gorgo, e pulsava;  
e i ciuffi delle avido canne  
dicevano all'acque nascoste,  
scrollando, un assentimento.  
Tu vastità riscattavi  
anche il patire dei sassi:  
pel tuo tripudio era giusta  
l'immobilità dei finiti.  
Chinavo tra le pietraie,  
giungevano buffi salmastri  
al cuore; era la tesa  
del mare, un giuoco di anella.  
Con questa gioia precipita  
dal chiuso valotto alla spiaggia  
la spersa pavoncella (MONTALE, 2012,  
p. 55)<sup>228</sup>.*

Os versos, que não seguem a divisão estrófica, impõem-se, em matéria de sentido, pelo formato de cascata, como se as palavras escorregassem do rochedo para o derradeiro encontro com o mar da história. O olhar do poeta sobre os rochedos – “gli

---

<sup>228</sup> “Descendo algumas vezes / as áridas encostas / cortadas pelo humor / de outono que as inchava, / já não sentia no peito a ronda / das estações e o gotejar / do tempo inexorável; / mas o pressentimento / de ti calava-me n’alma, / surpreendido no arfar / dum sopro, antes imóvel, / nos rochedos que orlavam o caminho. / Então, entendia, a pedra / queria soltar-se, tendida / a um abraço invisível; / a dura matéria sentia / perto a voragem, e pulsava; / e os tufos das ávidas canas / davam às águas ocultas / nutantes, um assentimento. / Tu, vastidão, resgatavas / até o padecer das pedras: / para teu tripúdio era justa / a imobilidade dos finitos. / Arriando entre os rochedos, / chegavam-me ares salobros / ao coração: estendia-se/ no mar um jogo de aros. / Com essa alegria salta / de dentro da fresta na praia / a dispersa ave-fria” (Id. Ibid., p. 117).

aridi greppi” (MONTALE, 2012, p. 55)<sup>229</sup>, embora pareça contemplar um particular cenário natural, também parece se referir a si mesmo: “Chinavo tra le pietraie” (MONTALE, 2012, p. 55)<sup>230</sup>.

A natureza, composta por águas e rochedos numa atmosfera outonal, é quase testemunho de uma condição de pensamento em que a mobilidade das águas – “un mare, un giuoco di anela”<sup>231</sup> contrasta com o elemento imóvel e fixo – “le rocce che orlavano il cammino” (MONTALE, 2012, p. 55)<sup>232</sup>; ou seja, enquanto a vastidão existencial parece marcada de possibilidades, a condição do homem se parece a uma “spersa pavoncella”<sup>233</sup>, que sobrevive aos perigos graças às frestas dos rochedos.

O poeta olha para esta relação do ser e o mundo e se vê profundamente afetado, porque “non m'era più in cuore” (MONTALE, 2012, p. 55)<sup>234</sup>, o que significa que encontrava dificuldade ao se situar na condição de homem no mundo. Poderíamos dizer que Montale extrai dos aprisionamentos e das tensões vividas no seu tempo os sentimentos para a escrita de seus poemas: “Mia vita è questo secco pendio, / mezzo non fine, strada aperta a sbocchi / di rigagnoli, lento franamento” (MONTALE, 2012, p. 57)<sup>235</sup>.

Neste poema, ele constrói um modo pessoal de abordar a relação entre literatura e realidade, uma vez que o texto literário não se propõe copiar o mundo, mas explorar-lhe os hiatos, as

---

<sup>229</sup> “As áridas encostas” (Id. Ibid., p. 117).

<sup>230</sup> “Arriando entre os rochedos” (Id. ibid., p. 117).

<sup>231</sup> “No mar um jogo de aros” (Id. ibid., p. 117).

<sup>232</sup> “Os rochedos que orlavam o caminho” (Id. ibid., p. 117).

<sup>233</sup> “A dispersa ave-fria” (Id. ibid., p. 117).

<sup>234</sup> “Já não sentia no peito a ronda” (Id. ibid., p. 117).

<sup>235</sup> “Minha vida é essa seca pendente, / meio não fim, via aberta ao despejo / nos regos, um lento desabamento.” (Id. ibid., p. 121).

fendas, “il chiuso vallotto”<sup>236</sup>, com imagens que problematizam as relações entre a realidade e o mundo, as palavras e as coisas, os significados e significantes. Desta forma, seus poemas guardam um lugar de paradoxal resistência, rebuscando os sentidos da palavra, a exemplo da pedra que, de simples palavra se transforma em elemento que expressa a condição humana arbitrada na ambivalência de vítima, “aridi greppi”<sup>237</sup>, e artífice: “la pietra (che) voleva strapparsi” (MONTALE, 2012, p. 55)<sup>238</sup>.

Assim, Montale supera as miúdas manifestações da história, vista sob a perspectiva da experiência, nos espaços possíveis que sua trajetória permite reconhecer: *Ho sostato talvolta nelle grotte / che t’assecondano, vaste / o anguste, ombrose e amare*” (MONTALE, 2012, p. 56)<sup>239</sup>.

Recuperando o que foi mencionado no primeiro capítulo, as pedras, desde a infância, constituíram o caminho de Montale; portanto, a menção do mineral nestes poemas de alguma maneira se conecta com o fundamento de seu modo peculiar de sentir e pensar: há um real que pulsa, e que, como o “Autunno che li gonfiava”<sup>240</sup> é um espectro de forças que confluem, muitas vezes até imprevisíveis. É nesta esfera que entendemos gravitar a poesia-pensamento montaliana.

O jogo do pensar é como o “giuoco di anella”<sup>241</sup>, que se desenha na superfície da água, marcada pelo objeto que afunda. Com os deslocamentos, as pedras se entregam ao mar e os anéis se desenhavam na água, donde se originam os ritmos em torno dos vórtices, movimentos que, como observa Agamben (2014), se

---

<sup>236</sup> “De dentro da fresta na praia” (Tradução nossa).

<sup>237</sup> “Áridas encostas” (Tradução nossa).

<sup>238</sup> “A pedra (que) queria soltar-se” (Tradução nossa).

<sup>239</sup> “Pousei algumas vezes nas grutas / que se amoldam a ti, vastas / ou angustas, umbrosas e amargas” (Tradução de Renato Xavier. In: MONTALE, 2002, p. 119).

<sup>240</sup> “De outono que as inchava” (Id. *ibid.*, p. 117).

<sup>241</sup> “Jogo de aros” (Id. *ibid.*, p. 117).

assemelham à gravitação dos planetas em torno do sol, em que o aro interno tem maior velocidade do que o que está mais afastado.

A dança que circunda o vórtice, no “jogo de aros”, é uma metáfora do pensamento, a qual, como indica Nietzsche em *Assim falou Zaratustra*, não se efetua em outra parte além daquela em que se dá (no pensar). O pensamento é efetivo no “lugar” e se fortalece em si mesmo. Como o qualifica o filósofo, é a intensificação do próprio movimento de intensidade. Assim como a gota é ponto em que o líquido se separa de si, o vórtice é o ponto em que o líquido se concentra, gira e vai a fundo em si mesmo.

Nietzsche é precursor das teorias problematizadoras das perspectivas transcendentais que alicerçam o conhecimento, as quais definitivamente minaram as estruturas conceituais da sociedade moderna – e que, metaforicamente, “mataram Deus”.

Esta é a herança do pensamento que notabilizou o fechamento do século XIX, com debates e aproximações de intelectuais, filósofos e artistas, que buscavam respostas para suas inquietações; dentre eles, Nietzsche, que problematiza o conhecimento em suas diversas formas, inclusive o artístico. É nele que se podem encontrar os primeiros exames dos desdobramentos do debate filosófico da metafísica, profundamente implicado com o tema da morte.

Desde o olhar inquisitivo do filósofo, o conhecimento passa a ser concebido como invenção e, portanto, fruto de relações de poder, com isso abalando a manifestação artística, que “la dura materia sentiva” (MONTALE, 2012, p. 55)<sup>242</sup>, como diz o poeta, estremecimento que se deve às mudanças, sejam as provocadas pelo avanço tecnológico, sejam as igualmente decorrentes da conservadora onda política que dominou a esfera europeia nas primeiras décadas do século. Diante das contingências de então, como, por exemplo, a eclosão da Grande

---

<sup>242</sup> “A dura matéria sentia” (Tradução de Renato Xavier. In: MONTALE, 2002, p. 117).

Guerra, o próprio projeto de humanidade se viu em ruínas, já que foi questionada a liberdade em sua qualidade de princípio fundamental da sociedade.

É nesta tensão ritmada que se situam o pensamento e a própria condição humana, como resume Agamben:

*Vi sono esseri-goccia ed esseri vortici, creature che con ogni forza cercano di separarsi in un fuori e altri che ostinatamente si avvolgono su di sé, s'inotrano sempre più dentro. Ma è curioso che anche la goccia, ricadendo nell'acqua, produca ancora un vortice, si faccia gorgo e voluta.*

*Ocorre concepire il soggetto non come una sostanza, ma come un **vortice nel flusso dell'essere**. Egli non ha altra sostanza, che quella dell'unico essere, ma, rispetto a questo, ha una figura, una maniera e un movimento che gli appartengono in proprio. Ed è in questo senso che bisogna concepire il rapporto fra la sostanza e i suoi modi. I modi sono mulinelli nel campo sterminato della sostanza, che, sprofondando e turbinando in se stessa, si soggettivizza, prende coscienza di sé, soffre e gioisce (AGAMBEN, 2014, p. 64-5, grifos nossos).*

Entre outras questões, o autor evidencia que, para além do debate da origem, que igualmente se coloca no tema do vórtice, é importante reconhecer o jogo entre presente e passado, que percorre o movimento em torno dele. Uma onda se liga a outra onda, assim como as gotas também dão origem a outras gotas, micromovimentos aparentemente fragmentados, mas que, em operação conjunta, podem ser percebidos pelos ritmos. No



verso “Era la tesa del mare un gioco di anella” (MONTALE, 2012, p. 55)<sup>243</sup>, o poeta mostra reconhecer os “ritmos” enquanto alusão ao inexorável movimento da história.

Importa destacar que os desdobramentos históricos em suas fundamentações científicas e políticas contemplavam o artista e seu grande chamamento, de afinar o olhar sobre um tempo. O filósofo italiano reconhece que da crise resultam “*esseri-goccia ed esseri vortici*”, tentativa de definir em palavras o dilema existencial que se aprofundava com as contingências da virada do século XX.

Montale se aproximou das contingências da crise cultural, primeiro, numa dimensão privada, quando, ainda muito jovem, não se alinhava à tradição familiar, o que, como já se analisou, significou que por muito tempo continuasse sem entender para que tinha nascido. Sem encontrar lugar na hierarquia dos negócios familiares e dotado de uma personalidade inquieta, ele procura abrigo nas bibliotecas de sua cidade, criando, assim, uma base intelectual que lhe permitia ampliar contatos e amadurecer a percepção da crise que marcava o próprio tempo.

A respeito dos meandros desta primeira etapa, Zampa, amigo pessoal de Montale e organizador de sua obra em 1971 (*Tutte le poesie*), comenta:

*Il Montale che sulla soglia della giovinezza cercava se stesso, incerto su tutto, in un ambiente non favorevole alle muse, non poteva non avvertire una consonanza nelle pagine di Ceccardi, di Mario Novaro, di Boine e di Sbarbaro. Le loro parole erano più intelligibili e assimilabili per quello che avevano di*

---

<sup>243</sup> “Estendia-se / no mar um jogo de aros” (Tradução de Renato Xavier. In: MONTALE, 2002, p. 117).

*antico e di familiare* (ZAMPA, 2012, p. XVII).

O crítico assinala os pontos de uma longa caminhada artística de quem procurava pelo próprio vórtice. As afinidades, continua o autor, foram sendo encontradas, assim como as perspectivas poéticas foram sendo montadas por Montale, pois, ao lado dos poetas genoveses Ceccardi, Mario Novaro, Boine e Sbarbaro, havia autores de outras regiões e gerações, como Pascoli, que também buscavam, numa linguagem poética, abordar os objetos do cotidiano em versão simples – embora não simplista –, conclamando o poeta para ouvir a voz do menininho que lhe fala dentro da alma: “[...] che gli uni hanno dentro sé l'eterno fanciullo, e gli altri no, infelici!” (PASCOLI, 1907, p. 8)<sup>244</sup>.

Não se pode esquecer também que, dos anéis que compõem o vórtice montaliano, um dos mais significativos é o estudo da música, o lugar de referência de maior segurança, pois é a partir dela que o jovem observa as crises do mundo em suas nuances. Montale aspirava ao posto de lírico baixo, porém seu mestre, Ernesto Sivori, atribuiu-lhe o papel de barítono. Montale mantém o papel, mas continuava a se perguntar se esta era de fato a função a que devia se dedicar.

Dessa crise, Montale evolui para uma dimensão pública, principalmente pela função de oficial militar que desempenhou durante a guerra. Esta foi a gota que reordenou o movimento do vórtice de sua história. Depois de dois anos servindo o exército italiano, Montale voltou dessa situação e desse envolvimento com histórias colhidas na dimensão empírica, o que aos poucos lhe apurou o olhar sobre a “necessidade”, tema muito estudado nas horas gastas nas bibliotecas genovesas.

Em relato ao amigo e principal biógrafo, Giulio Nascimbeni, comentou ter vivenciado no *front* a impactante

---

<sup>244</sup> “[...] uns têm dentro de si o eterno menininho, e os outros não, são infelizes!” (Tradução de Patricia Peterle. In: PASCOLI, 2015).

experiência de ver um soldado executado pelo simples furto de um relógio. O jovem Montale, que comandava um posto avançado, e por cujo mérito obteria reconhecimento com a indicação para a função de tenente, foi convocado para auxiliar no fuzilamento:

*Il soldato, in un grottesco tentativo estremo d'impietosire qualcuno o di affermare chissà quali disperati diritti, gridava: 'Non sparare, non uccidetemi, sono figlio di un professore di geografia...' Ho visto un pezzo di cervello che saltava in aria"* (NASCIMBENI, 1969, p. 59).

A partir desta experiência, os miolos, que já não pertenciam mais ao soldado morto, passaram a integrar as histórias do poeta que, até a morte se lembraria dos fragmentos brancos a se esmigalhar enquanto o corpo afrouxava. Das atrocidades vivenciadas no *front*, e assinaladas em singular relato, pouco poetizou Montale, que, como já se disse, não se propôs a representar a realidade.

Ao focar o impasse derivado das incertezas e angústias humanas, o artista passa a “olhar a realidade em negativo” - “Tu vastità riscattavi / anche il patire dei sassi” -, já que os percursos da vida, a exemplo da execução do soldado por ato banal, apontam para a contradição a despeito da verdade derivada da lógica progressista e positivista que culturalmente sustentava os rumos da sociedade naqueles tempos.

Note-se que as experiências no campo da guerra podem ter contribuído para que Montale registrasse uma percepção amarga da sociedade, por cenas presenciadas e para as quais não encontrava palavras para descrever, tão impalpáveis lhe pareciam: “la dura materia sentiva / il prossimo gorgo, e pulsava” Isto significa que, enquanto a guerra era um misto de expectativa e desilusão em relação a ideais políticos e culturais, em seu

contexto também se materializavam as condições favoráveis à elaboração de um pensamento crítico.

Assim, os escombros da guerra, que não reúnem apenas os restos da arquitetura bombardeada, mas que envolvem sobretudo a ruína do pensamento, constituem os componentes fundamentais do pensamento poético montaliano, o qual não se furta a abordar os desdobramentos da crise da condição humana.

A sensibilidade do artista o obriga a uma leitura crítica, já que ele não enxerga somente a cortina que tapa a janela, mas consegue vê-la no esvoaçar do vento, captando os traços da paisagem que se espectram desde o ponto em que se encontra.

Neste solavanco da história, Montale não está só, outros expoentes também embrenharam o campo crítico na Itália. A propósito e oportunamente, podemos citar Giorgio Morandi,<sup>245</sup> contemporâneo de Montale, cuja obra pictórica também problematizou as concepções da época em prol de que a única certeza era mais absoluta incerteza.

Figura 1 – Giorgio Morandi (1931)

---

<sup>245</sup> Morandi [1890-1964] nasceu, viveu e morreu em Bolonha. Como filho de pequenos comerciantes se amparou na Academia de Belas Artes da cidade natal para prosseguir seus estudos no campo do desenho e pintura. Homem de poucas viagens, o pintor levava uma vida reservada ao lado das duas irmãs, professoras primárias, e hoje, passa a ser reconhecido como um dos maiores nomes da pintura italiana contemporânea como o “poeta da intimidade das coisas singelas”, segundo Bardi (1969, p. 6).



Fonte: BARDI, 1969, p. 7 (prancha IX).

Morandi, em tempos do entreguerras, também se ocupava da arte das coisas do cotidiano, afastando-se da retórica predominante que vinculava as artes que salvaguardavam a cultura como eixo fundamental para a consolidação de um perfil de homem, ao modo da ideologia do partido fascista.

Os objetos simples, nesta obra (Figura 1), evidenciam a comunicação artística existente entre os expoentes italianos, já que, como a poesia, a pintura de Morandi expressa uma densidade sem a preocupação com os coloridos. Os objetos corriqueiros se aproximam da abordagem do disforme o que se irmana com os demais artistas italianos aqui em debate.

Morandi, que se inscreve como um estudioso da vertente de Picasso, trabalha as figuras não para representar ou significar, mas para, neste espaço, potencializar uma força de sugestão, como explica Giulio Carlo Argan:

[...] a força não deve brotar do objeto ou do conteúdo e sim da forma. A forma é a expressão mais alta da civilização ocidental, herdeira da cultura clássica; a crise da forma é o sinal da crise da civilização” (ARGAN, 2002, p. 475).

A questão política se explicita, inexoravelmente, na expressão do conhecimento, ou da ignorância. Entendido o contexto cultural de seu tempo, o artista é chamado a ir além do aparente. O artista e sua obra devem expressar o Nada.

O corpo é somente essa expressão desse Nada, que pode se apresentar inteiro ou rompido, atendendo, antes de tudo, à história de que é produto. Assim, a obra resulta da confluência do “debater-se” entre a manifestação do caos e a expectativa de harmonia que os percursos do passado impingiram ao inconsciente. Há, nesse processo, uma manifesta luta de poder. Ao se defrontar com o conluio tramado pela história, o artista adere ou resiste; ou, ainda, quiçá continue a caminhar, resignificando, pela experiência, um pouco de cada uma das duas condições.

Ainda nos resta examinar os demais pressupostos da primeira frase do conceito de Octávio Paz: “La poesía es conocimiento, salvación, **poder e abandono**” (PAZ, 1956, p. 13, grifos nossos).

Em que medida a poesia é poder e abandono?

Estamos diante de um impasse eminentemente político, já que o escritor, quando constata que não há apenas conspirações, mas que os desdobramentos da história são subliminares, sutis e irrevogavelmente informes, vê-se na iminência de uma luta política. Ele se sente só e por demais desafiado, já que o inimigo também é constituído de matéria informe, a qual permeia todos os espaços e se reproduz à custa da

proliferação de imagens exteriores que não fortalecem a memória.

Consta da análise do pesquisador da literatura francesa Marcos Siscar, especialmente sobre Baudelaire e Mallarmé, na obra *Poesia e Crise* (2010), que o sentimento de crise é um traço de natureza ética característico da constituição do discurso literário moderno. Este discurso tende a polarizar as problemáticas literárias na simplificação da retórica e das respectivas temáticas, com vistas à popularização e à massificação do texto literário junto aos meios de comunicação de largo alcance. Assim, o complexo de imagens que abre o século XX é, em suas estimativas culturais, um cenário pintado pelo olhar do artista nas suas mais diversas esferas<sup>246</sup>.

De fato, o que interessa é reconhecer que, qualquer que seja a competência comunicativa do poeta, a questão da “passagem” ao grande público, segundo Siscar, não é uma questão logística, mas decorrente da relação de reciprocidade cultural em que os diferentes estratos se correspondem na (in)compreensão do que está em jogo na experiência de vida.

Avança-se na problematização das possibilidades da representação da realidade. A partir do reconhecimento do universo ético que envolve esta problemática e as múltiplas leituras possíveis, o artista, em geral, extrai questões/problemas do objeto de sua criação. Em uma das entrevistas, Montale expressa o reconhecimento do impacto da “civilidade mecânica” (palavras do poeta) na poesia:

---

<sup>246</sup> Quem aprofunda este debate é Salvatore Muratori, que defendeu uma dissertação na Universidade da Califórnia, em 1979, com o título: *La poetica di Eugenio Montale*, na qual comprova que, na acepção do autor estudado, a crítica determina uma estética para a poesia, já que teria se agravado a crise de criatividade no cenário poético ao longo do século XX (MURATORI, 1979).

*La nuova poesia è fisiologicamente toccata dalla “civiltà meccanica del nostro tempo”, ma supera, quando lo supera, il suo ambiente. Se un giorno sparissero le macchine, a testimoniare dell’età delle macchine rimarrebbe appunto la poesia d’oggi. (Naturalmente non quella dei “poeti dei motori”, che rientrano nella categoria degli arcadi più delicati.)* (MONTALE, 1997a, p. 558).

Assim, a natureza do debate é eminentemente política e, como tal, encerra a procura por um lugar para a criação e seu criador. Siscar (2010), que se debruçou sobre o discurso da crise, problematiza as formas de inserção da poesia nas relações da sociedade:

Teorias sobre a poesia e sobre a arte já destacaram o fato de que a obra se comunica com seu público menos pela transmissão de conteúdos informacionais do que pela **capacidade que tem de devolver a esse público a imagem daquilo que é (ou poderia ser) sua própria experiência (vvida ou imaginada) dos desequilíbrios do mundo**. São as marcas do desejo e da violência, características da relação com o outro, estampadas como figuras legíveis no poema, que permitem ao leitor a compreensão dos recalques e das exclusões que constituem sua própria experiência (SISCAR, 2010, p. 36, grifos nossos).



O que o pesquisador afirma é que existe uma “moral da representação” inserida na vida social e que atinge diretamente a voz dos artistas que almejam sucesso e popularidade. A simplificação retórica implica o desejo de ser mais lido e conhecido; isto, porém, não garante comunicação com o leitor. A aposta do poeta deve se dar, segundo Siscar, por sua capacidade de devolver a esse público a imagem daquilo que é (ou poderia ser) sua experiência (vivida ou imaginada) dos desequilíbrios do mundo.

A poesia, sem mesmo querer, se comunica. Não é uma questão de logística e acesso ao interesse das majorias, mas de experiência, explica o pesquisador. Não há como impor medidas e avanços; há apenas que provocar, no jogo poético, retirando do cotidiano a matéria-prima.

Ao abdicar das certezas, as palavras são sementes jogadas ao vento, como poetiza Montale: “queste parole senza rumore / che teco educammo nutrite / di stanchezze e di silenzi” (MONTALE, 2012, p. 58)<sup>247</sup>. A palavra se converte numa miragem, ou seja, na imagem em vias de fazer-se, eivada de inexactidão, como aborda Blanchot:

[...] age, não como uma força ideal, mas como um poder obscuro, como um feitiço que obriga as coisas, tornando-as realmente presentes fora delas mesmas. É um elemento, uma parte recém-destacada do meio subterrâneo: não mais um nome, mas um momento do anonimato universal, uma afirmação bruta, o estupor do face a face no fundo da obscuridade (BLANCHOT, 2011b, p. 337).

---

<sup>247</sup> “[...] essas palavras sem rumor / que cultivamos contigo, nutridas / de cansaço e silêncios” (Tradução de Renato Xavier. In: MONTALE, 2002, p. 123).

Deste modo, a obra ocupa um lugar problematizado: “[...] a obra não é acabada nem inacabada: ela é”. O que ela nos diz é exclusivamente isso: que é - e nada mais. Fora disso, não é nada. Quem quer fazê-la exprimir algo mais, nada encontra, descobre que ela nada exprime” (BLANCHOT, 2011a, p. 12).

A obra, portanto, é tão somente o gesto do poeta, como indica Fernand Berckelaers (1901-1999), de pseudônimo Michel Seuphor, uma das mais importantes vozes do *Novecento* europeu:

¿Qué es lo que ven de nosotros, cuadros pintados que son gritos salvajes, como ningún animal los profirió jamás; alaridos en color como ningún suplicio permitió escuchar nunca; las más enormes blasfemias y, totalmente desnudas, las crueldades de nuestra alma, como ningún inquisidor encontró nunca en su cerebro de hielo. Somos monstruos e nos adoramos como tales. Hemos decretado que esta franqueza, esta violencia, serán la única belleza (SEUPHOR, 1965, p. 261)<sup>248</sup>.

Seuphor, pintor, relator e designer de tapetes, põe a nu os diversos aspectos que fragilizam a atividade do artista do século XX, que se defronta com a dor no confronto político. O belga escreveu vários livros sobre o desenvolvimento da arte abstrata, pondo em evidência a angústia que se agravava na alma do artista

---

<sup>248</sup> “O que vem de nós? Quadros pintados que são gritos selvagens como nenhum animal jamais os proferiu; uivos coloridos como nenhum suplício jamis escutou; as maiores blasfêmias e, totalmente nuas, as crueldades da nossa alma, como nenhum inquisidor nunca encontrou em seu cérebro de gelo. Somos monstros e nos adoramos como tal. Temos decretado que esta franqueza, esta violência, será a única beleza” (SEUPHOR, 1965, p. 261, tradução nossa).

no confronto entre a ética e a estética. Se concebermos a arte como a expressão de seu tempo e permeada de componentes históricos, a veremos entranhada à política, o que, segundo Montale, implica a “impostazione” do artista.

É em razão de sua “impostazione” que Montale termina por se converter num ícone da resistência para as jovens gerações quando lançou, em 1943, a pequena coletânea de poemas denominada de *Finisterre*. Nesse ano, a Itália se havia aliado ao nazismo alemão e entrou na Segunda Guerra Mundial. Os poemas, pela linguagem elíptica que apresentavam, com diversas referências implícitas e adversas ao fascismo, foram publicados clandestinamente em Lugano. Depois, a coletânea foi exportada, também clandestinamente, pelo grande amigo e intelectual Gianfranco Contini, para que pudesse ser publicada na Suíça<sup>249</sup>.

O termo política, nesta acepção, é associado ao de história, a luta ideológica é o pano de fundo em que se movimentam os homens em seu fazer cotidiano. Logo, a veia política da poesia pulsa na palavra poética que dá visibilidade às fendas, à aridez das pedras em seu embate com o movimento do mar.

Diante das interrogações que não cessavam e da busca por respostas, aprofunda-se uma particular abordagem poética voltada a esta angústia que, como “l'acque nascoste”<sup>250</sup>, perpassa o homem enquanto ser. Montale faz uma poesia que não pretende focar os acontecimentos, mas ser mediação, desenvolvendo um diálogo particular com o homem fragmentado e desorientado, originado da crise do início do século XX e que perdura até os dias atuais.

---

<sup>249</sup> De acordo com o exposto na cronologia organizada por Scaffai (MONTALE, 2009, p. XXIX), a referida coletânea de poemas aparecerá, depois, na seção de abertura da obra *La Bufera*, publicada em 1956.

<sup>250</sup> “Águas escondidas” (MONTALE, 2012, p. 55).

Se há algum poder em jogo na poesia montaliana, ele de fato se relaciona com o silenciar:

*Non ho che queste parole  
che come donne pubblicate  
s'offrono a chi le richiede;  
non ho che queste frasi stancate  
che potranno rubarmi anche domani  
gli studenti canaglie in versi veri*  
(MONTALE, 2012, p. 60)<sup>251</sup>.

As palavras são “il gocciare”, ou seja, a experiência que, gota a gota, perdia-se diante dos referenciais do “progresso”, uma das promessas mais apreciadas pela sociedade capitalista que ganhou fôlego desde a segunda metade do *Ottocento*.

#### **2.4.1 Interrogar sem pontos de interrogação: as operações poéticas montalianas em questão**

Como um mosaico em que as peças inusitadamente se integram compondo um todo, a poesia montaliana aponta tão somente para interrogações, das mais explícitas às mais implícitas. Neste caso, recorreremos a uma das poesias nunca publicadas e, emblematicamente, intitulada “Domande”, que Montale envia ao escultor genovês Francesco Messina em 19 de novembro de 1923. Assíduo frequentador do *Caffè Diana*, na *Galleria Mazzini*, Montale estabelecerá amizade com “il caro Messi” (como costumava chamá-lo na intimidade), endereçando-

---

<sup>251</sup> “Só tenho essas palavras / como mulheres publicadas / que se dão quando as requerem; / tenho só essas frases fatigadas / que poderão roubar-me amanhã mesmo / estudantes canalhas em versos veros” (Tradução de Renato Xavier. In: MONTALE, 2002, p. 127).

Ihe os poemas que foram sendo elaborados no interregno de 1922 a 1923, em tempos de alongadas estadias de verão em Monterosso<sup>252</sup>:

*Natura è questo esprimersi di domande  
a cui nessuno dà una risposta:  
dal vertice dei monti agli spacchi della sua  
crosta,  
intendi, che sai farlo, il clamore che se ne  
spande.  
E finalmente qui è forse il suo destino,  
nei fogli dove il numero irrequieto aduna  
le sillabe; ed il succo terrestre che taluna  
d'esse capisce, è bene, chi lo intende,  
divino (MONTALE, 1995, p. 157)<sup>253</sup>.*

---

<sup>252</sup> Segundo os apontamentos feitos por Zampa (2012), a Messina foram enviados três pequenos fascículos: o primeiro, datado de março de 1923, com título *Rotami* (que reúne os poemas: *Meriggiare pallido e assorto* (1916), *Non rifugiarti nell'ombra...* (1922), *Ripenso il tuo sorriso, ed è per me un'acqua limpida...* (1923), *I limoni* (1922)); o segundo, datado de 12 jul. 1923, já com título *Ossi di Seppia* (reúne outros poemas escritos em 1923: *Portami il girasole, ch'io lo trapianti ...*, *Forze un mattino andando in un'aria di vetro ...*; *Non chiederci la parola che squadri da ogni lato*); por último, o fascículo intitulado *Sarcofaghi* (que inclui: *Dove se ne vanno le ricciute donzelle...*, *Ora sai il tuo passo...*, *il fuoco che scopietta...*, *Ma dove cercar ela tomba...*).

<sup>253</sup> “Natureza é este exprimir de perguntas / às quais ninguém tem uma resposta: / do cume dos montes às fendas de sua crosta, / entenda, se és capaz, o clamor que dele se expande. / E finalmente, aqui está talvez o seu destino, / nas folhas em que um número inquieto reúne / as sílabas; e a substância terrestre que alguma / delas entende, é dom, a quem o compreende, divino” (Tradução nossa).

Cogita o poeta que a natureza é expressão deste replicar de “domande”, às quais ninguém consegue responder; ou seja, trata-se de perguntas elaboradas apenas para inquietar ou sobre as quais refletir.

Nesta confluência, perguntamos: em que medida “le domande” corresponderiam ao “mundo” dos versos há pouco mencionado? A tendência, neste caso, estaria para “il mondo”, aquele que dorme ou para o “mundo” que se glorifica? Montale responde: “chi può dire?” (MONTALE, 2012, p. 21). A interlocução com Messina se articulava pela perspectiva artística interrogativa, o que se pode notar em “domande”, tanto quanto em *Vergine* (Fig. 2, abaixo), a escultura que é contemporânea ao referido poema.

O escultor esculpe a pedra desenhando uma imagem inquietante e igualmente híbrida quando contrabalança presença e ausência, no jogo de luz e sombra. Temos a face da virgem, muito jovem, que está em franca domência, o que nos oferece múltiplas possibilidades de leitura, parecendo, inclusive, sinalizar um “redor” eivado de crise, o mesmo tema que deriva dos versos montalianos.

É importante lembrar, aqui, que, dentre os outros eventos que marcaram o período de 1923-1924, tempo este em que os jovens artistas conviviam na confluência artística genovesa, deflagrava-se o movimento conservador no Estado italiano - que depois perduraria por vinte anos -, política que seria inclusive um dos principais motivos do estabelecimento da divisão de espaços do coração cultural da cidade. O *Caffè Diana* na *Galleria Mazzini*<sup>254</sup>, que se situava ao lado do Teatro Carlo Felice, possuía

---

<sup>254</sup> Uma curiosidade: os profundos olhos azuis e a seriedade de conduta é o que marcava o perfil do poeta nos encontros no *Caffè Diana*, como relata Messina: “*Severissimo con se stesso, emanava della bionda figura e dell’azzurro degli occhi vitrigni una dignità e una disciplina esemplari.*” Esta é uma das recordações do precoce escultor, nascido em 1900, e que, desde os oito anos, era aprendiz do marmorista

uma clientela que fundamentalmente rejeitava o fascismo; já o *Caffè di Roma*, acomodava os adeptos do danunzianismo e apoiadores do partido político que mais tarde iria se configurar como um regime ditatorial, e cujas práticas muito se assemelhavam ao Nazismo alemão.

Fig. 2 – Vergine



Fonte: (MESSINA, 1923.  
In: MONTALE, 1995, p.  
230).

---

Giovanni Scalzi, o dito “mago” dos cemitérios genoveses e que, em 1920, já se preparava para expor ao mundo a sua sensualidade “*ancestrale e feroce*”.

Os dois grupos, além das divergências ideológicas, também se diferenciavam no debate artístico. Tanto Montale quanto Messina pertenciam ao grupo que se opunha às tendências fascistas, cujos membros, em sua maioria, jamais cederiam às pressões ideológicas dominantes.

Do ponto de vista artístico, as obras dos expoentes do grupo do *Caffé Diana* evidenciam um espírito pouco inclinado às ilusões que predominavam nas relações sociais do *ventennio facista*; com um tom interrogativo em suas linhas e perspectivas, a provocação, que transparece na *Vergine*, de Messina, assemelha-se à dos versos montalianos. Citamos outro exemplo, o de “*Marezzo*”:

*Ora, che avviene?, tu riprovi il peso  
di te, improvvisi gravano  
sui cardini le cose che oscillavano,  
e l'incanto è sospeso* (MONTALE, 2012,  
p. 90).<sup>255</sup>.

“O que há de ser agora? Teu peso provas / de novo”, é o verso que começa com uma pergunta explícita, confrontando o leitor consigo mesmo. Os demais versos, porém, são igualmente interrogativos pela maestria do poeta que, no final das contas, pretende problematizar a “suspensão do encanto”. Que encanto é esse, senão aquele engendrado no seio da crise?

Portanto, muito além das questões explícitas, o poeta, enquanto ícone artístico do *Novecento*, deve engrossar o debate

---

<sup>255</sup> “Agora, o que há de ser? – teu peso provas / de novo, inesperado assenta / nos seus eixos tudo quanto oscilava, / e o encanto não se sustenta” (Tradução de Renato Xavier. In: MONTALE, 2002, p. 177).



sobre a abordagem que poderia quebrar o paradigma dominante da representação – e a ignorância que alimenta a labareda da informação –, do discurso lógico típico da objetividade das leis racionais, até o desordenado universo da experiência. No poema *Quasi una fantasia* (Quase uma fantasia):

*Perché? Penso ad un giorno d'incantesimo  
e delle giostre d'ore troppo uguali  
mi ripago. Traboccherà la forza  
che mi turgeva, incosciente mago,  
da grande tempo.  
Ora m'affaccerò, subisserò alte case, spogli  
viali* (MONTALE, 2012, p. 20)<sup>256</sup>.

As paredes são o “mago inconsciente” que, construídas à base do discurso modernizador, assentam-se na aceitação da expansão e popularização da obra de arte; uma ideologia que em Montale repercute o “carrossel de horas sempre iguais”. Contra elas, o poeta não se debate, apenas trata de contorná-las: “Agora ei de ir lá fora”. Num suave passeio de quem está seguro de que as escolhas e os caminhos são forças que igualmente perpassam a criação artística, a começar pela própria experiência, que sempre se faz por deslocamentos e aproximações, ele problematiza o ambiente: “arrasar altas casas, nuas avenidas”.

Como Messina, que intitula *Vergine* a pequena obra, responde à monumental presença da “virgem Maria” cujas virtudes até hoje assombram o homem ocidental, eivado de defeitos, Montale, com seus versos, se posiciona a favor de uma história não contada.

---

<sup>256</sup> “Por quê? Penso num dia encantado / e do carrossel de horas sempre iguais / me reparo. Transbordará a força / que me entumecia, mago inconsciente, / há muito tempo. Agora ei de ir lá fora, / arrasar altas casas, nuas avenidas” (Tradução de Renato Xavier. In: MONTALE, 2002, p. 51).

Temos o relato dos pactos de um tempo artístico em que se elabora uma perspectiva artística desde as manifestações dos que não desejavam reproduzir os traços da realidade, mas apenas discuti-la, abrindo um espectro de imagens de infinitas leituras e considerações. Pode-se, assim, pensar que, de olhos fechados, a *Vergine* expressa a integridade, negando-se a participar de um mundo que lhe incharia o cérebro com um volume de pressupostos prolixos que não condiziam com o “humano”.

Há, no foco da arte, dois expoentes genoveses que suscitam inquietação. Não se trata meramente de elencar perguntas, pois a obra não é abundante em pontos de interrogação; pelo contrário, dentre os sessenta e um poemas que compõem *Ossi di seppia*, apenas três são os versos que agregam o ponto de interrogação.

A questão que sobra é: para uma poesia que nascia no seio da “problematização”, significativamente implicada em outros expoentes da comunidade artística genovesa e até europeia, o que significa a opção por tão poucos pontos de interrogação? Estaria o poeta dispensando o código para criar novos modos de interrogar, assim como Messina que, com sua arte questionadora, por meio de “*Vergine*”<sup>257</sup>, destituída do cérebro, quer mostrar o estado de sono como uma indiferença a tudo o que existe ao redor?

As problemáticas montalianas se desenvolvem, antes de tudo, das inquietações. Outro exemplo considerável encontra-se no poema “Não se sabe o que a sorte nos reserva”, em que se pode sentir a vibração das perguntas no emprego do “talvez” (forse). A dúvida é sempre um composto de perguntas subliminares que seguem na esteira da natureza: “Forse il nostro cammino [...] o sarà forse un discendere / fino al vallo estremo” (MONTALE, 2012, p. 58)<sup>258</sup>. Com a repetição de tais advérbios,

---

<sup>257</sup> “Virgem” (Tradução nossa).

<sup>258</sup> “Nosso caminho há talvez (...) / ou será talvez um descer” (Tradução de Renato Xavier. In: MONTALE, 2002, p. 123).

o poeta parece querer inquirir o homem sobre os percursos que constituem a “vida” em suas controvérsias.

Note-se, ainda, que mais uma vez o autor estende o olhar pelo espaço, contemplando diferenças como: “dal vertice dei monti agli spacchi della sua crosta” (MONTALE, 1995, p. 157)<sup>259</sup>, o que envolve, igualmente, interrogações subliminares. Do mesmo modo, a abordagem por antinomia, adotada por Montale, é outra maneira de fazer perguntas, já que no âmago de uma pergunta repousa uma inquietação:

*E un giorno queste parole senza rumore  
che teco educammo nutrite  
di stanchezze e di silenzi,  
parranno a un fraterno cuore  
sapide di sale greco* (MONTALE, 2012,  
p. 58)<sup>260</sup>.

Da mesma forma que o estado de dormência há pouco destacado, “le parole senza rumore” também exigem do leitor alguma reflexão. Se pensarmos o “rumor” como entrecruzamento de sons integrados, mas indiscerníveis, e cuja intensidade desorienta os sentidos humanos, o poeta sinaliza para a incapacidade da palavra de impactar, sobretudo porque no verso se faz menção à negação (“senza”).

A nosso ver, há uma linha de conduta coerente em Montale, que o leva a se distanciar de determinadas práticas e movimentos comuns à sua época, que ele associa a “il male di vivere”. O tema não é novo, nem mesmo lhe é peculiar, uma vez que perpassa a poesia desde os primórdios e, na Itália, com

---

<sup>259</sup> “Do cume dos montes às fendas de sua crosta” (Tradução nossa).

<sup>260</sup> “Um dia essas palavras sem rumor / que cultivamos contigo, nutridas / de cansaço e silêncios, / a coração fraterno hão de parecer / sápidas de sal grego” (Tradução de Renato Xavier. In: MONTALE, 2002,

certeza, é um tema que se desdobra desde os poemas de Leopardi até o fim do *Ottocento*<sup>261</sup>.

Há uma ética constituída que faz com que Montale se esquive de determinar caminhos, desvinculando-se, gradativamente, da prática cristã, que em geral fornece modelos e define condutas. Do mesmo modo, é também esta base ética que determina sua resistência às adesões partidárias, lembrando que, na Itália, a ideologia que se consolidava era a do fascismo de Benedetto Mussolini, que assumiria o poder em 1924, dando início a um regime ditatorial logo no ano seguinte.

Apesar da pressão do regime, Montale recusou a filiação ao partido; mesmo assim, manteve-se à frente à direção do Gabinete Vieusseux, a renomada Biblioteca de Literatura e Ciência de Florença, no período de 1929 a 1938. É preciso mencionar que antes deste emprego no referido gabinete, que lhe rendia um magro e irregular salário, ele vivia às expensas da família, tempo no qual se aplicou à escrita e à publicação de *Ossi di seppia*, além dos encontros com Messina e Bobi Bazlen nos já referidos cafés<sup>262</sup>.

Ao se esquivar de compromissos ideológicos, Montale demonstrava o grande valor que atribuía à dita *impastazione*. Sobre isso, ele tece algumas considerações na *Intervista: 7 domande sulla poesia a E. M.*, publicada em *Nuovi Argomenti* (Roma, edição de mar./jun. 1962):

---

<sup>261</sup> Segundo Giachery, “*il male di vivere*” é antigo tanto quanto o homem: “*Basta pensare a Mimnermo e ai libri sapienziali della Bibbia, cari a Leopardi, o ai tragici greci. E naturalmente allo stesso Leopardi, per più versi ‘omologo’ a Montale*” (GIACHERY, 2013, p. 26).

<sup>262</sup> Da condição de dependência financeira, Montale trata com Solmi em carta de 29 de fevereiro de 1927: “*Io ho passato giorni funesti. Ora, da due giorni, vado un po’ meglio. Speriamo. Ma non ho un soldo e da mesi non leggo un rigo. Non parliamo della Musa. Credo di essere definitivamente secco [...]*” (MONTALE, 2012, p. LXIII).

*L'engagement ideologico non è condizione necessaria e sufficiente alla creazione di un'opera poeticamente vitale; e neppure è, in sé, condizione negativa. Ogni vero poeta ha avuto il suo impegno e non ha atteso che questo gli fosse indicato da non bene identificabili regolatori e guide della produzione. [...] **ma la storia della poesia è anche una storia di grandi opere libere.** La poesia, sia o non sia impegnata nel senso richiesto della momentanea attualità, trova sempre la sua rispondenza. L'errore è di credere che la rispondenza deve essere fulminea, immediata. Al mondo c'è posto per Hölderlin e c'è posto per Brecht. Altro errore è credere che la rispondenza si misuri con criteri statistici. Chi ha più lettori vale di più, risponde meglio alla domanda del mercato. E così si torna alla poesia intesa come merce da vendere (MONTALE, 1997a, 588 , grifos nossos).*

Montale debate a condição fundamental da produção poética: a liberdade. Enquanto obra livre, afastada de tendências pragmatistas, a poesia encontrará sua “rispondenza” (interlocutor), pois, além de atravessar os tempos, romperá com as regras de mercado. Montale questiona também os critérios estatísticos projetados a partir das vendas dos livros, como se a poesia fosse uma mercadoria como outra qualquer: “Si torna alla poesia intesa come merce da vendere”.

O crítico italiano Pier Vincenzo Mengaldo explicita bem essas relações no tocante à poesia:

*[...] la “lirica moderna” come espressione del processo per cui capitalismo e società*

*borghese hanno violentamente marginato, e privatizzato, la poesia, riducendone la funzione socialmente attiva e nello stesso tempo mantenendole, nella mancata ripartizione equa dei ruoli, un posto apparentemente privilegiato. Che è quanto dire il prodotto di una società la quale di fatto distrugge religione e morale, ma non la religiosità e il senso del sacro, che la poesia si trova tanto più ad ereditare e incarnare (“Ma se un giorno mi sarà il sacro / che ho più a cuore e, il poema, riuscito ...”) quanto più essi sono sottratti all’ambito loro proprio dell’eticità sociale e si ritirano dalla sfera della partecipazione comunitaria a quello dell’individuo isolato. È il capitolo cui appartiene la definizione di religiosità (o “santità”) laica così spesso usata per Montale, ma anche, e completamente, la dialettica santità –poesia di (Giacomo) Noventa. [...] (MENGALDO, 2012, p. XXI).*

Mengaldo trata a poesia como “lírica moderna”, que supõe algumas particularidades, a exemplo da relação da poesia com a música. Além disso, ele aborda a crise de pensamento em “una società la quale di fatto distrugge religione e morale, ma non la religiosità e il senso del sacro”, como resultado das contingências capitalistas. Contudo, é importante notar que ele não nega as forças contrapostas; ao contrário, elas são abordadas em seus avanços e recuos, ressaltando que, muito embora marginalizada do ponto de vista sistêmico, a “lírica moderna” alavancou o debate sobre a relação entre a moral e a religiosidade. Ao abordar a relação entre moral e religiosidade a lírica moderna ganhou o status de “poesia laica”, sem esquecer

que é da distinção entre religião e moral, moral que emerge o debate da ética.

Em nossa opinião, as considerações de Montale condizem com a análise de Mengaldo, de que as contingências políticas deram origem a uma atmosfera crítica que favoreceu o fortalecimento de uma poesia que rompia com os vícios panfletários e as imposições ideológicas. Do cargo no Gabinete Vieuusseux, o artista prefere ser demitido em 1938 a ceder à exigência de filiação ao partido fascista; nem por isso, porém, foi levado a se engajar no movimento de resistência.

Montale pode ser considerado um precursor da arte do século XX, porque seus poemas, antes de tudo, constituem um diálogo com a história do homem moderno. Assim é que os poemas de *Ossi di seppia* estabelecem interlocução com a filosofia, problematizando, entre outras coisas, o modo de elaborar o conhecimento. Assim, em conformidade com as lições filosóficas benjaminianas, Montale reconhece os limites da palavra e sua poesia adentra no universo da crise de linguagem que problematiza a produção de sentidos enquanto relação de poder que exige ser ponderada.

Seus poemas, por sua abertura aos chamados jogos antinômicos, rompem com o pensamento poético convencional, que se vale sobremaneira das associações metafóricas. A palavra, em Montale, não é concebida com sentido estático, o que faz com que sua abordagem se alinhe com os artistas que se opuseram à perspectiva da representação.

À vista do que expusemos neste capítulo, pode-se considerar que o rompimento das perspectivas da forma, como fazem os cubistas, Messina e Montale, participantes dos campos ou plástico ou literário italiano, compreende maneiras significativas de [re]apreciar o lugar da arte na Europa, coração artístico do Ocidente, constituindo, portanto, uma “impostazione” política.

Outro exemplo que comprova o que ora afirmamos é a obra do espanhol Pablo Picasso, cujo pensar artístico é resumido

na epígrafe do capítulo, que é condizente com o âmago do pensamento de Montale, assim como com o dos demais artistas aqui analisados:

*No, la pintura no está hecha para decorar las habitaciones.*

*Es un instrumento de guerra ofensivo y defensivo contra el enemigo.*

(Pablo Picasso, *in* Poemas en prosa).



### 3 MEMÓRIA E GESTO POÉTICO: O (DES)COMPROMISSO DO ARTISTA

*Nos domínios de que tratamos aqui,  
o conhecimento existe apenas em lampejos.  
(Walter Benjamin, em Passagens)*

#### 3.1 IMAGENS DIALÉTICAS ECLODEM DOS MINERAIS: OPERAÇÕES DO TEMPO

*Vento e bandiere* (Vento e bandeiras) é um dos poemas de abertura de *Ossi di seppia*, que explicita alguns registros de imagens, alicerçados no constante movimento que concilia corpo e imaginação:

*La folata che alzò l'amaro aroma  
del mare alle spirali delle valli,  
e t'investì, ti scompigliò la chioma,  
groviglio breve contro il cielo pallido;*

*la raffica che t'incollò la veste  
e ti modulò rapida a sua imagine,  
com'è tornata, te lontana, a queste pietre  
che sporge il monte alla voragine;*

*e come spenta la furia briaca  
ritrova ora il giardino il sommesso alito  
che ti cullò, riversa sull'amaca,  
tra gli alberi, ne' tuoi voli senz'ali.–*

*Ahimè, non mai due volte configura  
il tempo in egual modo i grani! E scampo  
n'è: ché, se accada, insieme alla natura  
la nostra fiaba brucerà in un lampo.*

*Sgorgo che non s'addoppia, - ed or fa vivo  
un gruppo di abitati che distesi  
allo sguardo sul fianco d'un declivo  
si parano di gale e di palvesi.*

*Il mondo esiste...Uno stupore arresta  
il cuore che ai vaganti incubi cede,  
messaggeri del vespero: e non crede  
che gli uomini affamati hanno una festa  
(MONTALE, 2012, p. 25)<sup>263</sup>.*

Temos aqui um poema que cria uma atmosfera a partir do vento, elemento da natureza de forças ilimitadas e inesperadas: “La folata che alzò l'amaro aroma / del mare alle spirali delle valli” (MONTALE, 2012, p. 25)<sup>264</sup>. Sinuosas e intempestivas, suas forças não combinam com estabilidade e esta tensão, que perpassa o poema do primeiro ao último verso, mistura imagens do presente com as do passado.

---

<sup>263</sup> “A lufada que alçou o amaro aroma / vindo do mar as espirais dos vales / e te investiui, desarranjou os cabelos, / desalinho breve contra o céu pálido; // a rajada que te colou o vestido / e te modulou rápida à sua margem, / como tornou, em sua ausência, a estas / pedras que expõe o monte à voragem; // e como extinta a fúria embriagada / já recobra o jardim a submissa aragem / que te embalou, sobre a rede tombada, / entre as árvores, em teus vôos sem asas. // Não modela o tempo duas vezes / de igual modo os grãos! E é a salvação: / pois, caso aconteça, com a natureza / num relance nossos contos arderão. // O ímpeto não redobra, - e agora dá a vida / a um grupo de vivendas estendidas / à vista que no flanco de uma encosta / se paramentam as galas e galhadetes. // O mundo existe ... O pasmo sofreia / o coração que se rende aos pesadelos, / núncios vagantes do véspero: e não crê / que homens famintos façam uma festa” (Tradução Renato Xavier. In: MONTALE, 2002, p. 61).

<sup>264</sup> “A lufada que alçou o amaro aroma / vindo do mar as espirais dos vales” (Id. *ibid.*, p. 61).

Por que ressaltaria Montale as vestes coladas ao corpo e os cabelos desalinados? E, em que medida esta imagem, eminentemente delicada e feminina, porém “*lontana*”, se relaciona com a imagem de “a estas / pedras que expõe o monte à voragem”<sup>265</sup>

Os sentidos dos versos vagueiam dançantes, porém, das primeiras às últimas estrofes, opera-se, progressivamente, um endurecimento: o enfoque se inicia com “l’amaro aroma”, “il cielo pallido”, avançando para o “fianco d’un declivo”, “il cuore che ai vaganti incubi cede” e “gli uomini affamati”<sup>266</sup> (MONTALE, 2012, p. 25). Temos, assim, um percurso acidentado, em que nos deparamos com imagens associadas ao vento e registros de sensações que, ao invés da agradável brisa, enfoca o temor do poder destruídor que comporta esta força da natureza. Não se trata, portanto, de mera lembrança de uma passagem vivida entre suas idas e vindas na região ligure, mas, seguramente, de experiências vividas em tal cenário.

É das sensações que o poeta se vale para descortinar os lapsos do passado que retornam no momento da escrita: “ritrova ora il giardino il somnesso alito / che ti cullò riversa sull’amaca, / tra gli alberi, ne’ tuoi voli senz’ali.” (MONTALE, 2012, p. 25)<sup>267</sup>. Diferentemente de prezar unicamente pelos verbos conjugados no passado, o indicador temporal se dá por uma leitura da imagem que retorna associada a outros elementos que, de alguma maneira, são o “agora” - o momento vivido pelo poeta. Tal relação se faz notar na seguinte estrofe:

---

<sup>265</sup> “A estas / pedras que expõe o monte à voragem” (Id. *ibid.*, p. 61).

<sup>266</sup> Na sequência, as traduções são: “o amaro aroma”; “o céu pálido”; “flanco de uma encosta”; “o coração que se rende aos pesadelos”; “os homens famintos” (Id. *ibid.*, p. 61).

<sup>267</sup> “Já recobra o jardim a submissa aragem / que te embalou, sobre a rede tombada, / entre as árvores, em teus vôos sem asas” (Id. *ibid.*, p. 61).

*la raffica che t'incollò la veste  
e ti modulò rapida a sua imagine,  
com'è tornata, te lontana, a queste pietre  
che sporge il monte alla voragine*  
(MONTALE, 2012, p. 25)<sup>268</sup>.

À mercê de uma rajada, um corpo se delineou, imagem esta que retorna, quando, no presente, o poeta aprecia as pedras que se submetem a similar invasão com o contorno das águas intempestivas. O conteúdo que retorna em razão de uma sensação é como a imagem que lampeja, a que Benjamin nomeia de “imagem dialética”:

A imagem dialética é uma imagem que lampeja. É assim, como uma imagem que lampeja no agora da cognoscibilidade, que deve ser captado o ocorrido. A salvação que se realiza desse modo – e somente desse modo – não pode se realizar senão naquilo que estará irremediavelmente perdido no instante seguinte (BENJAMIN, 2009, p. 515).

Um corpo delineado pelas vestes e os cabelos em desalinho, são traços do momento vivido que permeiam o “agora da cognoscibilidade” do poeta, que, nas pedras, encontra o dispositivo que faz eclodir a imagem do passado, aquela que se guardava na psique.

Contudo, o encontro entre passado e presente não se associa a meras lembranças, mas ao ato do rememorar inusitado,

---

<sup>268</sup> “A rajada que te colou o vestido / e te modulou rápida à sua margem, / como tornou, em sua ausência, a estas / pedras que expõe o monte à voragem” (Tradução Renato Xavier. In: MONTALE, 2002, p. 61).

envolvendo a imagem que volta em lapsos e que implica uma relação, como explica o filósofo no livro *Passagens*:

Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, a relação do ocorrido com o agora é dialética – não é uma progressão, e sim uma imagem, que salta. – Somente as imagens dialéticas são imagens autênticas (isto é: não-arcaicas), e o lugar onde as encontramos é a linguagem. Despertar (BENJAMIN, 2009, p. 504).

Aquilo que cintila ou emite algum brilho e se desenha como uma imagem daquele exato momento - ou “na imobilidade”, como denomina Benjamin -, e que marca o instante como um clarão fulgurante, é o que o filósofo compreende por imagem dialética.

O historiador de arte francês, Georges Didi-Huberman (1953-), que se debruçou sobre a obra de Benjamin, explica o que é nuclear para o entendimento do citado conceito: “[...] uma imagem capaz de *se lembrar* sem imitar, capaz de repor em jogo e de “criticar” o que ela fora capaz de repor em jogo. Sua força e sua beleza estavam no paradoxo de oferecer uma figura nova, e mesmo inédita, uma figura realmente “inventada” da memória” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 114, grifos do autor).

O historiador sinaliza o desdobrar da imagem dialética que sempre implica uma imagem nova, sem que esta acarrete o (des)prestígio nem da imagem do presente nem do passado. O

jogo de imagens não parte de pressuposições competitivas, mas da ressignificação em que imagens se sobrepõem continuamente – embora sem recair na linearidade.

Neste aspecto, vale considerar, em particular, o que diz Benjamin na tese número 6, em *Sobre o conceito de História*: “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela lampeja no momento de um perigo” (BENJAMIN, 1989, p. 224). Ao abordar o tempo como articulação, o filósofo revisa o conceito de história, atribuindo relevância às reminiscências, ou seja, aos fragmentos de imagens que voltam, aquelas que ele também denomina de dialéticas.

Neste mesmo sentido, segue a ideia de constelação, trazida por Benjamin, que a entende como uma teia, em que cada evento se conecta com o outro, até que, no instante seguinte, a relação sofre uma espécie de re-embaralhamento. Este processo dará origem a uma nova rede, e, assim, sucessivamente. Todavia, a ideia de sucessão não deve ser tomada em perspectiva linear, pois a imagem dialética é uma força que desponta quebrando qualquer uniformidade do tempo cronológico. Apesar de inusitada e rápida, sua eclosão repercute na reorganização das imagens, confirmando os pressupostos da constelação benjaminiana.

Trata-se, portanto, de um processo de tensão cognoscitiva eivado de incompletude, estabelecido em estreita relação com o inconsciente, como o explica Badiou em um dos ensaios de sua obra *O Século*:

A palavra “inconsciente” designa precisamente o conjunto das operações pelas quais o real de um sujeito não é conscientemente acessível, a não ser na construção íntima e imaginária do Eu (*Moi*, para Lacan). Neste sentido, a psicologia da consciência é ideologia

pessoal, o que Lacan nomeia o “mito individual do neurótico”. Existe uma função de desconhecimento que faz com que o abrupto do real opere apenas em ficções, montagens, máscaras (BADIOU, 2007, p. 83).

Reconhecendo as contribuições lacanianas no tocante às imagens que ganham vulto, e que Badiou denomina de “abrupto do real”, a filosofia dialoga com a psicologia para compreender os processos de conhecimento implicados com a imagem dialética e as respectivas repercussões no âmbito social. O irromper da imagem do real (em Benjamin, leia-se “dialética”), é um processo eminentemente inestancável, porém ele pode ser obscurecido, segundo argumenta Badiou, ao mencionar a “ignorância”, aquela que, dotada de grande poder ilusório, dissimula e mascara o real, ocasionando distanciamentos.

Há que se considerar, entretanto, que a complexidade da questão reside no “desconhecimento” que, não necessariamente, inscreve-se na esfera de decisão do homem, mas nas obliterações provocadas pelas ideologias, como acrescenta Badiou: “O próprio conceito de ideologia cristaliza a certeza ‘científica’ de que as representações e os discursos devem ser lidos como as máscaras de um real que eles denotam e dissimulam” (BADIOU, 2007, p. 82).

Assim, antes de mais nada, o dito “abrupto do real”, mencionado por Badiou, reporta-se à falta de controle sobre as operações do inconsciente, cujos desdobramentos acontecem, apesar de o sujeito nem se dar conta de seu significado devido às obliterações das máscaras, o que o poeta também chama de ignorância.

Há que se honrar ainda os fluxos que, muito embora desordenados, corroboram a história enquanto *continuum*. Isto significa dizer que, apesar do percalço do “desconhecimento”, sempre haverá algum movimento na história, visto que os

percursos não são retilíneos, mas variam de acordo com a natureza do homem.

Até aqui pudemos verificar que a poesia de Montale é exemplo da arte literária que se abre às problemáticas filosóficas que marcaram o espírito do século então nascente, contribuindo com o debate crítico acerca dos desdobramentos do tempo histórico na perspectiva dialética.

### **3.1.1 Percursos e estremeamentos no inconsciente; exumações de corpos**

Na acepção dialética (ou do real), o processo pelo qual se desencadeia a imagem envolve o inconsciente, em que as operações espontâneas possibilitam o emergir da imagem que perdura, aquela que igualmente se poderia designar como o “real” do sujeito.

*Ciò che di me sapeste  
non fu che la scialbatura,  
la tonaca che riveste  
la nostra umana ventura.*

*Ed era forse oltre il telo  
l'azzurro tranquillo;  
vietava il limpido cielo  
solo un sigilo (MONTALE, 2012, p. 36)<sup>269</sup>.*

Os versos do poema, neste caso, exploram os hiatos, exumando os corpos que não aparecem, o que Montale também

---

<sup>269</sup> “O que de mim soubestes / foi somente a cobertura, / a túnica que reveste / a nossa humana ventura. // E talvez além do céu / houvesse um azul tranquilo; / a vedar o límpido céu / só um sigilo” (Tradução Renato Xavier. In: MONTALE, 2002, p. 81).



chama de “sigilo”, envolvendo uma intrínseca relação dialética: “vietava il límpido cielo / solo un sigillo” (MONTALE, 2012, p. 36)<sup>270</sup>. Ou seja, apesar de a confluência apontar para um panorama límpido, algo está vetado, muito embora permaneça ali, como um sigilo, guardando em si a latente possibilidade de irromper intempestivamente (o real). Temos, aqui, uma sucinta explicação da relação que se estabelece entre o real e o semblante.

Contudo, a distância entre o real e o semblante não significa afastamento, mas entrecruzamentos na experiência humana. Badiou complementa:

Por todo canto há exercício e experiência desta distância. É a razão pela qual o século XX propõe gestos artísticos anteriormente impossíveis ou apresenta como arte o que anteriormente era mero dejetivo. Esses gestos, essas apresentações atestam a onipresença da arte na medida em que o gesto artístico equivale a uma efração do semblante, dando a ver em estado bruto a distância do real (BADIOU, 2007, p. 84).

“Il mondo esiste... Uno stupore arrestra”<sup>271</sup> é um dos versos que podemos tomar como exemplo do gesto que esboça estes entrecruzamentos, pois tende a abordar uma efração do semblante, trazido por Badiou: enquanto afirma a matéria existente (*Il mondo esiste...*) também a problematiza, com o emprego das reticências. É o poeta que se esquivava de afirmar, valendo-se dos versos para suscitar sentidos, o que Badiou chama de “onipresença da arte”.

---

<sup>270</sup> “A vedar o límpido céu / só um sigilo.” ( Id. *ibid.*, p. 81).

<sup>271</sup> “O mundo existe ... O pasmo sofreia” (Id. *ibid.*, p. 61).

Nesta cadência de ritmos dialéticos, a poesia de Montale é híbrida em exemplos desse tipo. No verso: “Ciò che di me sapeste / non fu che la scialbatura” (MONTALE, 2012, p. 36)<sup>272</sup>, encontramos outra expressão que visa a rebuscar os sentidos, expondo à evidência o conteúdo que guardado e, portanto, não reconhecido, “un sigillo”<sup>273</sup>, ou “um segredo”, da imagem eventual que repousa, apesar dos enquadramentos da linguagem.

Por outro lado, esse rebuscar montaliano é o gesto artístico mencionado por Badiou, conceito a ser complementado com o argumento de Agamben:

Para a compreensão do gesto nada é, por isso, mais enganador do que se representar uma esfera dos meios dirigidos a um fim (por exemplo, o andar, como meio de deslocar o corpo do ponto A ao ponto B) e, portanto, distinta desta e a esta superior, uma esfera do gesto como movimento que tem em si mesmo o seu fim (por exemplo, a dança como dimensão estética). Uma finalidade sem meios é tão abstraída de uma medialidade que tem sentido somente em relação a um fim. Se a dança é gesto, é porque, ao contrário, esta é somente o suportar e a exibição do caráter medial dos movimentos corporais. O gesto é a exibição de uma medialidade, o tornar visível um meio como tal. Este **faz aparecer o ser-num-meio do homem e, deste modo, abre para ele a dimensão ética** (AGAMBEN, 2008, p. 13, grifos nossos).

---

<sup>272</sup> “O que de mim soubestes / foi somente a cobertura” (Tradução Renato Xavier. In: MONTALE, 2002, p. 81).

<sup>273</sup> “Um sigilo” (Id. *ibid.*, p. 81).

Este pensamento corrobora a compreensão do campo de confluências que envolve a poesia, já que, enquanto medialidade, a experiência pode adotar uma ou outra forma, a exemplo da dança. Contudo, sempre mais além de si, rompe inexoravelmente os muros do tempo e retorna outra, incorporada e modificada na sua condição essencial, como pormenoriza Paz: “Como la creación poética, la experiencia del poema se da en la historia, es historia y, al mismo tiempo, niega la historia” (PAZ, 1956, p. 25).

Entre outras implicações, o gesto poético implode o lugar de artista-produtor, sobretudo aquele que, de certa maneira, acede às manipulações a fim de compartilhar sua voz com o mundo. Em geral, paredes se levantam em torno do artista, impondo um traçado para a obra, a qual parece não adquirir sentido afastada de sua condição de “comunicabilidade”. Montale entendia que a poesia não pode ser concebida com um fim próprio, nem mesmo ater-se às demandas mercadológicas. A literatura é um singlar pelo heterogêneo, como compreende Roberto Ferro:

A literatura como objeto de conhecimento é um conjunto heterogêneo, herdado e de limites instáveis. Um conjunto que se constitui para além da diversidade dos sujeitos, objetos, ações, valores, processos e instituições que o compõem. Igualmente, a literatura pode ser pensada como uma configuração social em que todos leem e alguns escrevem. A escrita que se reconhece como pertencente ao espaço literário é a escrita de outros textos, discursos, tradições, genealogias, em síntese, operações de transformação dos textos lidos. Se escrever textos literários é condensar múltiplas convergências no traçado da letra, lê-los é expandir esse processo em direção a inumeráveis pontos

de fuga. Uma expansão que tanto se amplifica pela lucidez do olho voraz que aprende, dissemina, incrementa, catalisa, disseca, transmuta, quanto perde, descarta, ignora, omite, desperdiça, exclui pela cegueira de um saber sempre insuficiente que atravessa o texto literário deixando em seu percurso incontáveis restos intocados (FERRO, 2010, p. 24).

Tomar a literatura como um singlar pelo heterogêneo significa pensá-la numa perspectiva de hibridez, afastada de hierarquias e classificações, uma vez que não há como separar realidade e ficção, espaço e tempo, da mesma forma que a economia não poderá determinar a cultura, nem mesmo a cultura determinar a economia. Tudo é simbiose. Neste aspecto, podemos dizer que Montale é referência crítica do pensamento que se difundiu no início do século XX, porque seus poemas, como já mencionado, revisam os pressupostos da representação na medida em que ele reconhece a instabilidade dos limites que constituem a escrita.

Nesta relação intercambiável, não cabe sobrelevar economia a arte, pois o fluxo envolve uma e outra tanto quanto literatura e arte não podem ser vistas como esferas autônomas ou como sistemas. Os poemas de *Ossi di seppia* apresentam um vibrante tom político porque sua poesia segue na contracorrente das comportas contingenciais do mercado e das armadilhas da modernidade. Descompromissado com as conveniências, ele apenas assume a condição de poeta que escreve para si mesmo.

Os indicadores filosóficos e poéticos apontam para um pensamento crítico que contesta os pressupostos sistêmicos tanto quanto recusa orbitar no previsível, questões que se fazem notar nos versos de Montale:

*Il mondo esiste...Uno stupore arresta  
il cuore che ai vaganti incubi cede,  
messaggeri del vespero: e non crede  
che gli uomini affamati hanno una festa*  
(MONTALE, 2012, p. 25)<sup>274</sup>.

Estes versos, para nós, soam emblemáticos porque enfocam com bastante clareza as implicações do gesto poético com as imprevisibilidades e as quebras de percursos, como poeta ressalta: “e non crede / che gli uomini affamati hanno una festa” (MONTALE, 2012, p. 25)<sup>275</sup>. Sair da esfera de previsibilidade é também romper com os circuitos ilusórios e, a escrita, eivada de inquietações, a despeito de um enredo envolvente, é a expressão da perplexidade, do absurdo, da realidade fragmentária e do indivíduo esfacelado. É o singrar pelo heterogêneo, como aponta Ferro (2010).

É a partir desta perspectiva que o real corresponde à dimensão do “não saber”; melhor dizendo, é o território que abraça um conhecimento não exposto e profundamente apartado daquilo que podemos chamar de “contingencial”, como ressalta Benjamin quando o destaca enquanto instante de “imobilidade”. As operações interrompem o movimento contínuo, seja pela ausência do tempo, seja pelo domínio do eterno recomeço. Na acepção de Deleuze (1997, p. 41), “o tempo deixa de estar curvado por um Deus que o faz depender do movimento”; é a ordem do tempo vazio, do mundo desintegrado.

---

<sup>274</sup> “O mundo existe ... O pasmo sofreia / o coração que se rende aos pesadelos, / núncios vagantes do véspero: e não crê / que homens famintos façam uma festa” (Tradução Renato Xavier. In: MONTALE, 2002, p. 61).

<sup>275</sup> “E não crê / que homens famintos façam uma festa” (Id. *ibid.*, 2002, p. 61).

O enfoque recai sobre a espectralidade sem presença (de Blanchot), que considera a experiência humana nas linhas tortas e intempestivas “del tempo inesorabile”- como bem destaca Montale -, e que adentra igualmente no tema do vazio, em que a ausência do tempo é o ponto nevrálgico para o escritor:

Escrever é entregar-se ao fascínio da ausência de tempo. Neste ponto estamos abordando, sem dúvida, a essência da solidão. A ausência de tempo não é um modo puramente negativo. É o tempo em que nada começa, em que a iniciativa não é possível, em que antes da afirmação, já existe o retorno da afirmação. **Longe de ser um modo puramente negativo é, pelo contrário, um tempo sem negação, sem decisão, quando aqui é um lugar nenhum**, cada coisa retira-se em sua imagem e o “Eu” que somos reconhece-se ao soçobrar na neutralidade de um “Ele” sem rosto. O tempo da ausência do tempo é sempre presente, sem presença. Esse “sem presente” não devolve, porém, a um passado. Teve outrora a dignidade, a força atuante do agora; dessa força atuante ainda é testemunha a lembrança, a lembrança que me liberta do que de outro modo me convocaria, me liberta proporcionando-me o modo de invoca-la livremente, de dispor dela segundo a minha intenção presente. A lembrança é a liberdade do passado. Mas o que é sem presente tampouco aceita o presente de uma lembrança (BLANCHOT, 2011, p. 21-2). (Grifos nossos)

Segundo o autor, na literatura o texto é ao mesmo tempo via e vazio, o impasse que perpassa a passagem da “(ir) realidade

da coisa à realidade da linguagem”. O tempo desconjuntado, deslocado, invertebrado, afeta radicalmente a palavra e revisa suas funções de representar o objeto, deslocando-a para os atos de criar e evocar os desaparecimentos. A palavra literária padece entre realização e desaparecimento e os pares opostos, como vida e morte, ausência e presença, são claros exemplos desta ambiguidade.

“La tonaca”,<sup>276</sup> no poema “O que de mim soubestes”, é a imagem em geral assumida como cobertura sutil e dobra da realidade, a camada que, na medida de seu afastamento, permite surgirem outras dimensões compostas de verdades escorregadias, porque efêmeras e mutantes. Creditar valor ao volume das dobras de “la tonaca”, importa atribuir valor às labaredas ao invés de reconhecer a força da brasa que se esconde sob as cinzas.

*Restò così questa scorza  
la vera mia sostanza;  
il fuoco che non si smorza  
per me si chiamò: l'ignoranza.*

*Se un'ombra scorgete,  
non è un'ombra – ma quella io sono.  
Potessi spiccarla da me,  
offrirvela in dono (MONTALE, 2012, p.  
36)<sup>277</sup>.*

Desta maneira, o real desconhecido se associa à ignorância: “il fuoco che non si smorza / per me si chiamò:

---

<sup>276</sup> “A túnica” (Tradução de Renato Xavier. In: MONTALE, 2002, p. 81).

<sup>277</sup> “Restou assim essa capa / da minha real substância; o fogo que não se apaga / para mim se chamou ignorância. // Se sombras avistares, não será / uma sombra – eu hei de ser. / Pudesse arrancá-la de mim, / eu vos haveria de oferecer” (Id. *ibid.*, p. 81).

l'ignoranza”<sup>278</sup>, justamente porque esta (a ignorância), como “l’inganno”, inscreve-se como uma brasa, aquela que queima e impõe ao homem uma decisão de aceitação ou de recusa de algo, porque a dita “verdade” não é um elemento dado, mas é constructo de linguagem.

Para entender melhor isso, nos valemos Heidegger que, didaticamente, dimensionou as confluências do humano nas esferas do “ente”, “ser” e “Ser”, assim como da respectiva relação da existência com a história:

**O ente** é tudo o que é; **ser** (com minúscula), o fato, e o modo de ser do ente enquanto ente; **Ser** (com maiúscula), a diferença ontológica, fundamento de possibilidade do ser do ente; **Verdade** ou **Sentido** (com maiúscula) do Ser, a aluminação da diferença referente, em que o ente se revela, em seu ser, como ente; existência, o modo de ser do homem, que é o espaço onde se instaura a revelação da diferença; **História** (com maiúscula), as vicissitudes da Verdade do Ser, que, instaurando-se na existência, institui a verdade dos entes, cujas variações lhes constituem a história; **Essencializar** exprime o processo ontológico em que o ente na instauração existencial, revela o seu ser *i. é se essencializa* (com minúscula)” (HEIDEGGER, 1966, p. 13).

Prestemos atenção à concepção de Verdade e de Sentido, que o filósofo faz questão de destacar com iniciais maiúsculas, por considerá-las categorias filosóficas que possibilitam discernir

---

<sup>278</sup> “O fogo que não se apaga / para mim se chamou ignorância” (Id. *ibid.*, p. 81).



os meandros da história, em que concorrem os constructos do ser com o do Ser. Discernir os conceitos *ser* e *Ser* envolve primordialmente uma compreensão prévia acerca dos problemas da linguagem e de seus determinates estruturalistas que, entre outras coisas, autorizam delinear separações de coisas que andam juntas ou então misturadas:

Como a essência do homem não consiste em ser um organismo animal, assim também não se pode eliminar e compensar esta insuficiente determinação da essência do homem, instrumentando-o como uma alma imortal ou com as faculdades racionais, ou com o caráter de pessoa. Em cada caso, passa-se por alto a essência, e isto em razão do mesmo projeto metafísico (HEIDEGGER, 2005, p. 25).

A essência do homem, segundo Heidegger, não se reporta meramente à condição de animal dotado de alma, ou seja, o homem não é só um animal com um suplemento a mais e com espiritualidade, mas é o único animal que pensa a si próprio e o faz porque é linguagem. Em outras palavras, o pensamento é linguagem e isso compreende dizer que o homem é dotado de mundo; ele não está no mundo tal como estão os animais, mas ele é mundo.

O desafio está em que, ao nascer, o homem é “lançado” no mundo e na família, o que também implica a inserção no próprio “sistema” - aquele cuja formulação é de todo, linguagem. Estamos no limiar do debate epistemológico que envolve filosofia e arte, já que pensar no domínio do sistema implica uma perspectiva de pensamento que, a nosso ver, também colabora para perpetrar as lógicas lineares e positivistas que predominam na ciência moderna e que atingem sobremaneira a imaginação

criadora. Neste aspecto, tornam-se interessantes as análises de Jacques Derrida, na obra *Escritura e diferença*:

Nada há portanto de paradoxal no fato de a consciência estruturalista ser consciência catastrófica, simultaneamente destruída e destruidora, *destruturante*, como o é toda a consciência ou pelo menos o momento decadente, período adequado a todo o movimento de consciência. Percebe-se a estrutura na instância da *ameaça*, no momento em que a iminência do perigo fixa os nossos olhares na abóbada de uma instituição, na pedra em que se resumem a sua possibilidade e a sua fragilidade (DERRIDA, 2011, p. 8-9, grifos do autor).

O pensamento de Derrida confirma o terreno de instabilidade que constitui a consciência como Benjamin e Badiou sinalizaram. Abordar a história a partir do inconsciente significa também driblar as contaminações do consciente, que é atravessado pelos constructos da linguagem. Deste olhar também compartilha Heidegger, quando discute a perspectiva metafísica: “Toda a determinação da essência do homem que já pressupõe a interpretação do ente, sem a questão da verdade do ser, e o faz sabendo ou não sabendo, é Metafísica” (HEIDEGGER, 2005, p. 20).

É no inconsciente que as forças se operam involuntariamente, constituindo imagens que se reembaralham sem direção ou tempos determinados. Em Montale, encontramos um verso que ressalta o fluxo: “Uno stupore arretra / il cuore che ai vaganti incubi cede” (MONTALE, 2012, p. 25)<sup>279</sup>, em que, apesar das inclinações de um contexto, ou seja, apesar de tudo

---

<sup>279</sup> “O pasmo sofreia / o coração que se rende aos pesadelos” (Tradução Renato Xavier. In: MONTALE, 2002, p. 61).

indicar contra, ainda assim poderá haver o festejo. Isto significa considerar que o homem é ser de vontade, o que possibilita uma particular dinâmica da história, que, enquanto processo, envolve oportunidades de experiências intercambiantes entre presente e passado.

Assim, ao trazer à tona o debate da zona de influência do inconsciente, tanto Benjamin quanto Badiou esmigalham o conceito de realidade. O real e a realidade não são conceitos equivalentes; pelo contrário, destroem-se mutuamente, já que: o que é a realidade senão aquilo que consigo definir dela? E como definir a realidade pelos aspectos vistos, quando se reconhece que há uma dimensão que se constitui desde as operações do inconsciente?

Pois bem, isso implica compreender, igualmente, que é um elemento inusitado que “toca” o real, o que pode derivar do próprio verso, à medida que este provoca a reflexão e estimula releituras, como no exemplo que se segue: enquanto o corpo feminino se reporta a uma imagem escultural que se deixa moldar pelas vestes, as pedras apontam para a resistência. Talvez não seja o caso de focalizar a rocha, mas o conjunto de pedras que, apoiadas entre si, resguardam-se contra a possibilidade de serem tragadas pela violência “da voragem”.

Trata-se de uma relação da psique, que nem sempre encontra explicações no plano racional, e que, embora seja expressão de desajuste, também pode ser portadora da própria razão: uma razão ímpar e desconhecida, mas igualmente razão. Uma razão apartada, e não legitimada, mas que tem sua sabedoria, a despeito de tudo que possa andar na linha da moda do pensamento desta época.

Assim, por empreender pelo pensamento dialético, Montale interroga a vida que, come “il telo”, ou seja, como um céu permeado de fantasias, acomoda tanto a tranquilidade quanto a tempestade, o que pode sinalizar as interfaces do real. A realidade é permeada de enganos; e não reconhecê-los é perpetrar a ignorância, como o poeta destaca, em *Ossi di seppia*: “ed era

mia, era nostra, la vostra dolce ignoranza” (MONTALE, 2012, p. 44)<sup>280</sup>.

Do mesmo modo, podemos relacionar o tema da ignorância com a perda da imaginação criadora, questão que também estabelece relação com a temática estruturalista que perpassa nosso debate:

Para apreender mais de perto a operação da imaginação criadora, é preciso portanto virarmo-nos para o invisível interior da liberdade poética. É preciso separarmo-nos para atingir na sua noite a origem cega da obra. Esta experiência de conversão que instaura o ato literário (escritura ou leitura) é de uma espécie tal que as próprias palavras separação e exílio, designando sempre uma ruptura e um caminho no *interior* do mundo, não conseguem manifestá-la diretamente, mas apenas indica-la por uma metáfora, cuja genealogia mereceria por si só a totalidade da reflexão. Pois se trata de uma saída para fora do mundo, em direção a um lugar que nem é um *não lugar* nem um outro mundo, em uma utopia nem um álubi. Criação de “um universo acrescenta ao universo”, segundo uma expressão de Focillon citada por Rousset (p. 11), e que só diz portanto o excesso sobre o todo, esse nada essencial a partir do qual tudo pode aparecer e produzir-se na linguagem, e acerca do qual a voz do Blanchot nos lembra com a *insistência* da profundidade que é a própria possibilidade da escritura e de uma

---

<sup>280</sup> “E era minha, era nossa, a vossa doce ignorância” (Tradução Renato Xavier. In: MONTALE, 2002, p. 96).

*inspiração* literária em geral. Só a *ausência pura* – não a ausência disto ou daquilo, mas ausência de tudo em que se anuncia toda a presença – pode *inspirar*, ou por outras palavras *trabalhar*, e depois fazer trabalhar (DERRIDA, 2011, p. 8-9, grifos do autor).

Que procedimento seria esse de “virar-se para o invisível interior da liberdade”, senão uma tentativa de dimensionar as camadas que suplantam a existência humana na sua condição mais venturosa, “la scialbatura”? E o que é “uma saída para fora do mundo, em direção a um lugar que nem é um *não lugar* nem um outro mundo”, senão o prosseguir do poeta na trilha da ilusão, integrando o movimento daqueles que não costumam olhar para trás, mas que prosseguem carregando consigo o segredo de saber que o real está em franca relação com o vazio? O enfoque está para um poeta que não acede às trágicas contradições, e nos seus poemas reconhece o movimento da história.

Nesta direção, Montale explora: “Ciò che di me sapeste / non fu che la scialbatura, / la tonaca che riveste / la nostra umana ventura” (MONTALE, 2012, p. 36)<sup>281</sup>, o que corresponde às porosidades possibilitadas por um espírito moldável destituído de fixidez, disposto a minar as forças do “Eu” em favor do “eu”, ou seja, propenso a revisar o império das percepções errôneas da consciência.

Desse modo, o poeta escapa dos holofotes aclamados pelo ego (“Eu”), para encontrar “la vera mia sostanza” (eu), às vezes obscurecida pelas sombras: “non è un'ombra - ma quella io sono” (MONTALE, 2012, p. 36). A temática envolve a problematização de uma concepção que carrega o estandarte da

---

“O que de mim soubestes / foi somente a cobertura, / a túnica que reveste / a nossa humana ventura” (Tradução Renato Xavier. In: MONTALE, 2002, p. 81).

“verdade”, em tempos em que as certezas estavam profundamente estremeçadas.

Desde expressões como “umana ventura”, “la tonaca che riveste”, Montale especula uma particular concepção de história, assentada na cultura em franca ascensão, e que, em si, retroalimenta costumes, que ele descreve como “il fuoco che non si smorza / per me si chiamò: l'ignoranza”. Esta ignorância é a manifestação de uma cultura de transição em que a “novidade” não é o “novo”; é somente uma “fachada” nova para que as velhas estruturas se restabeçam.

Cabe, agora, discutir as repercursões de tais escolhas no âmbito da memória, questão que contribui para o fechamento do debate sobre o tempo e suas indeterminações.

### 3.2 REMINISCÊNCIAS E O TEMPO

“Ed era forse oltre il telo”<sup>282</sup> é um dos versos montalianos emblemáticos no tocante ao reconhecimento do lampejo como elemento propulsor de um processo em que a abordagem da história não é retilínea, mas que se faz por desdobramentos e reorganizações contínuos e irrevogáveis.

Como já foi dito, esse movimento eclode em lampejos, o que o filósofo alemão, Walter Benjamin (1892-1940), chama de “imagem dialética”, um conceito que implica a já mencionada relação com o tempo, pela qual o presente e o passado se dão em interação constante. Trata-se de conceber o tempo sob outra perspectiva, completamente afastada de uma aceção cronológica, pois se trata de um intercambiar de imagens, cuja condução não é única, e muito menos previsível.

---

<sup>282</sup> “E talvez além do céu” (Tradução Renato Xavier. In: MONTALE, 2002, p. 81).

É a partir do estudo da obra de Marcel Proust e da teoria psicanalítica de Sigmund Freud (1856-1939) sobre o inconsciente, entre outros, que Benjamin estabelecerá uma nova relação como o passado e com a memória, constituindo um conceito de história como disciplina que trata das relações, não de modo descritivo e progressivo, mas a partir de uma articulação inovadora com o presente.

Em *Sobre o conceito de História*, Benjamin aborda tal dinâmica da história sem a contrapartida cronológica, mas orientada por movimentos intermitentes, diretamente relacionados com a imagem dialética. Na tese de número cinco, Benjamin argumenta: “A verdadeira imagem do passado perpassa veloz. O passado só se deixa fixar como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido” (BENJAMIN, 1994, p. 224).

Suas análises, registradas gradativamente entre os anos 1918 e 1940, o ano de seu suicídio em razão da perseguição nazista, aprofundam a problematização da abordagem evolutiva da história e da lógica cronológica em favor de uma perspectiva anacrônica – terminologia primeiramente usada pelo historiador da arte, o alemão Aby Warburg (1866-1929). O tempo passa a ser concebido não mais em movimento sequencial, porém, tramado nas relações em que passado e presente se intercambiam<sup>283</sup>.

Encontramos tal abordagem nos versos do poema *Vento e bandeiras*, a exemplo de “com'è tornata, te lontana, a queste

---

<sup>283</sup> Sobre a relação da memória na lírica montaliana, existe um artigo importante de Ilena Antici: “*Lo stupore d'un ricordo*”: *Montale tra memoria episodica e memoria epifanica*” (disponível em: [http://www.italianisti.it/upload/userfiles/files/Antici\\_Ilena.pdf](http://www.italianisti.it/upload/userfiles/files/Antici_Ilena.pdf)> Acesso em: 5 fev. 2015). Neste artigo, a autora recupera a relação de Montale com a lírica leopardiana, comprovando aspectos da íntima relação da produção de ambos os escritores com o tema da memória espontânea de Begson.

pietre / che sporge il monte alla voragine”<sup>284</sup>, em que, pela perspectiva da simultaneidade, passado e presente se entrelaçam intermitentemente, como Benjamin destaca em suas teses.

O poema de Montale expressa uma compreensão do movimento histórico muito familiar ao pensamento benjaminiano; também o expressa quando se reporta ao “sigillo”. No poema “O que de mim soubestes”, destaca a imagem que escapa de qualquer previsibilidade : “vietava il limpido cielo / solo un sigillo”<sup>285</sup>, pois, mesmo que o céu esteja límpido, ele também implica a potência do segredo. Além disso, semelhante relação se faz notar, igualmente, nos versos de *Crisalide* (Crisalida): “Nell'onda e nell'azzurro non è scia. / Sono mutati i segni della proda / dinanzi raccolta come un dolce grembo [...]” (MONTALE, 2012, p. 87)<sup>286</sup>.

O segredo não obedece a comandos, eclodindo desde os acontecimentos inesperados e em direta relação com as sensações, como no intercâmbio das imagens dialéticas e que reverbera a imagem que Benjamin toma como “espontânea”. Assim, do entrecruzamento de lampejos, entre presente e passado, despontam vestígios de uma história que se conserva mais pelo conteúdo esquecido do que pelo lembrado. Nesta perspectiva, ganha relevância a morte, já que a imagem dialética sempre remete ao ausente, enquanto a lembrança remeterá ao conteúdo da consciência (ao vivido), à “memória adquirida”, relação esta que se destaca no “telo” montaliano.

Esclarece bem esta intrincada relação entre “memória espontânea” e “memória adquirida”, a filósofa suíça, e grande estudiosa do tema da memória, Jeanne Marie Gagnebin:

---

<sup>284</sup> “Como tornou, em sua ausência, a estas / pedras que expõe o monte à voragem” (Tradução Renato Xavier. In: MONTALE, 2002, p. 61).

<sup>285</sup> “A vedar o límpido céu / só um sigilo” (Id. *ibid.*, p. p. 81).

<sup>286</sup> “O azul e a onda não guardam os traços. / Mudaram os sinais da margem, antes / recolhida como um doce regaço” (Id. *ibid.*, p. 171-5).



[...] a memória espontânea, é a memória “verdadeira” ou autêntica, segundo Bergson; em oposição ao princípio da *repetição* da primeira (memória adquirida), ela inova porque traz de volta à nossa atenção presente algo que aconteceu num momento e lugar singulares do passado, algo que muito bem *pode ter sido esquecido*, fazendo ressurgir esse momento único do passado na intensidade do presente, encontros felizes a que Proust dará o nome de pequenas “ressurreições de memória” (GAGNEBIN, 2012, p. 25-6, grifos da autora).

A imagem dialética ultrapassa os registros da “memória adquirida”, assim denominada por Henri Bergson,<sup>287</sup> o filósofo precursor nesta discussão do tempo, e se consubstancia na memória espontânea, pois o elemento que ressurge, a memória denominada de verdadeira, passa pelo corpo, desde um processo

---

<sup>287</sup> Sobre a convergência do tempo no pensamento de Bergson, afirma Arnold Hauser (1998): “O conceito bergsoniano de tempo sofre uma nova interpelação, uma intensificação e um desvio. O acento recai agora na simultaneidade dos conteúdos da consciência, na imanência do passado no presente, na convergência constante dos diferentes períodos de tempo, na fluidez amorfa da experiência interior, na imensidade sem limite da corrente do tempo onde a alma singra, na relatividade de espaço e tempo, ou seja, na impossibilidade de diferenciar e definir os meios através dos quais a mente se move. Nessa nova concepção de tempo, quase todos os elementos da tessitura que formam a substância da arte moderna convergem: o abandono do enredo, a eliminação do protagonista, a renúncia à psicologia, o “método automático de escrita” e, sobretudo, a montagem técnica e a combinação de formas temporais e espaciais do filme (HAUSER, 1998, p. 970).

desencadeado por algumas sensações corpóreas que irão repercutir no intelecto.

Estes desdobramentos são abordados pelo renomado escritor francês, Marcel Proust (1871-1922), na obra *Em busca do tempo perdido*, que dá visibilidade ao “lampejo” na célebre passagem dos “bolinhos de Madelaine”. À memória que se guarda no inconsciente, Proust denominou de “involuntária”, já que os elementos apreendidos não passam pelos processos do consciente: “[...] só se pode tornar componente da *mémoire involontaire* aquilo que não foi expresso e conscientemente ‘vivenciado’, aquilo que não sucedeu ao sujeito como vivência” (BENJAMIN, 1989, p. 108, grifos do autor)<sup>288</sup>.

Didi-Huberman retoma o conceito de Benjamin para pensar a arte, e indica as imagens que voltam, mas de forma diferenciada: “memória psíquica nel suo processo, anacronistica nei suoi effetti di montaggio, di ricostruzione o di ‘decantazione’ del tempo” (DIDI-HUBERMAN, 2007, p. 38). Didi-Huberman aponta para a imbricada relação psíquica em que se opera a relação com o conhecimento, processo que ele denomina “anacrônico”. Muito além do rememorar, o espaço psíquico comporta uma memória que é um arquivo em processo e, do qual, ocasionalmente, emergem os elementos da história.

Segundo Didi-Huberman, o anacronismo seria a maneira temporal de exprimir a exuberância, a complexidade e a sobredeterminação das imagens e, neste caso, a psique humana e o inconsciente seriam os componentes essenciais para que um

---

<sup>288</sup> Ao apreciar os processos de conceber a imagem, atribuindo maior importância ao elemento ocasionalmente esquecido, Benjamin identifica um movimento eminentemente humano, a que denomina de experiência, aquela que é particular e subjetiva. Para compreender melhor este conceito, sugerimos o artigo recentemente publicado de João Gabriel Lima: “Itinerários do conceito de experiência na obra de Walter Benjamin” (LIMA e BAPTISTA, 2013).

sentido se opere, tal como apontava Freud, ainda nos primeiros anos do século XX.

Note-se que a imagem dialética implica reembaralhar as imagens, algo que Montale também destaca nos seguintes versos: “non mai due volte configura / il tempo in egual modo i grani!” (MONTALE, 2012, p. 25)<sup>289</sup>. Não por acaso o poeta usa o ponto de exclamação. Este sinal gráfico costuma ser utilizado para indicar a tentativa de enfatizar as suas convicções de que na história nada se repete e, sim, que a relação está para o reconfigurar de imagens e do tempo.

Declarado leitor de Bergson<sup>290</sup>, Montale, no poema O que de mim soubestes, destaca a “umana ventura”, mencionando o “sigillo” e a vida como “il telo”, sinais de um pensamento artístico que se desenvolve prezando pelo movimento dinâmico da história, convergindo, pois, com a lógica anacrônica.

As teses sobre a imagem dialética (ou o real) colocam em questão a linearidade da história, já que “toda a concepção autêntica (ou legítimada) do tempo histórico repousa inteiramente sobre a imagem da redenção” (BENJAMIN, 2009, p. 515). A ideia da redenção perpassa a perspectiva cronológica convencional, a qual parte do pressuposto da sucessão, em que o presente derivaria do passado.

O verso anteriormente citado comprova as aproximações de concepção de tempo entre Montale e Benjamin, já que ambos se assemelham no modo de pensar o decurso histórico. Filósofo e poeta, estão de acordo relativamente à abordagem temporal, por

---

<sup>289</sup> “Não modela o tempo duas vezes / de igual modo os grãos!” (Tradução Renato Xavier. In: MONTALE, 2002, p. 61).

<sup>290</sup> Na *Autoentrevista* publicada no *Corriere della Sera*, em 1971, por diversas vezes citada no curso deste trabalho, Montale declara ter lido Bergson, entre outros filósofos influentes na Europa na virada do século: “Qualcosa più del nome de Boutroux e di Bergson mi sarà passato tra le mani. Ma aggungerai Lachelier” (MONTALE, 1997a, p. 602).

não acreditarem na ideia cumulativa, em que os eventos vão se sucedendo; pelo contrário, compreendem que a história envolve procedimentos que extrapolam a contagem convencional:

Todo conhecimento histórico pode ser representado pela imagem de uma balança em equilíbrio, que tem sobre um de seus pratos o ocorrido e sobre o outro o conhecimento do presente. Enquanto no primeiro prato os fatos reunidos nunca serão insignificantes e numerosos demais, o outro deve receber apenas alguns poucos pesos – grandes e maciços (BENJAMIN, 2009, p. 510).

O contraponto da balança, em nosso entendimento, é dialético porque opera um equilíbrio a partir da ressignificação dos eventos. Assim também argumenta Octávio Paz: “[...] por gracia suya, el tempo original, padre de los tempos, encarna en un instante. La sucesión se convierte en presente puro, manancial que se alimenta a sí mismo e trasmuta al hombre” (PAZ, 1956, p. 25). Note-se que o que este poeta/pensador chama de presente puro, que se retroalimenta e transforma o homem, é algo semelhante ao conceito de imagem dialética benjaminiano. Os percursos são eivados de corrosão e, assim como a força e a insistência da água corroem a pedra, que progressivamente perde o formato original, a história se faz pelo fluxo de forças em que conta mais a qualidade do que a quantidade.

Enquanto uma onda vai e a outra vem, processam-se ressignificações dos elementos que perfazem os entremeios do caminho, em que nada permanece no lugar outrora ocupado. Tal reordenação implica a constelação mencionada por Benjamin. Na estrofe seguinte, podemos encontrar vestígios desta concepção filosófica:

*e come spenta la furia briaca  
ritrova ora il giardino il somnesso alito  
che ti cullò, riversa sull'amaca,  
tra gli alberi, ne' tuoi voli senz'ali*  
(MONTALE, 2012, p. 25)<sup>291</sup>.

Vejam os outros exemplos em *Crisalida*, poema que igualmente manifesta a mesma percepção de Montale quanto ao decurso do tempo e da própria história. O poema, além de ser um dos mais longos de *Ossi di seppia* - disposto na sessão *Meriggi e ombre* -, tem seus versos bastante estriados em matéria de sentido, permitindo algumas aproximações a respeito das operações da imagem dialética:

*L'albero verdecupo  
si stria di giallo tenero e s'ingromma.  
Vibra nell'aria una pietà per l'avidie  
radici, per le tumide cortecce.  
Son vostre queste piante  
scarse che si rinnovano  
all'alito d'Aprile, umide e liete.  
Per me che vi contemplo da quest'ombra,  
altro cespo riverdica, e voi siete.*

*Ogni attimo vi porta nuove fronde  
e il suo sbigottimento avanza ogni altra  
gioia fugace; viene a impetuose onde  
la vita a questo estremo angolo d'orto.  
Lo sguardo ora vi cade su le zolle;  
una risacca di memorie giunge  
al vostro cuore e quasi lo sommerge.  
Lunge risuona un grido: ecco precipita*

---

<sup>291</sup> “E como extinta a fúria embriagada / já recobra o jardim a submissa aragem / que te embalou, sobre a rede tombada, / entre as árvores, em teus vôos sem asas” (Tradução Renato Xavier. In: MONTALE, 2002, p. 61).

*il tempo, spare con risucchi rapidi  
tra i sassi, ogni ricordo è spento; ed io  
dall'oscuro mio canto mi protendo  
a codesto solare avvenimento. [...]  
(MONTALE, 2012, p. 87)<sup>292</sup>.*

O poema, do qual pulsam vibrações derivadas do contraste de cores, igualmente vibrantes como o verde-escuro e o amarelo, e do destaque à renovação dos arbustos, escassa apesar da época primaveril do abril europeu, enfoca um cenário problematizado. A atmosfera é de tensão: “Vibra nell'aria una pietà per l'avide, radici, per le tumide cortecce” (MONTALE, 2002, p. 170)<sup>293</sup>. É na imagem do rebrotar das plantas cujas

---

<sup>292</sup> “A árvore verde-escura / se estria de amarelo tenro e brota. / Vibra no ar piedade por raízes ávidas, pelo túmulos córtices. / São vossos esses arbustos / escassos que se renovam / na aragem de abril, úmidos e viçosos. / Para mim que vos contemplo desta sombra, / outra folhagem reverdece, e sois vós. // Cada instante lhe traz novas frondes / e seus assombro excede toda alegria / fugaz; vem com ímpeto de ondas / a vida a este recanto extremo do horto. / O olhar vos caia agora sobre a gleba; / uma ressaca de memórias atinge; / o vosso coração e quase o submerge. / Longe ressoa um grito: pronto corre / o tempo, some-se em refegas rápidas / nas pedras, cada memória se apaga; / e de meu canto obscuro me debruço / sobre esse solar acontecimento” (Tradução Renato Xavier. In: MONTALE, 2002, p. 171-5).

<sup>293</sup> “Vibra no ar piedade por raízes ávidas, pelo túmulos córtices. / São vossos esses arbustos / escassos que se renovam / na aragem de abril, úmidos e viçosos. / Para mim que vos contemplo desta sombra, / outra folhagem reverdece, e sois vós. // Cada instante lhe traz novas frondes / e seus assombro excede toda alegria / fugaz; vem com ímpeto de ondas / a vida a este recanto extremo do horto. / O olhar vos caia agora sobre a gleba; / uma ressaca de memórias atinge; o vosso coração e quase o submerge. / Longe ressoa um grito: pronto corre / o tempo, some-se em refegas rápidas / nas pedras, cada

folhagens se renovam, apesar da escassez de raízes e das cascas entumecidas que se expressam as contradições. Montale consegue explicitar a compreensão de uma particular concepção de história: não linear, mas intenso fluxo em que forças inusitadas atuam, como aborda nesta estrofe:

*Così va la certezza d'un momento  
con uno sventolio di tende e di alberi  
tra le case; ma l'ombra non dissolve  
che vi reclama, opaca. M'apparite  
allora, come me, nel limbo squallido  
delle monche esistenze; e anche la vostra  
rinascita è uno sterile segreto,  
un prodigio fallito come tutti  
quelli che ci fioriscono d'accanto*  
(MONTALE, 2012, p. 87)<sup>294</sup>.

O cenário descrito é de uma imagem problematizada, porque temos um poema que enfoca os sentimentos unidos de contradição: “Penso allora / alle tacite offerte che sostengono le case dei viventi” (MONTALE, 2012, p. 89)<sup>295</sup>. Esta imagem fornece as bases para a abordagem poética que tem origem num cenário natural, eivado de tranquilidade - “L'albero verdecupo / si stria di giallo tenero e s'ingromma” -, do qual aproveita a

---

memória se apaga; / e de meu canto obscuro me debruço / sobre esse solar acontecimento” (Id. *ibid.*, p. 171-5).

<sup>294</sup> “Assim vai-se a certeza dum momento, / num ventanear de cortinas e árvores / entre as casas; mas não dissipa a sombra / que, opaca, vos reclama. Então vos vejo / no limbo desolado dos destinos / truncados, como o meu, e até vosso / renascimento é um estéril segredo, / um prodígio falhado como todos / os que florescem ao lado de nós.” (Tradução Renato Xavier. In: MONTALE, 2002, p. 175).

<sup>295</sup> “Penso então / nas oferendas tácitas que sustêm / a casa dos viventes” (Id. *ibid.*, p. 175).

oportunidade para enfatizar os embates que perpassam a realidade, dispondo de imagens impactantes como a “gran muraglia”.

Pois não é como algo sempre vivo e atual que a natureza se impõe na dialética. A dialética detém-se na imagem e cita, no acontecimento histórico mais recente, o mito como passado muito antigo: a natureza como história primeva. Por isso, as imagens, como as do *intérieur*, que conduzem a dialética e o mito a um ponto de indistinção, são verdadeiramente “fósseis antediluvianos”. Podem ser denominadas, segundo uma expressão de Benjamin, imagens dialéticas, cuja concludente definição da alegoria vale também para a intenção alegórica de Kierkegaard como figura da dialética histórica e da natureza mítica. Segundo ela, “na alegoria”, a *facies hippocratica* da história revela-se ao observador como paisagem primeva petrificada. Teodor Adorno (BENJAMIN, 2009, p. 503).

O *continuum* da história é o tema que se entrelaça à contradição, que perpassa o poema montaliano do começo ao fim, começando pelo título, *Crisalida*, cuja metamorfose encerra uma promessa de nascimento, o que, na prática, converte-se em algo jamais concluído, resultando, assim, no fundamento do *Nada*: “È il voto che mi nasce ancora in petto, / poi finirà ogni moto” (MONTALE, 2012, p. 170-5)<sup>296</sup>.

---

<sup>296</sup> “È o voto que me nasce ainda no peito, / mais nenhum rasgo depois” (Id. *ibid.*, p. 171-5)



Porém, o *continuum* não é movimento uniforme, mas, como já dito, é atravessado de reveses e profundamente relacionado à eclosão do “elemento espontâneo”, percepção esta que se irmana à imagem dialética benjaminiana. Examinemos tal relação a partir dos versos de *Crisalida*:

*Lunge risuona un grido: ecco precipita  
il tempo, spare con risucchi rapidi  
tra i sassi, ogni ricordo è spento; ed io  
dall'oscuro mio canto mi protendo  
a codesto solare avvenimento*  
(MONTALE, 2012, p. 170-5)<sup>297</sup>.

Os versos contribuem para repensar da história sob o ponto de vista cronológico. O tempo se expande e encurta dependendo do movimento da memória, que é manifestação própria do fluir entre presente e passado, quando, na concepção montaliana, “ogni ricordo è spento”<sup>298</sup>.

Tal movimento, em que as associações temporais seriam compulsórias, é contestado por Benjamin tanto quanto é problematizado nos poemas montalianos, o que aponta o repensar dos caminhos da história como um dos elementos essenciais do pensamento crítico que emerge no entreguerras.

Diante disso, podemos adentrar no debate do descompromisso de Montale enquanto intelectual de seu tempo.

---

<sup>297</sup> “Lunge ressoa um grito: pronto corre / o tempo, some-se em refegas rápidas / nas pedras, cada memória se apaga; / e de meu canto obscuro me debruço / sobre esse solar acontecimento” (Tradução Renato Xavier. In: MONTALE, 2002, p. 171-5).

<sup>298</sup> “Cada memória se apaga” (Id. *ibid.* p. 171-5).

### 3.3 A ARTE DO NÃO SABER E O ECO: A MEMÓRIA E A MORTE

Considera-se que é sob a ótica paradoxal do “não” que Montale pensará a poesia nesta primeira etapa da vida. Ele sinaliza para uma atmosfera de suspensão, em que o real é o elemento de contraposição entre aquilo que se consegue ver e de como se vê, com aquilo que escapa à nossa percepção. Tal problemática perpassa o poema “O que de mim soubestes”, que explicita os aspectos que podem constituir uma dada realidade, eivada de enganos:

*O vero c'era il falòtico  
mutarsi della mia vita,  
lo schiudersi d'un'ignita  
zolla che mai vedrò* (MONTALE, 2012, p. 36)<sup>299</sup>.

Com esta estrofe, que expõe as feridas deste período de transição, o artista reclama do rompimento das inclinações representativas a fim de que o espaço seja reanimado com percepções mais fluidas e instigantes. A confluência expressa nestes versos, a nosso ver, muito se parece com percepções filosóficas, quando se reconhece que a própria linguagem literária implica “i voli senz'ali”, ou seja, uma escrita sem objeto, questão que também é analisada por Maurice Blanchot:

[...] quando digo ‘essa mulher’, a morte real é anunciada e já está presente na minha linguagem; minha linguagem quer dizer que essa pessoa que está ali pode ser separada dela mesma, subtraída à sua

---

<sup>299</sup> “Ou ao invés fosse fantástica / a mudança em minha vida, / o descortinar de incendiada / plaga que não verei mais” (Id. *ibid.*, p. 81).

existência e à sua presença e subitamente mergulhada num nada de existência e de presença (BLANCHOT, 2011b, p. 332).

A linguagem é atravessada de morte, o que impacta a escrita porque, à medida que o texto expressa algo, esta imagem já é passado. A escrita se refere ao tempo anacrônico que apresenta outra realidade, a que é diferente da contabilidade cotidiana, porque recupera os fragmentos de uma dimensão mais profunda que se relaciona aos processos de conhecimento: o inconsciente ou, nos versos montalianos, “la furia briaca”<sup>300</sup>.

O que está no entorno é problematizado por meio das alegorias em que a vida se converte na “favola”<sup>301</sup>. Os versos seguem carregados de imagens - o sol, a mente e as rimas que escapam -, alegorias dos desencontros que levam o homem a perder de vista a sua condição de narrador da história e a vida resulta, então, na “cupa storia che non si racconta!”. Este verso se refere à perda progressiva da faculdade de narrar as experiências<sup>302</sup>.

É nesta perspectiva que Montale constitui os traçados de um quadro em que “il cammino” envolve a agreste matéria da iminente perda da memória. No poema, “Não se sabe o que a sorte nos reserva”, as rimas cederão lugar à história fusca: “la memoria del sole, dalla mente / ci cadrà il tintinnare delle rime” (MONTALE, 2012, p. 58)<sup>303</sup>.

---

<sup>300</sup> “Fúria embriagada” (Tradução Renato Xavier. In: MONTALE, 2002, p. 61).

<sup>301</sup> “A fábula.” (Tradução nossa).

<sup>302</sup> Aqui não se pode deixar de mencionar o já celebrado ensaio de Walter Benjamin: “O narrador: considerações sobre a obra Nikolai Leskov”, que argumenta: A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorrem todos os narradores” (BENJAMIN, 1989, p. 198).

<sup>303</sup> “A memória do sol, da nossa mente / há de cair o tintinar das rimas” (Tradução Renato Xavier. In: MONTALE, 2002, p. 123).

Por outro lado, o “não contar” não significa não verbalizar, nem mesmo necessariamente envolve o silêncio, pois este exige um distanciamento somente possível ao poeta. A voz que corta o silêncio é o eco que se replica no espaço. Em ondas invisíveis, o som se propaga a longa distância, fazendo-se notar quando encontra o obstáculo que o faz retornar àquele que o projetou: “Lontani andremo e serberemo un'eco / della tua voce” (MONTALE, 2012, p. 58)<sup>304</sup>.

Enquanto o eco é a voz que morre, ele também pode fazer ecoar as recordações ou aproximações, da mesma forma que a erva desbotada pode guardar a lembrança do sol: “si ricorda / del sole l'erba grigia / nelle corti scurite, tra le case. (MONTALE, 2012, p. 58)<sup>305</sup>. A erva se torna cinza e sua palidez denota a falta que sente do contato com o sol. O verde lhe escapa porque se alimenta da sombra entre as casas, e ela, em sua descorada condição, é também vida. O poema ressalta uma perda sentida; o desdobramento de um estado do ser (*l'erba*) que grita na sua não cor (*grigia*), manifestação física que se assemelha ao eco que retorna e faz lembrar a voz que morre.

A angústia do poeta se irmana à de outros em igual condição: “Lontani andremo e serberemo un'eco”<sup>306</sup> é o verso que mostra que o som era ouvido por outros. Em cada um, o eco reverbera e algo do grande movimento das ondas propagadas se comunicará com a respectiva memória e se integrará na história. Há uma perda sentida; a história, porém é fluxo e, dos restos pode surgir a força da nova que dará origem a desdobramentos que, de alguma maneira, repercutirão na reconfiguração das tramas da história.

---

<sup>304</sup> “Hemos de ir longe e um eco conservar / da tua voz” (Tradução Renato Xavier. In: MONTALE, 2002, p. 123).

<sup>305</sup> “Se lembra do sol a erva sem cor / desde os sombrios pátios, entre as casas” (Id. *ibid.*, p. 123).

<sup>306</sup> “Hemos de ir longe e um eco conservar.” (Id. *ibid.*, p. 123).

O eco do poema pode ser lido também enquanto a vibração é sentida pelos artistas neste tempo de profunda inquietação. É desta vibração dos contrastes - luz e sombra, voz e silêncio – que é possível constatar que a poesia de Montale é portadora de um traço artístico que se comunica com a obra de outros expoentes, como já vimos apontando neste trabalho. O dito que nada diz e a expressão do ilusório que se projeta como “verdade” são alguns dos elementos que compõem o axioma do século XX, como analisa Badiou:

Pensado como implementação pelo semblante de sua própria distância do real, o distanciamento pode ser tido como axioma da arte no século e especialmente da arte de “vanguarda”. Trata-se de fazer ficção do poder da ficção, de ter como real a eficácia do semblante. É uma das razões pelas quais a arte do século XX é arte reflexiva, arte que quer mostrar seu processo, idealizar visivelmente a sua materialidade. Mostrar a distância entre o factício e o real torna-se a questão principal da facticidade (BADIOU, 2007, p. 83-4).

O debate aberto por Badiou chega à arte do século XX, desafiada a mostrar a distância entre o factício e o real, ou seja, está em questão a capacidade artística de interrogar os constructos falsos do semblante. Fazer ficção do poder da ficção é, pois, fazer uma arte reflexiva, que suplanta o processo ao produto. A arte do século XX precisa se ocupar das entrelinhas. A ideia não é buscar saída para a crise, nem mesmo propor soluções de caráter escatológico, nas quais impera o pressuposto da unilateralidade ideológica na análise das relações de poder, mas abordar a história como um movimento tensionado e processual. O desafio está em extrair das observações cotidianas a matéria

poética, em que o olhar se volta para o conflito evitando, todavia, recair no terreno das leituras apocalípticas.

Uma das grandezas do século foi procurar pensar a relação, muitas vezes obscura num primeiro momento, entre violência real e aparente semblante, entre rosto e máscara, entre nudez e travestimento. Encontramos esse aspecto nos mais variados registros, indo da teoria política à prática artística. (BADIOU, 2007, p.81).

É nesta época que a arte aprofunda o debate sobre o deslocamento do olhar objetivo para uma perspectiva subjetiva e centrada no cotidiano. A sílaba, o pedaço, o resto, quiçá possam ser associações pertinentes ao estado do artista diante de seu tempo, que envolve profundas controvérsias políticas. Montale se mostra um debatedor das tendências de seu tempo; dialogando com os artistas por meio de sua obra, decisivamente, não se propõe a ser a erva sem cor (*l'erba grigia*) de seu tempo, mas o sol (*il sole*), que aquece a atmosfera com seus raios inusitadamente dispostos, atingindo a todos os reinos sem distinção. Assim como o raio do sol atinge o outro, independentemente de sua vontade, também a “arte reflexiva”, em apropriado tempo, alcança a todos.

A pintura exponencialmente envolve as primeiras iniciativas, quando, por volta de 1912, Picasso concorreu para a problematização do lugar da arte em sua obra, como já discutido. Assim, a imagem corrompida, esquartejada, tanto quanto o papel da arte na configuração da sociedade europeia do entreguerras foram temas dos poemas em versos, em que Picasso também expressa um olhar problematizador quanto ao modo de conceber a arte:

*Todas las líneas eliminadas del cuadro  
que representa la imagen de esta cabeza*

*de muchacha aparece flotando alrededor  
blanco aroma de los golpes asestados en  
la espalda del cielo orgulho blanco queso  
amapolas vino blanco asado al tiro al  
pichón del pífano blanco grito amarillo de  
los látigos reflejados en el vuelo de una  
golondrina sobre el ojo de la leche malva  
ortiga caballo alado en la punta de la  
espuma amarilla de blanca blusa de la  
pica malva raya del lápiz con saltos de  
cabrito blanca estrella malva amarilla  
extendida sobre el filo de la luna plato de  
judías malva arco tendido con el iris  
amarillo azul cobalto azul añil en las  
redes malva del amarillo teja de blanco  
plumaje azul atado per il cuello con una  
cuerda malva amarillo [...] (PICASSO,  
2008, p. 70).*

O poema, que joga com palavras que afrontam a lógica da razão humana, constitui-se pelo som martelante da aliteração, sem que se ordene a sucessão das ideias com o emprego da pontuação correspondente. Como Montale, Picasso também pareceu querer estraçalhar as convenções da palavra, desordenando os percursos como forma de intrigar o leitor.

Neste mesmo período, outras experiências aconteceram, a exemplo do importante debate que gradativamente se desencadeou em âmbito europeu, a partir das experiências artísticas desenvolvidas por Wassily Kandinsky (1866-1944). O pintor russo, que após uma temporada de estudos na Alemanha se converteu no arauto da arte abstrata, foi outro que contribuiu para revisar os pressupostos de a arte imitar a natureza.

Ao problematizar a representação mimética, a obra de Kandinsky veio a compor uma precursora discussão a respeito dos condicionantes políticos da linguagem imagética, questionando a própria arte pictórica. Note-se que é a partir da

segunda fase de sua arte que o tema da representação se tornou elemento de discussão num entrecruzamento epistemológico entre arte e filosofia, dando origem ao questionamento da ética pelo tanto que afeta o objeto artístico. Com base nisso, Alexander Kojève (1902-1968), sobrinho do artista e filósofo russo, desenvolveu uma apropriada reflexão sobre a pintura não-figurativa, revertendo os conceitos artísticos, quando passou a considerá-la não mais como abstrata, como normalmente se reconhecia no meio artístico, mas como arte concreta<sup>307</sup>.

No debate que se pode ter originado no próprio seio familiar, Kojève, em 1936, escreve o ensaio “As pinturas concretas de Kandinsky”, no qual examina a arte do tio, considerando-a como de caráter concreto. A iniciativa de interpelar a obra nos seus desdobramentos mais profundos - a abstração do objeto e seu esvaziamento -, levou-o a constatar que aquela pintura se sustentava num fundamento negativo.

Ao desenvolver o raciocínio sobre a pintura não-figurativa, Kojève afirma a impossibilidade de representação daquilo que se dispõe na natureza, compondo um campo dialógico entre filosofia e arte. Sua leitura parte do princípio de que:

---

<sup>307</sup> Alexandre Kojève nasceu em São Petersburgo, com formação em filosofia, marcadamente de cunho político marxista e hegeliano, o que lhe deu a base necessária para discutir os fundamentos da arte pictórica ao lado do tio, o já renomado artista plástico, e igualmente russo, Wassily Kandinsky.



*Lo Bello encarnado por el cuadro que “representa” un árbol bello es en-por-y-para si. Pero ese Bello no ha sido creado como tal por el pintor. Ha sido “extraído” o “abstraído” del propio árbol bello: antes de ser en el cuadro ha sido en el árbol real. Por su origen, lo Bello de la pintura “representativa” es pues un Bello abstracto. Así, por ejemplo, lo Bello del cuadro “Árbol” ha sido abstraído del bello árbol real, en el que ese Bello era ya real antes de realizarse en y por el cuadro; en este sentido, por lo que se refiere a su origen, lo Bello del árbol, es decir, más abstracto que él. La actitud del pintor que “pinta” el árbol es semejante a la del botánico que lo “describe” en su libro: las “representaciones” pictóricas y verbales son menos reales, es decir, más abstractas que el árbol representado (KOJÈVE, 1936, p. 25-6, grifos do autor).*

É com base no “bello”, enquanto categoria fundamental, que o filósofo discute a obra de arte em seu caráter de criação ou de extração, uma representação da beleza em si, tomada exclusivamente em sua exterioridade. Kojève admite que uma obra, quando disposta em superfície plana e bidimensional, tenha um valor artístico em si, mas problematiza a diferença de perspectiva quando esta arte passa para uma expressão em perspectiva sensível, a que atinge a verdade mais profunda (o real).

Com isso, o autor separa as artes entre: as que extraem o belo para colocá-lo em uma tela; e as que o criam em uma tela (pintura) para construir um referencial estético de análise. No mais, admite que ambas as abordagens alcançam seu objetivo.

Esta análise inaugura uma nova perspectiva no trato da arte, assim que a pintura não-figurativa de Kandinsky, até então

denominada de abstrata, passa a ser vista como concreta, por não se filiar a contingências naturais. À vista do espírito como valor universal e da subjetividade do sensível, a arte, tomada em sua exterioridade, é concreta. A arte de Kandinsky, portanto, que não pretendia representar nada em uma superfície plana, contrastava com as pinturas que pretendiam representar formas exteriores. Estas, sim, seriam denominadas abstratas, uma vez que pretendiam a representação do belo nas suas formas reais, contudo sem gozar da possibilidade de êxito em repassar todo o conteúdo natural de determinado objeto para uma tela. Esta concepção explica as experiências artísticas singulares que abordam a ideologia na perspectiva de um “real descentrado”, ou no “poder de travestimento da falsa consciência no tocante ao real” (BADIOU, 2007, p. 81). Pode-se dizer que é a perspectiva do “não”, que se replica no cenário cultural das primeiras décadas do *Novecento*.

Em semelhante situação, o debate das artes plásticas compreende também a arte literária, quando o escritor se vê diante de uma complexa relação, pois, à medida que consegue legitimar o que escreve, perde a própria voz, já que sua arte tende ao fortalecimento das relações de poder. Assim, dar figura a uma imagem, constituindo-a com palavras para alcançar a compreensão do leitor, constitui ato representativo, que a crítica de arte da Europa, das décadas de 1920 e 1930, recusa.

Não se pode esquecer, também, que é nesta confluência que, no âmbito europeu despontavam as obras de Kafka e Musil, os quais, com Marcel Proust, mais tarde seriam reconhecidos como a tríade dos maiores prosadores do início do Século XX<sup>1</sup>. Na esfera poética, muito mais de apenas tomar por base as já difundidas experiências poéticas francesas, de Baudelaire a Mallarmè, Verlaine, Rimbaud e Valery, o grupo do *Caffè Diana* dirigia o olhar para Umberto Saba (1883-1957), poeta triestino, com um trabalho já consolidado, como também para os sem

“prestígio”, mas cujos textos já dialogavam com as “encruzilhadas da modernidade”<sup>308</sup>. A mesma situação se aplica a Italo Svevo, o escritor triestino ainda pouco conhecido no mundo literário, mas que mais tarde foi um dos literatos cuja obra narrativa o notabilizou como um dos consagrados artistas do “*Novecento*”.<sup>309</sup>

Assim, os jovens escritores genoveses restam inquietos diante de uma profusão de estilos novos, que constituem “il mondo”<sup>310</sup>, particularmente o que, após a Guerra e as revoluções, despontava na década de 1910, cuja realidade abria precedente para a problematização.

As operações poéticas são de aproximação; a palavra deixa de ser afirmação, para ser apenas reverberação. Como já foi antecipado no segundo capítulo, a obra poética envolve um sentido espectral, que parte da objetividade para alcançar inúmeros desdobramentos, sem previsão ou perspectiva, mas capazes de tocar as mais diversas fibras do leitor:

---

<sup>308</sup> Dentre os poetas citados, é sobre Baudelaire e Rimbaud que Montale tece comentários elogiosos no *Quaderno genovese*. Em suas palavras: “È una verità innegabile che Pöe è il padre – col Whitman – della poesia moderna; come a dire di tutta la poesia. Da lui derivano Baudelaire e Rimbaud, altri colossi rispettabilissimi. Togliete questi ultimi e non avrete Verlaine, Laforgue, Mallarmé etc. Non avrete più nulla insomma. Poë è il padre del mistero, senza contare le verità estetiche egli intravide per il primo” (MONTALE, 1983, p. 35).

<sup>309</sup> Os escritores citados por Montale são os triestinos: Virgilio Giotti (1885-1957), poeta “*dialettale*”; Vittorio Bolaffio (1883-1931), escritor e pintor; e, Giorgio Carmelich (1907-1929), escritor e pintor futurista. Cita ainda: o jornalista, crítico literário e poeta, Enea Silvio Benco (1874-1949); o narrador, ensaísta e poeta Giovanni (Giani) Stuparich (1891-1961); o jornalista, escritor e bibliotecário Pier Antonio Quarantotti Gambini (1910-65) (BONORA, 1977).

<sup>310</sup> “O mundo” (Tradução nossa).

*Debole sistro al vento  
d'una persa cicala,  
toccato appena e spento  
nel torpore ch'esala* (MONTALE, 2012, p. 46)<sup>311</sup>.

“Torpor que exala”, “cisco perdido que o vento leva”, “o que aparece e desaparece”, são exemplos das operações poéticas montalianas. As expressões escolhidas em cada verso, em pulsante jogo antinômico, “il toccato” e “lo spento”, dão visibilidade a uma poética “di dentro”, que se afasta da “moral da representação” que em geral atende a expectativas externas.

O interesse do escritor moderno não é escrever para atender a demandas externas, fatalmente alicerçadas em ideologias, mas com base em convicções pessoais, indiferentes às demandas do mercado, ou dos modismos em vigor. É o que argumenta Deleuze:

[...] escrever não é contar as próprias lembranças, suas viagens, seus amores e lutos, sonhos e fantasmas. Pecar por excesso de realidade ou de imaginação é a mesma coisa. Em ambos os casos é o eterno papai-mamãe, estrutura edipiana que se projeta no real ou se introjeta no imaginário (DELEUZE, 1997, p. 12).

Contar as impressões pessoais, impondo um modo de ler a realidade, é um tipo de escrita ou arte que não conta com a contrapartida da crítica, relegada como “pecado literário”. A percepção de Montale não segue nesta direção, mas caminha

---

<sup>311</sup> “Débil sistro ao vento / duma perdida cigarra, / tocado apenas e extinto / no torpor que exala” (Tradução Renato Xavier. In: MONTALE, 2002, p. 101).

rumo à escritura na qual prevalece a passagem do simbólico para o alegórico, questão já discutida neste trabalho, e cujo constructo parte do fragmento, seguindo na senda benjaminiana.

Vanguarda de seu tempo, Montale é ícone que demarca um sulco na história, pois confronta a situação artística mencionada por Deleuze. É deste “lugar” que partem suas discussões existenciais, uma vez que ele reclama um “lugar” para o homem. Sabemos, afinal, reconhecer as distinções que nos fazem únicos ou nosso pensamento se alicerça no universal, cujos valores são profundamente comprometidos com a ideologia predominante?

Em 14 de março de 1917, suas interrogações são: “Io vivo tanto quanto me distingo dagli altri. Essere troppo universali non significa anche essere comuni? E riconoscere l’inutilità della propria venuta al mondo?” (MONTALE, 1983, p. 30)<sup>312</sup>. Consciente de que real e realidade são aspectos distintos, Montale entende que, ao se distinguir dos outros, consegue se aproximar mais da própria singularidade. “Viver o mundo”, neste caso, não se concilia com o “estar no mundo”, o que significa que Montale questionava as grandes certezas, bem como as percepções universais.

Ele não pretende reforçar as relações de poder; pelo contrário, avultam as problematizações que minam as estruturas, a começar pela própria linguística, que permite excessos de realidade em detrimento da imaginação criadora. Depois, o “pecado dos excessos” contribui para reforçar a estrutura edipiana que, segundo argumentação de Deleuze, alude ao objeto do século XX, que se traduz no esvaziamento ou na fluidez amorfa da experiência interior.

O diálogo entre arte e vida, nas suas mais controversas relações, culminou em que a poesia e a arte se abrissem para um

---

<sup>312</sup> “Eu vivo enquanto me distingo dos outros. Ser demasiadamente universais não significa também ser comum? E reconhecer a inutilidade da própria vinda ao mundo?” (Tradução nossa).

rico espectro de releituras, porque colocam em debate a inconciliabilidade entre as duas ordens: de um lado, a vida, sujeita a vivências temporais, nascimento e morte contínuos, de duração infinita, porém sem sobreviver; de outro, a cristalização da palavra que, para fazer sobreviver a vida, paradoxalmente precisa fragmentá-la em tantos pedaços (como as sílabas) o que leva, igualmente, ao seu assassinato.

### 3.3.1 O replicar do “não”: uma ética em questão

Deve-se observar que a perspectiva montaliana, como a pintura não-figurativa, não é panfletária; porém, é evidente que marca uma posição no debate ideológico que se desenhou naqueles anos. Foi uma época marcada pelo domínio do pensamento totalitário do fascismo, que impôs um cenário político e cultural comprovadamente opressivo. A lógica fascista andava na mais absoluta contramão dos debates críticos desenvolvidos nas artes, provocando o *Manifesto dos Intelectuais Antifascisti*, em 1925, que Montale também assina.

Traços de sua insatisfação com o regime também se conseguem colher dos epistolários. Da incômoda atmosfera conservadora que pairava na cidade natal, por exemplo, ele comenta, numa carta a Solmi, em 2 de junho de 1926: “La stretta fascista qui (a Genova) è diventata forte, e chi non è dei loro non può vivere” (MONTALE, 2009, p. XXVII).

Ao assinar o manifesto dos intelectuais antifascistas, redigido por Benedetto Croce, Montale se coloca na lista das testemunhas de um tempo em que tudo contribuía para o tolhimento da liberdade, condição que ele já havia vivido no *front*, como deixou escrito em dois poemas, igualmente contundentes: *Musica silenziosa* e *Elegia*. Por força de nosso

propósito, transcrevemos aqui *Elegia*<sup>313</sup>, cujo manuscrito é datado de 26 de janeiro de 1918, exatamente o período em que Montale estava a serviço do exército italiano:

*Non muoverti.  
Se ti muovi lo infrangi.  
È come una gran bolla di cristallo  
sottile  
stasera il mondo:  
è sempre più gonfia e si leva.  
O chi credeva  
di non spiarne il ritmo e il respiro?*

*Meglio non muoversi.  
È uno azzuro subacqueo  
che ci avvolge  
e in esso  
pullulan forme immagini rabeschi.  
Qui non c'è luna per noi:  
più oltre deve sostare:  
ne schiumano i confini del visibile.*

*Fiori d'ombra  
non visti, immaginati,  
frutteti imprigionati  
fra due mura,  
profumi tra le dita dei verzieri!  
Oscura notte, crei fantasmi o adagi  
Tra le tue braccia un mondo?*

*Non muoverti.  
Come un'immensa bolla  
tutto gonfia, si leva.  
E tutta questa finta realtà*

---

<sup>313</sup> Além dos dois poemas citados, há ainda *Valmorbia*, que Montale escreve com base nas experiências da guerra, e que, mais tarde, é inserido em *Ossi di seppia*.

*scoppierà  
forse.  
Noi forse resteremo.  
Noi forse.  
Non muoverti.  
Se ti muovi lo infrangi.*

*Piangi?* (MONTALE, 2012, p. 784-5)<sup>314</sup>.

Como se pode notar, apesar de Montale estar literalmente vivendo as agruras do “front”, ele não explicita as passagens vividas, mas seus versos evocam as inquietações próprias ao profundo sentimento de solidão que deriva daquele ambiente e se espectra igualmente nas relações sociais. Porém, o ardil do conflito está posto, e se refere ao cerceamento da liberdade, razão pela qual Montale simbolicamente repete: “Non muoverti”<sup>315</sup>.

As dissonâncias dão musicalidade ao poema; os sons fechados ecoam como um mantra: “muoverti/muoversi/muove”. O verbo “muovere” é seguidamente repetido, carregando consigo o advérbio de negação “non”<sup>316</sup>. As palavras “repisadas” referem-se ao corpo martelante e obediente citado no primeiro capítulo,

---

<sup>314</sup> Não te mexas./ Se te moves ele te estraçalham. / É como uma grande bola de cristal / sutil / nesta noite o mundo: / está cada vez mais inflada e se levanta. / Ou quem acreditava / de não lhe espionar o ritmo e a respiração? // É melhor não se mexer. / É um azul sub-aquático / e que nos envolve / e nele / pululam formas imagens arabescos. / Aqui não há lua para nós: / mais além deve parar: / espumam os limites do visível. // Flores de sombra / não vistas, imaginadas, / frutinhas presas / entre dois muros, / perfumes entre os dedos dos jardins! / Obscura noite, cria fantasmas ou adágios / Entre os teus braços um mundo? // Não te mexa. / Como uma imensa bola / toda entumecida, se levanta. / E toda essa falsa realidade / explodirá / talvez. / Nós talvez ficaremos. / Nós talvez. / Não te mexa. / Se te mexeres ele te estraçalha. // Choras? (Tradução nossa).

<sup>315</sup> “Não te mexas” (Tradução nossa).

<sup>316</sup> “Não” (Tradução nossa).



tanto quanto evocam os ruídos das balas, incessantemente cospidas pelas metralhadoras no *front*.

Não se mover para sobreviver, ou para não ser fulminado na “finta realtà”<sup>317</sup> implica esquecer que o sangue flui nas veias e que os músculos se movem ao compasso do ar que penetra no pulmão. “Non muoversi”<sup>318</sup>, significa suspender a condição de ser, biologicamente estruturado para movimentos involuntários, para se converter em pedra, sem emoção, nem expectativa. Apenas “um elemento a mais” no caminho de algum passante desavisado.

Em meio às catástrofes da Grande Guerra, a escrita literária mostra a desorientação que se impôs com o espírito do armistício: “E tutta questa finta realtà / scoppierà / forse” (MONTALE 2012, p. 784)<sup>319</sup>. Na impossibilidade de se mexer, o poeta questiona o exercício da liberdade: “Non muoverti. / Se ti muovi lo infrangi” (MONTALE 2012, p. 784)<sup>320</sup>.

Este poema levanta três interrogações: “O chi credeva / di non spiarme il ritmo e il respiro?”, “Tra le tue braccia un mondo?”, e “Piangi?”<sup>321</sup>. É um número que corresponde a outro advérbio, o “forse”<sup>322</sup>. Pontos e advérbios, somados, expressam a angústia que perpassa as incertezas do poeta, já que tudo estava para contestar a condição humana. Afinal, a imobilidade não é humana; o corpo é todo fluxo e a imobilidade é estado de corpo morto. Na simbiose do que é vivo, mas paradoxalmente morto, é que se estrutura a obra *Ossi di seppia*, a complexa relação que o autor faz questão de retroalimentar.

---

<sup>317</sup> “Falsa realidade” (Tradução nossa).

<sup>318</sup> “Não se mexer” (Tradução nossa).

<sup>319</sup> “E toda essa falsa realidade / explodirá / talvez” (Tradução nossa).

<sup>320</sup> “Não te mexa. / Se te mexeres ele te estraçalha” (Tradução nossa).

<sup>321</sup> Respectivamente: “Ou quem acreditava / de não lhe espionar o ritmo e a respiração?”; “Entre os teus braços um mundo?”; “Choras?” (Tradução nossa).

<sup>322</sup> “Talvez” (Tradução nossa).

Outro aspecto importante é a repetição do verbo “gonfiare”: primeiro, “una gran bolla di cristallo / sottile / stasera il mondo: / è sempre più gonfia e si leva”; depois, “Come un’immensa bolla / tutto gonfia, si leva” (MONTALE, 2012, p. 784)<sup>323</sup>. A bolha que, quanto maior em tamanho maior também em sua delicadeza e sazonalidade, é o elemento que se levanta ou se movimenta livre e sem medo de implodir.

O poeta mostra que para ser livre era preciso enfrentar a morte. Contudo, há o medo; há o limite que assombra o homem, inclusive no estado de “permanência”: “Noi forse resteremo. / Noi forse” (MONTALE, 2012, p. 785)<sup>324</sup>. São versos nos quais palpita igualmente a incerteza. Permanecer, não se mexer e não ser notado, não são sinônimos de segurança; pelo contrário, são estados de iminente estremecimento, já que, tanto quanto a condição de todo que se mexe, está a ponto de ser atingido, pois, “ne schiumano i confini del visibile” (MONTALE, 2012, p. 785)<sup>325</sup>.

Esta postura de “Non muoverti. / Se ti muovi lo infrangi” (MONTALE, 2012, p. 784)<sup>326</sup>, de certa maneira expressa a atitude ética do poeta e sua relação crítica com a estética de seu tempo, que se divide entre o desnudar político nu e cru e a abordagem em negativo. Em outras palavras, a estética do *Novecento* se desdobra em correntes em que, por um lado, a dor é representada na arte com a clara intenção de problematizar as atrocidades provocadas pelo império da ideologia fascista, enquanto que, em paralelo, desenvolve-se uma abordagem crítica provocada pela reflexão daqueles que não acreditam que a vida tenha um sentido, senão em sentido “negativo”.

---

<sup>323</sup> “Uma grande bola de cristal / sutil / nesta noite o mundo: / está cada vez mais inflada e se levanta.” Como uma imensa bola / toda entumecida, se levanta” (Tradução nossa).

<sup>324</sup> “Nós talvez ficaremos. / Nós talvez” (Tradução Nossa).

<sup>325</sup> “Espumam os limites do visível” (Tradução nossa).

<sup>326</sup> “Não te mexa. / Se te mexeres ele te estraçalha” (Tradução nossa).

A perspectiva da negatividade, por seu lado, pode ser o motivo pelo qual os poemas *Elegia* e *Musica silenciosa* permaneceram na gaveta do escritor ao longo da vida. Eles não fazem parte de *Ossi di seppia*, nem integraram outras obras do escritor em algum momento publicadas. Eles só vieram a público após a morte de Montale, em 1983, anexados ao *Quaderno genovese*, na seção *Poesie disperse*<sup>327</sup>.

Por que Montale não os teria publicado em vida? Em que medida esta decisão implica a recusa a escrever o poema reclamado por Bazlen?

Primeiro, é preciso lembrar que Montale não se propunha escrever para os outros, mas tão somente para si. Com isso, ele se mostra contrário às perspectivas de mercantilização, que em geral revertem o processo. Ao dominar as sensações e os sentimento *di dentro*, Montale se opõe, inclusive, à vanguarda histórica que pressupõe a transformação da vida em prol de um destino coletivo comum, conforme argumenta Marcos Siscar, no texto *Poesia e crise*:

Embora o desejo ou **ambição de compartilhar façam parte do gesto poético** (a “beleza” pode ser entendida como aquilo que se deseja compartilhar), a tentativa de *popularizar* a poesia pela manipulação de seus *meios*, ou seja, pela simplificação retórica e temática ou pelo uso da tecnologia da informação, desconsidera um traço artístico bastante peculiar que contraria, justamente, não digo a comunicação em si, mas a ideia de comunicação como via de mão única e disponível à intencionalidade do artista produtor (SISCAR, 2010, p. 36, grifos nossos).

---

<sup>327</sup> “Poesias dispersas” (Tradução nossa).

Há aqui uma ética que se opõe às regras do mercado, em particular a que determinou o seu distanciamento partidário, até então em análise. A nosso ver, isto explica também a distância abissal na abordagem dos poemas *Elegia* e *Spesso il male di vivere ho incontrato*, anteriormente analisados. Podemos dizer que o segundo poema deixa os sentidos à deriva, enquanto que em *Elegia* é possível perceber referências diretas à vivência na guerra.

Entre a escrita do primeiro poema e a do segundo, há um interregno de cinco anos, tempo em que o poeta amadureceu o pensar poético. As diferenças entre realidade-semblante e o real, foram sendo aos poucos apreciadas, o que certamente justificou a exclusão de *Elegia* de *Ossi di seppia*.

Da influência das forças externas, Montale continua fortalecendo seu senso crítico, o que explica por que, nos últimos anos de vida, ele questionou a premiação do Nóbem em Literatura, em outubro de 1975. Ao receber o telegrama que confirmava a indicação, ele perguntou aos amigos se não estaria se tornando “un imbecile”<sup>328</sup>, já que, face às ideologias preponderantes, o triunfo se dava de acordo com as normas de mercado; e muitas condecorações eram concedidas à revelia do talento<sup>329</sup>.

É nesta esfera crítica que gravita o nosso conceito de “não saber”, ou seja, trata-se de definir os parâmetros da vida, sem cair nas armadilhas e promessas que o marcam ideologicamente. É nesta perspectiva que a escrita montaliana deve ser considerada como resistência: a poesia não deve ser entendida como tarefa; ela é independente e livre. Montale queria se resguardar da “moral da representação”; escolhia a morte para encontrar um fôlego de vida.

Ademais, isto quiçá justifique sua recusa em atender ao pedido de Bazlen, que se remetia à escrita de um poema sobre a

---

<sup>328</sup> “Um imbecil” (Tradução nossa).

<sup>329</sup> NASCIMBINI, 1969.

seção *Eusebius*, parte da peça *Carnaval*, de Schumann. Montale é um homem que não aposta na lógica unilateral de que a arte pode libertar o homem, mas, ao contrário, que é na condição de homem liberto que se poderá conceber a obra de arte: “Io vivo tanto quanto mi distingo dagli altri. Essere troppo universali non significa anche essere comuni? E riconoscere l’inutilità della propria venuta al mondo?” (MONTALE, 1983, p. 30)<sup>330</sup>.

Portanto, há um “rumore”<sup>331</sup>, segundo o qual o objetivo de Montale é “combater”, com sua interlocução silenciosa. Entende-se que Montale reconhece bem a ferida de seu tempo, conquanto não confunda informação sazonal com conhecimento, já que este, antes de tudo, é mote de transformação contínua. No ensaio *O narrador. Considerações sobre a obra de Nolai Leskov*, Benjamin analisa a relação entre conhecimento e informação na obra do escritor russo, deixando clara a diferença de perspectiva entre ambas:

Cada manhã recebemos notícias de todo mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações. Em outras palavras: quase nada do que acontece está a serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da informação. **Metade da arte narrativa está em evitar explicações.** Nisso Leskov é magistral. (Pensemos em texto como *a fraude*, ou *A águia branca*.) O extraordinário e o miraculoso são narrados com maior exatidão, mas o contexto psicológico da ação não é imposto ao

---

<sup>330</sup> “Eu vivo enquanto me distingo dos outros. Ser demasiadamente universais não significa também ser comum? E reconhecer a inutilidade da própria vinda ao mundo?” (Tradução nossa).

<sup>331</sup> “Rumor” (Tradução nossa).

leitor. Ele é livre para interpretar a história como quiser, e com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que não existe na informação (BENJAMIN, 1989, p. 203, grifos nossos).

A análise de Benjamin sobre a abordagem da escrita, que confirma as explicações, antes de se voltar para uma perspectiva mais singular e histórica abre precedente para a reflexão da crise cultural que trouxe contundentes embaraços para a narrativa. Há modos e modos de se expressar, em tempos em que a experiência é colocada em cheque, com potenciais implicações nas possibilidades de leitura do leitor.

Note-se, também, que Benjamin vê na prolixidade uma das características da informação, pois o verbalizar excessivamente (da mesma forma que as descrições abundantes) persegue o objetivo do (pre)enchimento, o que resulta em esvaziamento e em pálida recordação, logo esquecida, enquanto a memória se retroalimenta do vazio e dos silêncios, permitindo a reelaboração do conhecimento.

Dos debates filosóficos emergentes no pensamento europeu desde o fim do *Ottocento* até o primeiro *Novecento*, envolvendo de Nietzsche a Bergson, é que surge a questão principal da qual nasce e cresce a lírica montaliana: qual é a possibilidade de a palavra atingir o verdadeiro ou a realidade, quando a vida de fato é conspurcada pelo incessante (re)fluxo de eventos?

Badiou, a este respeito, resume a peculiar instabilidade que constituiu a virada do século:

O século XX começa com uma largada excepcional. Consideremos como seu prólogo as duas grandes décadas entre 1890 e 1914. Em todas as ordens do pensamento, esses anos representam período de invenção excepcional, período

de criatividade polimorfa comparável apenas com a Renascença florentina ou com o século de Péricles. É tempo prodigioso de suscitação e de ruptura. Considerem apenas alguns marcos. Em 1898, morre Mallarmé, exatamente após ter publicado o que é o manifesto da escrita contemporânea, *Um lance de dados jamais...* Em 1905, Einstein inventa a relatividade restrita, se é que Poincaré não o precedeu, e a teoria quântica da luz. Em 1900, Freud publica a *Interpretação dos sonhos*, dando à revolução psicanalítica sua primeira obra prima sistemática. Ainda em Viena, durante esse tempo, em 1908, Schoenberg funda a possibilidade da música não tonal. Em 1902, Lenin criou a política moderna, criação registrada em *Que fazer?* Iguamente desse início de século datam os imensos romances de James ou de Conrad e escreve-se o essencial de *Em busca do tempo perdido* de Proust, amadurece o *Ulisses* de Joyce. Iniciado por Frege, com Russel, Hilbert, o jovem Wittgenstein e alguns outros, a lógica matemática e sua escola, a filosofia linguística, expandem-se tanto no continente como no Reino Unido. Mas eis que por volta de 1912, Picasso e Braque transtornam a lógica pictórica. Husserl, em sua obstinação solitária, desenvolve a descrição fenomenológica. Paralelamente, gênios prestigiosos como Poincaré e Hilbert refundam, como herdeiros de Riemann, de Dedekind e de Cantor, todo estilo das matemáticas. Justo antes da Primeira Grande Guerra, no pequeno Portugal, Fernando Pessoa estabelece para

a poesia tarefas hercúleas. O próprio cinema, recém-inventado, encontra em Méliès, Griffith, Chaplin, seus primeiros gênios. Não se chegaria ao fim da enumeração dos prodígios desse breve período (BADIOU, 2007, p. 18).

Segundo o autor, a abertura do século se notabiliza por um encadeamento de fatos que lhe atribuem o caráter de excepcionalidade. Enquanto o diálogo entre as mais diversas áreas artísticas se estabelecia, no decorrer dos anos 1920, desenvolvia-se a indústria cultural – Hollywood, a publicidade, o fotojornalismo –, que promovia um processo de reeducação visual de caráter tecnológico avançado.

Entre as inovações, as experiências de cultura de massa, que igualmente vieram a se desenvolver no seio dos regimes autoritários que passaram a dominar a política em alguns países europeus. Em contrapartida, também houve experimentos artísticos, estimulados a olhar para a própria capacidade de julgamento de relações e equilíbrios, abundantes nas artes plásticas filiadas aos movimentos de vanguarda.

Concorrem, portanto, duas linhas adversas: uma de ampla aceitação das novas artes que nasciam e, outra, que reclamava da forte interferência nas relações sociais, ocasionando o que Montale (2012, p. 35) resume como “il male di vivere” (MONTALE, 2012, p.78)<sup>332</sup>.

Nos versos do poema *Flussi* (Fluxos), ele menciona “La vita è questo scialo / di triti fatti, vano / più che crudele” (2012, p. 77)<sup>333</sup>, o qual indica que o pensamento montaliano não gravitava na esfera da “vida”, pois, particularmente no campo da poesia, o

---

<sup>332</sup> “O mal de viver” (Tradução Renato Xavier. In: MONTALE, 2002, p. 79).

<sup>333</sup> “A vida é um esbanjamento / de fatos triviais, vão / ainda mais que cruel.” (Id. *ibid.*, p. 155).



escritor demonstrava uma clareza crítica quando à ressignificação das vivências. Em razão disso, por exemplo, a estada no “front” não se traduziu em orgulho ou fracasso, mas tão somente lugar entre tantos outros, de onde Montale muito se interrogou e potencializou as vivências em prol de seu particular amadurecimento<sup>334</sup>. Seus poemas expressam o descompromisso com causas externas à esfera existencial, inscrevendo-se na contramão das contingências que marcaram o ingresso no século XX, já que, como constata Badiou, ali preponderou o “[...] confrontar-se com a história, dominá-la politicamente” (2007, p. 32). Assim, a excepcionalidade em matéria de acontecimentos encerra, igualmente, algo indeterminado que fragiliza a promessa nascente: há algo rompido, descontinuado e incapaz de se manter. Badiou diagnostica: “A essência do século-besta é a vida, mas uma vida que vomita o sangue e a morte” (2007, p. 35). Assim, começa-se a vislumbrar, na confluência de imagens, que sangue e morte se intercambiam. A natureza do sangue é alimentar a vitalidade de um corpo, mas também pode estar associada à ausência de vitalidade, ou seja, à morte.

Do sangue que jorra, muitos sentidos podem ser extraídos, desde a legitimação de uma ideologia, até a problematização do esfacelamento do olhar humano e de toda a propulsão de desejos que o atravessa. Do cenário estremecido, as expectativas de inovação eclodem desde os pressupostos de progresso e suas promessas. Neste jogo controverso, os filósofos reconhecem que a arte é contestada, em razão de seu profundo comprometimento com os jogos de linguagem que, de uma forma

---

<sup>334</sup> A postura de Montale é a de quem recusa fazer uma poesia representativa. Entre seus contemporâneos, favoráveis a esta perspectiva, podemos citar como exemplo Giuseppe Ungaretti, que em 1916, publicou um livro de poemas sob o título *Il porto sepolto*, no qual os versos se mostram significativamente tingidos pelas cores escuras de suas experiências na guerra.

ou de outra, seguem tecendo representações e legitimando forças unilaterais que perpassam a história de seu tempo.

Assim, voltamos ao tema da verdade, agora entendendo que ela segue unificada pelos atos da consciência, o que, em si, devido às lacunas que perpassam a linguagem, compromete a autenticidade da escolha. É neste circuito hermenêutico (heideggeriano) que se dá a relação com o pensamento transcendente, como uma das questões fundamentais da formação discursiva.

Tais prerrogativas despontaram na arte italiana nos anos 1920, a exemplo da poesia montaliana, por sua predisposição a interrogar e questionar independente de qualquer definição de verdade<sup>335</sup>. Assim, parece não haver nenhuma comunicação entre

---

<sup>335</sup> Não podemos esquecer que o debate sobre o que é a verdade é uma discussão complexa e remonta aos filósofos alemães Immanuel Kant (1724-1804) e Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831), de cujas teses conseguimos pormenorizar os desdobramentos e significados por meio das análises de pensadores contemporâneos. Badiou, na obra já citada, *O Século*, possibilita uma síntese deste percurso até a atualidade e explica que é desde Kant que o universo transcendente teve suas raízes minadas em favor da “razão prática”. O que está em discussão é também a perspectiva divina, enquanto referência para a vida e como garantia da verdade, impactando o prestígio da religião, dada a impossibilidade de acesso ao suprassensível, sobretudo do ponto de vista teórico. A partir de Kant, estabelece-se o pressuposto de que a relação entre o homem e o divino exige a contrapartida da consciência e da razão, de sorte que, com Hegel, esse Deus se converte num desdobramento da razão, no devir absoluto do espírito subjetivo. Ou seja, Deus é o processo do homem supostamente acabado: “Nesse percurso pelo Verdadeiro, pelo Bem, pela História da imanência, vemos evoluir o aspecto mais importante para nós: a indecidibilidade nominal circula entre ‘homem’ e ‘Deus’. Temos uma divinização do homem, uma espécie de cristianismo ao inverso? Ou, mais próximo da encarnação, uma humanização do divino, os dois, colocados em estado de reversibilidade? Uma analogia divina é mantida, mas numa figura agora intrinsecamente inseparável do

as duas ordens: o ser, com os seus caracteres de sobrehumana eternidade, estaria em franca oposição ao tempo, que é puro movimento; vida que morre a todo instante, enquanto a cada instante renasce.

O pensamento está ligado a um infinito desenozar de “fatos” que nascem e morrem sem trégua, e não renascem, mas transmutam-se incessantemente. A vida é, enfim, a cada momento, um magma de elementos indiferenciados, pelo qual o imediato presente é tingido pelo futuro iminente, conquanto também implique – evocado pela memória – o passado e, frequentemente, o mais remoto dos passados.

O espelho de nossa consciência imediata é destituído de contornos precisos; por seu fluxo, sentimentos, emoções e ideias tanto se conciliam, quanto se misturam, confundindo-se mutuamente. Pergunta-se: significará tudo isso a possibilidade de o discurso lógico, ajustado às objetivas leis racionais, expressar efetivamente, na sua simplificante esquematicidade, o caótico entrelaçamento da experiência vivida, adentrando o real, por natureza imprevisível e multiforme? Ou, que estado psicológico estaria em condições de sustentar a “Indifferenza”<sup>336</sup>, estado que Montale, com o uso da inicial maiúscula, toma como um conceito?

---

homem. Digamos que a essência do humanismo metafísico clássico é a reconstrução de predicado indecível entre humano e divino” (BADIOU, 2007, p. 254). Esse debate filosófico culmina na discussão da relação entre o homem e Deus, como um território demarcado pela indecibilidade. No avanço do pensamento crítico a partir de Hegel, a exemplo do Positivismo, aprofundam-se as teses de Hegel, vindo a culminar no pressuposto de que Deus é a própria humanidade, em que a ciência representa esse lugar de verdadeiro, outrora ocupado pela religião, retroalimentando a perspectiva da imanência em maior grau.

<sup>336</sup> “Indifferenza” (Tradução nossa).

*Bene non seppi, fuori del prodigio  
che schiude la divina Indifferenza:  
era la statua nella sonnolenza  
del meriggio, e la nuvola, e il falco alto  
levato* (MONTALE, 2012, p. 78)<sup>337</sup>.

A pedra esculpida que não cede às pressões do ambiente, é a “statua sonolenta” que se resguarda no “não saber” bem destacado no poema *Spesso il male di vivere ho incontrato*. O não saber é a expressão do olhar seletivo do poeta diante das massas de informações que atravessam o cotidiano do homem. Assim, o silêncio e a quietude, ressaltados pelo artista, são as manifestações de quem indaga as contingências culturais de seu tempo. Tudo está posto para que estes estados de “Indifferenza” ou de “sonnolenza”<sup>338</sup> sejam tomados como imagens artísticas relacionadas ao debate filosófico, que se materializou em maior grau a partir das teses de Heidegger, o qual se aplicou à problematização da verdade do *ser*.

Ainda resta a solidão, que é suprida por constantes preenchimentos que convalidam a experiência desintegrada. O rumor e o cheio contrastam com o silêncio e o vazio. A poesia de Montale vê o homem neste entrelugar; para onde quer que caminhe, sempre haverá que enfrentar a morte, que se mantém inerente à escolha, seja pelo rumor ou pelo silêncio, seja pelo cheio ou pelo vazio.

A questão a ser entendida é que a poesia do *Novecento* se configura no debate da relação entre linguagem e condição humana; logo, qualquer discussão mais aprofundada sobre a inserção do homem no mundo terá que passar pela análise de

---

<sup>337</sup> “Bem não soube, afora o prodígio / que revela a divina Indiferença: / era a estatua na sonolência / do meio-dia, e a nuvem, e o falcão remontado” (Tradução Renato Xavier. In: MONTALE, 2002, p. 79).

<sup>338</sup> Respectivamente: “Indiferença.” “Sonolência” (Tradução nossa).

como este se vê perante as relações deste mundo<sup>339</sup>. Enquanto os poetas contemplan os pedriscos, as coisas miúdas e despercebidas, os filósofos contemporâneos tratam das versões ostensivas, a exemplo de Gaston Bachelard, o qual entende que “a função do rochedo está em colocar um terror na paisagem” (BACHELARD, 1991, p.153).

Não mais nos interessa, porém, a autoridade de onde quer que venha. Interessa-nos entender como esse termo nos atinge. O “viver” consiste no “distinguirsi”<sup>340</sup>, ou seja, envolve as condenações de quem escolhe estar à margem das tendências de época, o que repercute sobretudo no campo político. Logo, se há um plano e uma reta, condizentes com as promessas, haverá também o reconhecimento de outra dimensão, que é o “real”, aquele que se desdobra na interação das forças que sempre trabalham numa zona de indefinição.

Há, portanto, que se fragmentar a imagem, talhar e restabecer, para que ela se aproxime das definições condizentes com o real. As ditas “percepções universais” englobam consensos e conceitos firmados a partir de “referenciais”, o que, para o poeta, significava aderir a preconcepções e a constructos que liquidavam a prerrogativa do pensar.

Montale é o poeta dos dejetos, tanto que o título de sua obra dá visibilidade aos ossos da sépia que as ondas do mar costumam trazer para a praia. Entre tantos resíduos, a escolha artística por esses restos de um molusco não pode passar despercebida em tempos de reconhecimento das amarras ideológicas, tão evidentes no ambiente cultural do entreguerras. O elemento espúrio, o descartado ou não considerado, converte-se

---

<sup>339</sup> Sobre esta matéria, cita-se o estudo de Christine Ott, que desenvolve um aprofundado estudo sobre a metalinguística desde a poesia montaliana, traçando uma diferença para a abordagem do poeta desde os conceitos *poetica orfica* e *deontologizzata*, os quais analisa no curso da obra (OTT, 2006).

<sup>340</sup> “Se distinguir” (Tradução nossa).

em matéria poética daqueles que contestam a ideologia instaurada naqueles tempos, a exemplo da poética montaliana, que parte do fragmento.

Assim, a palavra deixa de ser um instrumento, um meio ou um signo que designa as coisas do mundo, e se reporta ao já mencionado tempo anacrônico, apresentando dimensões ou planos que expressam uma realidade diferente daquela imediatamente reconhecida no mundo cotidiano. É nesta esfera que gravita a poesia montaliana, que aposta na hibridez dos sentidos e no reconhecimento da inquietação que perpassa os conteúdos de menor visibilidade, esta vista como a “umana ventura”<sup>341</sup> mencionada no poema “O que de mim soubestes”.

### 3.4 O “VIVER” NOS ENTREMEIOS DA ESCRITURA

Um artista deve ter em mira as intuições, considerou Montale em *Quaderno genovese*: “Lo scopo dell’arte è la *intuizione di nuove possibilità* e di nuove individualità, oltre la nostra. Una piena lotta contro il solipsismo” (MONTALE, 1983, p. 54, grifos do autor). Os pressupostos não passam, portanto, pela reafirmação de uma visão solipsista, estado no qual o homem se desloca do contexto social, endossando perspectivas egóicas. Ao contrário, aqui se destacam novas possibilidades de fomentar a individualidade, enfatizando que se trata de uma esfera de luta, de embates que, de modo algum podem ser confundidos com algo natural e facilmente passível de superação. É viver num campo de luta e de sofrimento.

Primeiramente, isto significa que Montale aponta para um pensamento artístico que se afasta das contingências externas, focando o olhar em outra direção, a que ele denomina de

---

<sup>341</sup> “Humana ventura” (Tradução Renato Xavier. In: MONTALE, 2002, p. 80).

“intuizione”, pressuposto que implica o campo das individualidades sem recair no individualismo.

*Dinanzi ad un'opera di pura intuizione che si esterni senza compromessi vegliaccherie ponti di comunicazione e di salvataggio, una cosa sola può dirsi: Ecco un'opera che io comprendo (traduci: che sento); oppure: non comprendo quest'opera. Ma rispettarla in tutti i casi: per essere a suo tempo rispettati* (MONTALE, 1983, p. 31)<sup>342</sup>.

Entende-se que as possibilidades de desdobramento, leitura e releitura, e o estímulo às individualidades, são o fundamento ético da poesia montaliana. De acordo com os estudos de Romano Luperini, “La poesia ha da fondarsi sulle ‘sensazioni’, non sul ‘pensiero’ e ha da essere frammentaria, alusiva, suggestiva, musicale” (1992, p. 9). Neste caso, a arte da palavra se aproxima da “aisthesis”, já que coloca em destaque a emoção e a reflexão, deixando evidente que o poeta creditava forças ao “divenire”, no que não pode ser estancado; o fluxo iminente, que se opera à revelia do previsível.

O conceito de “vida”, bastante questionado em seus poemas e reflexões, repercute uma apreciação cuidadosa desde os desdobramentos da transição cultural que marcou o ingresso no século XX, contrapondo-se às inclinações de uma época, descrita

---

<sup>342</sup> “Diante de uma obra de arte de pura intuição que se externe sem compromissos velhacarias pontes de comunicação e de resgate, só uma coisa pode-se dizer: Eis uma obra que eu compreendo (traduz-se, que sinto); ou então: não compreendo esta obra. Mas, cabe respeitá-la em todos os casos: para, assim, igualmente ser respeitado.” (Tradução nossa).

por Agamben em *Categorias italianas*, particularmente no estudo intitulado *O ditado da poesia*. O filósofo ressalta que o problema da relação entre poesia e vida implicou equívocos de tal envergadura que o tema acabou caindo em descrédito (AGAMBEN, 2014c).

Montale se confronta com tais perspectivas valendo-se de recursos como o silêncio, o qual se sinaliza também como um “ruminar” poético que envolve os exílios e armadilhas que atravessam o viver, como explica em *Intervista immaginaria* (1946): “Tutto è interno e tutto è esterno per l’uomo oggi; senza che il cosiddetto mondo sia necessariamente la nostra rappresentazione. Si vive con un senso mutato del tempo e dello spazio” (MONTALE, 1997a, p. 567).

Neste aspecto, corrobora o pensamento de Theodor W. Adorno, para quem a universalidade do teor lírico é matéria eminentemente social, já que só entende aquilo que o poema diz quem, em solidão, escuta a voz da humanidade. Toda a trama da compreensão envolve a possibilidade de criar vínculos universais, coisa de que a sociedade individualista é incapaz. Nas palavras de Adorno:

Para poderem ser esteticamente intuídos, os conceitos querem ser também pensados, e o pensamento, uma vez posto em jogo pelo poema, não pode mais, a seu comando, ser sustado. Esse pensamento, porém, a interpretação social da lírica, como aliás de todas as obras de arte, não pode portanto ter em mira, sem mediação, a assim chamada posição social ou a inserção social dos interesses das obras ou até de seus autores. Tem de estabelecer, em vez disso, como o *todo* de uma sociedade, tomada em si mesma como contraditória, aparece na obra de arte; mostrar em que a obra de arte lhe obedece



e em que a ultrapassa. O procedimento tem de ser, conforme a linguagem da filosofia, imanente. Conceitos sociais não devem ser trazidos de fora às composições líricas, mas sim devem surgir da rigorosa intuição delas mesmas (ADORNO, 2012, p. 67).

De nossa parte, entendemos que Montale empreendia essa elaboração interna pelo silêncio, por meio do qual podia acessar a memória tão particular de que, enquanto homem, era igualmente portador; é o que ele ressalta nos versos que fazem parte de um dos poemas da sessão Mediterrâneo: “In lei titubo al mare che mi offende, / manca ancora il silenzio nella mia vita” (MONTALE, 2012, p. 57)<sup>343</sup>.

Contudo, segundo Derrida (2011), a palavra “silêncio” é, entre todas as palavras, a “mais perversa ou a mais poética” porque, fingindo calar o sentido, ela *diz* o não sentido, desliza e se apaga a si mesma, não se mantém, *cala-se* a si mesma, não como silêncio, mas como fala. Em seus versos, Montale destaca: “O silêncio nos cerra em seu espaço / e os lábios não se abrem para dizer” (MONTALE, 2012, p. 175).

Esse deslizamento trai ao mesmo tempo o discurso e o não discurso, segundo Derrida:

Ele pode impor-se a nós, mas a soberania também pode servir-se dele para rigorosamente trair o sentido no não-sentido, do discurso no não-discurso. “É mister achar”, explica-no Bataille, escolhendo o silêncio como “exemplo de palavra deslizante”, “palavras” e “objetos” que assim “nos façam deslizar” ... (*L'expérience intérieure*, p. 29). Rumo a

---

<sup>343</sup> “Nela titubeio ao mar que me ofende, / falta ainda silêncio em minha vida” (Tradução Renato Xavier. In: MONTALE, 2002, p. 120).

que? Rumo, certamente a outras palavras, a outros objetos que anunciam a soberania. Deslizamento arriscado. Mas assim orientado, o que ele põe em risco é o sentido e arrisca-se a perder a soberania na figura do discurso. Arrisca-se, *para fazer sentido*, a dar razão. À razão. À filosofia. A Hegel que sempre tem razão desde que abrimos a boca para articular o sentido. Para correr esse risco na linguagem, para salvar o que não quer ser salvo – a possibilidade do jogo e do risco absolutos –, é preciso redoblar a linguagem, recorrer aos ardis, aos estratagemas, aos simulacros. As máscaras: “o que não é servil é inconfessável, uma razão de rir, de [...]: o mesmo acontece com o êxtase. O que não é útil deve ocultar-se (sob uma máscara)” (Método de meditação). Ao falar “no limite do silêncio”, é preciso organizar uma estratégia e “achar [palavras] que reintroduzam – num ponto – o soberano silêncio que a linguagem articulada interrompe” (DERRIDA, 2011, p. 384).

Verbalizar e não falar, tanto quanto falar por meio do silêncio, podem ser tomados como parte da destruição dialética que constitui o espaço das imagens, pensado por Benjamin como o espaço do corpo. Deixando de lado a palavra funcional, aprisionada nos desígnios revolucionários, de que se imbuíram os surrealistas, o artista adentra no espaço das imagens, resultando na interpenetração deste com o corpo. Nesta perspectiva, implode-se o lugar confortável daquele que escreve e o próprio ato da escrita acaba envolvido na polêmica.

Assim, o poeta sai da redoma da erudição e se coloca na humilde condição de homem que escreve e luta contra as amarras

que se interpõem à escrita no tocante a seu eu, revisando uma parte essencial de sua função. Assim o compreende Benjamin:

As pilherias que ele conta se tornariam melhores. E ele as contaria melhor. Porque também na pilheria, no insulto, no mal-entendido, em toda parte em que uma ação produz a imagem a partir de si mesma e é essa imagem, extrai para si essa imagem e a devora, em que a própria proximidade deixa de ser vista, aí se abre esse espaço de imagens que procuramos, o mundo em sua atualidade completa e multi-dimensional, no qual não há lugar para qualquer “sala confortável”, o espaço, em uma palavra, no qual o materialismo político e a criatura física partilham entre si o homem interior, a psique, o indivíduo, ou o que quer que seja que desejemos entregar-lhes, segundo uma justiça dialética, de modo que nenhum dos seus membros deixe de ser despedaçado. No entanto, e justamente em consequência dessa destruição dialética, esse espaço continuará sendo espaço de imagens, e algo de mais concreto ainda: espaço do corpo (BENJAMIN, 1994, p. 34-5).

Se o texto poético se retroalimenta da emoção, ele efetivamente pertence a esse “espaço do corpo”, de que fala Benjamin. A escrita é processo do desejo em constante estado de reelaboração e não implica apenas a técnica e a habilidade específica do artista na produção poética, mas envolve uma memória que tem relação com o coletivo, a que Benjamin chama de “inerações do corpo coletivo”, inerações pertencentes ao espaço de imagens. É por meio desta íntima cumplicidade, que se manifesta por intermédio dos gestos presentes na obra, pelos

traços, ou dos restos, como indica Benjamin, que denota a irredutível necessidade do autor.

Montale coloca em evidência a vida como um composto de solidão e indiferença, estabelecendo estreita relação com a escrita. Ao se sentir “tocado”, sensibilizado, o poeta então se debruça sobre o papel em função da necessidade de escrever. Diante da insuficiência das palavras para expressar o que sente, busca caminhos para dar voz a um pensamento; a musicalidade é um deles.

O texto literário compõe-se, assim, de outra possibilidade de apreensão das fronteiras da realidade e segue na contracorrente da sociedade de massa que, em razão da produção, aniquilou o sonho apolíneo do indivíduo: “Se tu l'accenni, all'aria / bigia treman corrotte / le vestigia / che il vuoto non ringhiotte.” (MONTALE, 2012, p. 46).<sup>344</sup>

O conceito de tempo, assim concebido, prima pela simultaneidade, repercutindo na intensificação e no desvio do conceito bergsoniano de tempo, assim como na espacialização do elemento temporal. A simultaneidade permite tornar visíveis os conteúdos da consciência que, assim como atribui com a relatividade do espaço e do tempo, também registra a impossibilidade de diferenciar e definir os meios através dos quais a mente age, ou deles se vale como pontos de fuga.

A necessidade de escrever, segundo Gilles Deleuze, em *Crítica e clínica*, irrompe no decurso da vida:

[...] escrever não é impor uma forma (de expressão) a uma matéria vivida. A literatura está do lado do informe, ou do inacabamento [...]. Escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via

---

<sup>344</sup> “Faz um aceno, e no ar / cinza tremem corroidos / os vestígios / que o vácuo não traga.” (Tradução Renato Xavier. In: MONTALE, 2002, p. 101).

de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida. É um processo, ou seja, uma passagem de Vida que atravessa o vivível e o vivido. A escrita é inseparável do devir: ao escrever, estamos num devir-mulher, num devir-animal ou vegetal, num devir-molécula, até num devir-imperceptível. [...] Devir não é atingir uma forma (identificação, imitação, Mimese), mas encontrar a zona de vizinhança, de indiscernibilidade ou de indiferenciação tal que já não seja possível distinguir-se de *uma* mulher, de *um* animal ou de *uma* molécula: não imprecisos nem gerais, mas imprevistos, não pré-existentes, tanto menos determinados numa forma quanto se singularizam numa população (DELEUZE, 1997, p.11).

Sob a pecha da destruição, o escritor se converte em *ser* que escreve, com vistas à liberdade do exílio, como ressalta o filósofo francês, que vê a realidade perpassada por uma sucessão de eventos que interligam o tema da “vida” à ideologia. Ao pretender focar a zona de vizinhança, ao dar visibilidade ao *devir*, o poeta cria uma subjetivação do olhar e se despede de significados irrefutáveis, colocando perguntas e indagando a respeito de desequilíbrios de que se sente rodeado.

Assim, ao calar, Montale, enquanto poeta, recusa ceder às labaredas – ou às verdades “contadas” -, porque elas obliteram as passagens e dificultam o encontro com a memória. É se impedir de abrir as janelas, e para se “encaramujar” dentro de sua própria intimidade, conservando-a como um tesouro em tempos em que as “aventuras” da informação desfrutam de maior espaço nas relações humanas.

Sobre isso, Agamben abre espaço para um debate histórico, nele ressaltando o tema como parte das confluências que se abrigam na atmosfera científica de sua época:

As disciplinas filológicas e históricas já assumiram como um essencial dado metodológico que o processo cognitivo que lhes é próprio está delimitado em um círculo. Esse círculo, cuja descoberta como fundamento de toda a hermenêutica pode remontar a Schleiermacher e à sua intuição de que em filologia “a parte pode ser compreendida apenas através da totalidade e toda explicação do aspecto particular pressupõe uma compreensão de conjunto”, não é, porém, de modo algum um círculo vicioso; pelo contrário, é ele próprio o fundamento do rigor e da racionalidade das disciplinas humanas. O essencial para uma ciência que queira permanecer fiel à sua lei, não consiste em sair deste “círculo da compreensão”, o que seria impossível, mas em “estar dentro dele de modo justo”. Por efeito do conhecimento adquirido em cada passagem, o ir e vir da parte ao tudo nunca é um regresso, de fato, ao mesmo ponto: em cada volta, alarga necessariamente seu raio e descobre uma perspectiva mais alta de onde abre um novo círculo: a curva que o representa não é, como tantas vezes foi repetido, uma circunferência, mas uma espiral que amplia continuamente suas voltas (AGAMBEN, 2015, p.122-3).

Trata-se, primeiramente, de não creditar forças ao “eu”, porque este eu, para Montale, é clivado e, assim como expressa o querer, também manifesta as incertezas; paradoxalmente, enquanto deseja, recusa. Devido a essa contradição, Montale é considerado um poeta original, que cria uma literatura muito pessoal, embora não dispense a tradição literária. Neste aspecto, destacamos as considerações de Giachery, para quem o poeta original não é sempre aquele que inventa *ex novo*, mas aquele que consegue regenerar e ativar os elementos de uma tradição literária e, nisso, Montale é expoente exemplar: “E Ossi di Seppia, quali che siano i collegamenti con altri poeti precedenti (non solo i liguri, ma per esempio Pascoli, D’Annunzio e Rebora), è libro profondamente nuovo e vitale, unico nel Novecento italiano” (GIACHERY, 2013, p. 17).

O mundo que mal se sustenta e do qual o escritor não quer legitimar as relações, portanto tem como foco a contradição que afeta a condição humana, fadada às ilusões que perpassam o eu. Citamos novamente um trecho do discurso de Estocolmo: “[...] illusione crederci esseri privilegiati, i soli che si credono padroni della loro sorte”. Montale enfatiza a lacuna existente entre o que se pensa e o que se é de fato, elemento fundamental que caracteriza a escritura.

A escritura é concebida como uma marca, uma ruína ou cicatriz aberta pela história; esta, por sua vez, não é nada mais que *acúmulo* de catástrofes, sobreposição de densas camadas de estilhaços a uma só vez altamente significantes e que apresentam a destruição, a interrupção constante de devir; o bloqueio da “natureza (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 187).

A escritura, que se eleva desde a ruína, é marca de transitoriedade; é fluxo e refluxo que se contrapõe à produção de

teorias e às perspectivas de conservação. Há que se levar em conta que o escritor é um produtor de teorias também falsas. Há um “curso” esperado - e por que não dizer -, ideologicamente aclamado. É como se cartilhas precisassem ser seguidas, dando origem a uma leitura sobre o que vai acontecer. Produzir teorias é dar vida a uma pretendida dimensão, sem sequer que outras possam ser cogitadas ou consideradas. Trata-se de legitimar a vida de algo, a fim de que outra dimensão permaneça no anonimato, esquecida e desconsiderada, sem que maiores apreciações possam ser fomentadas.

Neste caso dual, o fôlego que dá vida a determinada percepção, envolve de outro lado, a morte de outra versão da história, algo que decididamente não combina com a abordagem montaliana. Em estreita relação com a morte, a palavra do poeta se traduz numa linguagem escritural-imagética cujos desdobramentos colocam em xeque aquilo ao que em geral se denomina “vida”. Para o poeta, “la vita è brulla”:

*Dirama dal profondo  
in noi la vena segreta:  
il nostro mondo  
si regge appena.*

*Se tu l'accenni, all'aria  
bigia treman corrotte  
le vestigia  
che il vuoto non ringhiotte.*

*Il gesto indi s'annulla,  
tace ogni voce,  
discende alla sua foce*



É nesta esfera que se insere a sua obra. Não se trata apenas de se afastar do circuito ideológico, mas principalmente de conceber a arte como um lugar de onde afloram possibilidades de quebrar com os esquemas linguísticos, escapando, pois, da teia que os enreda no processo de produção escrita enquanto mercadoria. A complexa relação é evidenciada por Guatarri e Deleuze:

Conforme o sentido da palavra ‘processo’, o registro se rebate sobre a produção, mas a produção de registro é também produzida pela produção de produção. Igualmente o consumo substitui o registro, mas produção de consumo é produzida por e na produção de registro. É que, sobre a superfície de inscrição, alguma coisa se deixa notar que é da ordem de um *sujeito*. É um estranho sujeito, sem identidade fixa, errando sobre o corpo sem órgãos, sempre ao lado das máquinas desejanças, definido pela parte que toma do produto, recolhendo em toda parte o prêmio de um devir ou de um avatar, nascendo dos estados que ele consome e renascendo a cada estado. “Então eu sou, então é a mim [...]”. Mesmo sofrer, como diz Marx, é gozar de si mesmo. Sem dúvida, toda

---

<sup>345</sup> “Difunde-se do imo / em nós a veia / secreta: nosso mundo / se sustenta mal. // Faz um aceno, e no ar / cinza tremem corroídos / os vestígios / que o vácuo não traga. // Daí o gesto se elide, / cala-se cada voz, / corre para a foz / a árida vida” (Tradução Renato Xavier. In: MONTALE, 2002, p. 101).

produção desejante já é imediatamente consumo e consumação, logo ‘volúpia’ (GUATARRI e DELEUZE, 1976, p. 32, grifos do autor).

O indivíduo se converte em estranho ao mundo, na aceção de Guatarri e Deleuze (1976). A ausência deste reconhecimento coloca em crise a própria escrita. O poeta, o narrador ou o organizador dos versos ou da trama ficcional é atingido em suas perspectivas romanescas, necessitando reordenar os componentes estruturais do texto perante uma sociedade que perde de vista o objeto a ser “narrado”.

É como estar sem palavras em meio às palavras; é uma solidão intercambiada pelas palavras. Enquanto isso, o texto intensifica o solavanco, já que ele é constituído de antagonismos. Entender o lugar que o poeta escolhe para sua escritura, impõe a escolha de um método de análise que não se baseie em analogias, mas em afinidades, perspectiva que desconfia dos princípios racionais e se sustenta no olhar atento, porém abstraído; desapaixonado, mas fissurado e minucioso, uma aproximação de elementos descontínuos que escapam ao trilho da produção mimética.

Escrever é quebrar o vínculo que une a palavra ao eu, quebrar a relação que, fazendo-me falar para “ti”, dá-me a palavra no entendimento que essa palavra recebe de ti, porquanto ela te interpela, é a interpelação que começa em mim e termina em ti. Escrever é romper com esse elo. É, além disso, retirar a palavra do curso do mundo, desinvesti-la do que faz dela um poder pela qual, se eu falo, é o mundo que se fala, é o dia que se identifica pelo trabalho, a ação e o tempo. (BLANCHOT, 2011, p. 17).

Os limites das palavras impõem ao artista repensar seu lugar, vindo a se tornar artista justamente quando decide interromper a carreira. Parece reconhecer o emaranhado de fios da história, constituindo, nas situações do cotidiano, as problematizações dos desígnios do conhecimento falso e artificioso que domina na esfera cultural do início do *Novecento*<sup>346</sup>.

É preciso renunciar ao “Eu”, como argumenta Blanchot; explodir, para estabelecer-se por meio de uma linguagem que ninguém fala e que a ninguém se dirige; sem centro e nada a revelar. Trata-se de uma crise de sentido em que não há lugar para heróis, apenas para as inquietações do escritor e para o vazio deixado pelo enredo envolvente, preenchido pelo registro da perplexidade, do absurdo, da realidade fragmentária e do indivíduo esfacelado: “ed io me n'andrò zitto / tra gli uomini che non si voltano, col mio segreto” (MONTALE, 2012, p. 42)<sup>347</sup>. Com estes dois versos, o poeta resume toda a problemática que enfrenta o escritor perante os desafios culturais que marcaram a atividade artística no século XX.

---

<sup>346</sup> Aprofunda o tema o artigo de Francesco Giusti, professor da *Università di Roma "La Sapienza"* (GIUSTI, 2009).

<sup>347</sup> “Talvez uma manhã andando num ar de vidro, / voltando-me, verei cumprir-se o milagre: / o nada às minhas costas, detrás de mim / o vazio, com um terror de bêbado. // Depois como numa tela, acamparão de um jato / árvores casas colinas para a ilusão costumeira. / Mas será tarde já; e eu partirei calado / entre os homens que não se voltam, com o meu segredo” (Tradução de Geraldo Holanda Cavalcanti. In: MONTALE, 1997, p. 39).



## CONCLUSÃO

### Domande

Nel fitto delle asce corse un brivido  
che ne contorse, striduli, i ramelli:  
Si mescolavano nel piatto mare, lirido  
di delirja, correnti dianzi ribelli.

Sull'acqua tutta trame e impronte  
battè la diluviale folata,  
e la tremula stesa fu scavata  
di conche innumerabili - dolci conche.  
Fu il mare come quegli che si esalta  
se a lui parla uno spirito persuasore di fuga;  
ma fu morno il respiro, vani tosto ogni raga,  
torno le piene o' incommosso asfalto.

Natura è questo esprimersi di domande  
a cui nessuno dà una risposta:  
Dal vertice dei monti agli spaccchi della sua crosta,  
intendi, se sai farlo, il clamore che se ne spande.  
E finalmente qui è forse il suo destino,  
nei fogli dove un numero irrequieto aduna  
le sillabe; ed il meco terrestre che taluna  
d'esse capisce, e bene, chi lo intende, divinis.

19-11-923

## Perguntas

Na rede das acácias correu um calafrio  
que fez contorcer, estridentes, as ramagens.  
Misturavam-se no raso mar, lívido  
de delícia, correntes outrora rebeldes.

Sobre a água toda ela tramas e marcas  
golpeou a diluviana rajada,  
e a trêmula superfície restou escavada  
de conchas inumeráveis – doces conchas.  
Foi o mar como aquele que se exalta  
quando lhe fala um espírito persuasivo de fuga;  
mas faltou o respiro, desapareceu logo cada ruga,  
voltou o plano do impassível asfalto.

Natureza é este exprimir de perguntas  
às quais ninguém tem uma resposta:  
do cume dos montes às fendas de sua crosta,  
entenda, se és capaz, o clamor que dele se expande.  
E finalmente, aqui está talvez o seu destino,  
nas folhas em que um número inquieto reúne  
as sílabas; e a substância terrestre que alguma  
delas entende, é dom, a quem o compreende, divino.  
(MONTALE, 1995, p. 157, tradução nossa).

*Ossi di seppia* é um livro de textura, pois cada palavra que o integra resvala em seus sentidos convencionais, rebuscando os lugares e posições dos objetos e seres perfilados no cenário natural genovês. É um livro de perguntas, porém sem o compromisso de apresentar qualquer resposta; é uma abordagem que se desenha a cada verso, dispensando a pontuação correspondente. O poema *Domande*, aqui destacado, a nosso ver, expressa bem essa opção artística de Montale: “Natureza é este exprimir de perguntas / às quais ninguém tem uma resposta”.

Este poema, datado de 1923, foi enviado a Bianca e Francesco Messina e não foi contemplado em *Ossi di seppia*; porém, devido à pertinência com o argumento de nossas conclusões, nós, aqui, tomamos a liberdade traduzi-lo. O poema se intitula *Domande*, ou seja, aborda as perguntas em cujo âmago paira a incerteza. Para Montale, a realidade é eivada de imprecisões, o que culmina na impossibilidade de definir verdades, assim como de tecer conclusões sobre os sentidos reverberados das palavras.

Entendemos que a magnitude da presença monumental de Montale se origina sobretudo da recusa em estipular “verdades”, como ele expõe no verso: “entenda, se és capaz, o clamor que dele se expande” (MONTALE, 1995, p. 157, tradução nossa). Neste verso, pulsa a dúvida na expressão “se és capaz”, o que também poderá ser lido como um questionamento sobre os procedimentos relativos aos modos de conhecimento e/ou do entendimento humano.

Montale é o poeta que integra a abertura de um tempo artístico conhecido como *Novecento*, não somente porque começa a escrever no curso dos anos 1910, pois isso outros também o fizeram, mas é vanguarda, principalmente porque seus primeiros poemas e, a própria obra, *Ossi di seppia*, são exponenciais exemplos das rupturas com a abordagem predominante no *Ottocento*, em que a poesia seguia adornada de uma aura representativa da realidade.

Em razão disso, Montale não é um poeta que privilegia as atmosferas de tranquilidade, mas as de embates, como bem se pode notar em *Domande*, poema que enfoca o mar enquanto confronto de forças e em nada apaziguado, com as águas rebeldes em suas tramas e marcas, afetado por rajadas. Podemos dizer que se trata de um poeta inconclusivo, pois joga com os recursos linguísticos, suscitando inquietação e desafiando-nos com seus versos provocativos e escorregadios.

Ao estudar a fortuna crítica, constatamos que os estudiosos, em geral, procuram consolidar olhares e perspectivas,

o que, de uma maneira ou de outra, parece dilacerar os pressupostos inconclusivos montalianos. Aqui destacamos que, em nome de prerrogativas existencialistas, chega-se à conclusão, por exemplo, de que o poeta acreditava na falência do humano, o que, a nosso ver, implica diretamente uma certeza. Nosso trabalho demonstra que Montale reconhecia sim a inclinação para a falha; seus poemas, contudo, são exponenciais exemplos de que ele acreditava sobretudo nas possibilidades do fazer humano e, por consequência, na história.

Para nós, as considerações da crítica foram importantes porque afrontavam as nossas primeiras impressões quanto ao modo de o poeta conceber a realidade nos poemas desta sua primeira fase artística, pelos quais, particularmente, nutrimos grande admiração. Nossa pesquisa veio confirmar que tais pressupostos da fortuna crítica são conflitantes com a base de pensamento de Montale, que sempre se assentou na ausência de certezas.

No intuito de melhor analisar tais relações, tomamos como ponto de partida um dos elementos citados com maior frequência nos poemas de *Ossi di seppia*, que é o mineral sólido. A utilização do elemento mineral perpassa a poética de Montale e aponta para um recurso não apenas estilístico, mas também de desbravamento do mundo e do ser compreendido pelo autor. Neste processo, a “dureza” dos minerais sólidos serve, inclusive, para golpear, perfurar, fomentando uma singular escrita repleta de questionamentos e desdobramentos que culminam no redimensionar da linguagem literária do *Novecento*.

A partir deste tema, a tese ganha corpo ao rediscutir alguns pontos de vista. O primeiro deles é o que seria a alegoria em Montale, a partir dos sentidos reverberados dos poemas de *Ossi di seppia*. Quando alguns expoentes da fortuna crítica se reportam ao universo existencial eivado de conflitos, o que marca o humano na modernidade, frequentemente tomam as pedras como referência de obstáculo e sofrimento. Entretanto, a poesia de Montale não se ocupa de representar a realidade, pela



consciência que ele tinha da crise que marcava aquele seu tempo. Tempo de mudanças que impactaram sobremaneira a cultura da sociedade, ou seja, um período de desordem e inquietação que levou à Grande Guerra, assim como a uma mudança significativa na forma de produzir as mercadorias, com a disseminação da esteira fordista, entre outras contingências que igualmente abalaram a condição humana.

Podemos afirmar, aqui, que o intuito montaliano era justamente o de quebrar a linha de pensamento representativa, razão pela qual sua poesia se apresenta eivada de elementos do cotidiano. Enquanto poeta, ele elege aspectos inusitados do entorno, a exemplo do cheiro dos limões, o caminhar das formigas, o canto das cigarras, entre outros, os quais, no jogo poético, repercutem em sentidos adversos ao uso comum. Com tal abordagem, Montale incorpora um exponencial movimento artístico que reelabora os sentidos metafóricos, dando origem a uma manifestação que aqui chamamos de contrametafórica. Tal abordagem (da contrametafóra) rompe com as semelhanças, e as coisas próximas resultam em relações de sentidos adversos e ao mesmo tempo provocativos, como se faz notar em *Domande*: “Foi o mar como aquele que se exalta / quando lhe fala um espírito persuasivo de fuga” (MONTALE, 1995, p. 157, tradução nossa).

No fluxo das acomodações culturais, sua arte se dirige para o vazio como alternativa para rever as imposições do “cheio”, ou “a substância terrestre”. O saturado de (pre)conceitos e de informações, de contatos e encontros, é o cheio que foi preenchido por determinações externas: “aqui está talvez o seu destino, / nas folhas em que um número inquieto reúne / as sílabas” (MONTALE, 1995, p. 157, tradução nossa). Este é o argumento que também perpassa o poema *Domande*. As determinações externas correspondem aos ditames do “destino” e contradizem as possibilidades da condição humana, aquela que, de fato, se faz e se refaz a cada instante, a dinâmica própria da construção da humanidade.

Com base nisso, chegamos ao ponto principal de nossa problemática, que coloca em questão assertivas igualmente unilaterais sobre a abordagem de Montale, a exemplo do que observa Pietro Pancrazi, um de seus primeiros críticos, o qual afirma que, para Montale, “la vita è minerale”. Tal constatação do crítico italiano traz embutido um sentido metafórico que, a nosso ver, não combina com a abordagem montaliana. Com tal frase, Pancrazi deseja enfatizar que Montale via a vida como um terreno de aridez e dureza, ou seja, ele usa dos minerais para destacar um traço do seu pensamento. Contudo, vemos que Montale foi um poeta que se divorciou do objetivo de produzir sentidos com o uso das palavras; pelo contrário, produzia imagens que davam margem ao surgimento de versões infinitas para seus versos – condição que tentamos aqui designar de contrametáforas.

Os minerais, assim como qualquer outro elemento da paisagem que integra os versos do poeta, podem ser lidos com outros sentidos, sem as amarras da metáfora tradicional, que preza pelas correspondências. Como constatado por outros estudiosos italianos, ao se defrontar com os limites da linguagem, Montale fez uso de dissonâncias e antinomias, enquanto recursos que consolidam uma abordagem moderna. Assim, a pedra, a rocha e/ou o cascalho, comumente tomados na abordagem tradicional como obstáculos ou então associados à aspereza, passam a implicar outras relações, ampliando, assim, o espectro de leituras. Nesta perspectiva, a pedra é dotada de forças imprevisíveis, em que cada poema contribui para ressaltar os processos de (re)elaboração do conhecimento, dando visibilidade ao duradouro e problematizando a sazonalidade que entranha a profunda crise de conhecimento que permeia as relações sociais do seu tempo.

A poesia montaliana se insere no debate artístico do *Novecento*, pensado esse período no interior da lógica europeia, em que várias iniciativas despontam a fim de discutir o papel da arte enquanto perspectiva de conhecimento. A inquietude, quanto à configuração política do momento vivido, que envolve

inclusive os destroços físicos e morais das guerras, é exposta nas obras artísticas, dentre as quais figuram os poemas de Montale. No texto pulsa uma *impostazione* perante o inconformismo e a angústia que atravessa a alma do artista, o que converte a poesia num instrumento de luta.

Assim, adentraremos no debate que consideramos ser um dos fundamentos da poesia montaliana: ao recusar o alinhamento positivista das concepções, sua poesia se abre para a história e a memória, ou seja, destitui o império das verdades absolutas e rompe com as relações de poder porque possibilita a fruição do pensamento livre que lê os versos à luz da própria experiência (memória), rompendo, pois, com os limites do tempo. Verificamos, por meio da análise de alguns poemas, que seus versos implicam a dinâmica da imagem dialética, o que igualmente o afasta dos domínios do campo metafórico que comumente preza pelas associações e representações.

Consideradas as particularidades de cada verso, podemos averiguar que os minerais também se mostram como caminhos e passagens. O elemento deixa de ser visto na sua forma dura e estática, passando a ser contemplado em seus desdobramentos. O enfoque sobre os confrontos nas contingências ambientais, possibilita ao poeta rediscutir a sua condição de estado “sólido”, apontando para a franca reelaboração da matéria. A atenção se volta para a corrosão e o desgaste que os minerais sofrem em função dos ventos, no encontro com as águas e até no contato com o humano. Enfim, todo um universo de possibilidades parece se abrir quando os versos nascem do objeto, enfocando as minúcias e as migalhas em lugar dos monumentos e das grandes certezas.

Ao eleger tal abordagem, Montale se confirma como um ícone da modernidade, tempo caracterizado pela recusa a explicações unilaterais alinhadas a verdades universais. Os expoentes da modernidade, desde Pöe e Baudelaire, no campo poético, e Proust, na narrativa, revisam estes conceitos, abrindo precedente para a emergência de uma nova perspectiva artística,

muito mais voltada à problematização do que às afirmações. É nesta linha de interlocução que Montale constitui o seu argumento mineralizado, que, além de martelo, broca e esmeril, notabiliza-se como um ponto de contato entre a escrita e a vida, em todas as suas contradições e paroxismos. Assim, enquanto o texto poético se retroalimenta da emoção, como afirma o poeta, ele pertence efetivamente ao “espaço do corpo”, citado por Walter Benjamim, seguindo irmanado a todas as outras materialidades que também contribuem para o afloramento da memória espontânea.

Os poemas estudados indicaram uma compreensão de história que escapa à concepção linear do tempo, pois enfocam passagens desencontradas que só ganham razão de existir mediante uma percepção dialética. O poeta se vale das próprias sensações para descortinar os lapsos do passado que, no ato da escrita, retornam associados a outros elementos os quais, de alguma maneira, são o “agora” - o momento vivido pelo poeta.

Nesta perspectiva, a escrita se converte em escritura, ou seja, em linguagem escritural-imagética cujos desdobramentos colocam em xeque aquilo que comumente se denomina “vida”. Com esta crítica, Montale corrobora a fundação do gesto poético desde a ruína à transitoriedade, e é dando visibilidade aos fluxos e refluxos que ele se contrapõe às perspectivas de conservação, entregando-se ao fascínio da ausência do tempo.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. **Notas de literatura I**. Trad. Jorge de Almeida. 2. ed. São Paulo: ED. Duas Cidades; ed. 34, 2012. 176 p.

AGAMBEN, Giorgio. *Pascoli e il pensiero della voce*. In: PASCOLI, Giovanni. **Il fanciullino**. Milano, Feltrinelli, 1982, p. 7-21.

\_\_\_\_\_. **A comunidade que vem**. Tradução António Guerreiro. Lisboa: Editorial Presença, 1993.

\_\_\_\_\_. **Notas sobre o gesto**. In: **Artefilosofia**, n. 4, Ouro Preto, 2008a, p. 09-14.

\_\_\_\_\_. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Trad. Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos 2012.

\_\_\_\_\_. **O homem sem conteúdo**. Trad. Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. 207 p.

\_\_\_\_\_. *Il fuoco e il racconto*. Roma: Nottetempo, 2014a. 143 p.

\_\_\_\_\_. **Linguagem e a morte**. Um seminário sobre o lugar da negatividade. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

\_\_\_\_\_. *L'uso dei corpi*. Vicenza: Neri Pozza Editora, 2014b.

\_\_\_\_\_. *Signatura rerum. Sul metodo*. Torino: Bollati Boringhieri, 2008b.

\_\_\_\_\_. **A potência do pensamento:** ensaios e conferências. Trad. Antonio Guerreiro. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

\_\_\_\_\_. **Categorias italianas.** Trad. Carlos E. S. Capella e Vinicius N. Honesko. Florianópolis: Editora UFSC, 2014c.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Reunião 10 livros de poesia.** 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973. 280 p.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna.** Trad. Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. 709 p.

BACHELARD, Gaston. **A terra e os devaneios da vontade:** ensaio sobre a imaginação das forças. Trad. Paulo Neve da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1991. 317 p.

BADIOU, Alain. **Pequeno manual de inestética.** Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002. 189 p.

\_\_\_\_\_. **O século.** Trad. Carlos Felício da Silveira. Aparecida/SP: Ideias & Letras, 2007. 271 p.

BARDI, Pietro Maria. **Gênios da Pintura.** São Paulo: Abril Cultural, 1969. (Vol. VIII).

BARILE, Laura; CONTORBIA, Franco; GRIGNANI, Maria Antonieta. (A cura). **I fogli di una vita. Le carte, i libri, le immagini e Eugenio Montale.** Milano: Libri Scheiwiller, 1996. 140p.

\_\_\_\_\_. *Nota al testo.* In: MONTALE, Eugenio. **Quaderno Genovese.** Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1983. p. 92-94.

\_\_\_\_\_. *Note al Quaderno Genovese*. In: MONTALE, Eugenio. ***Quaderno Genovese***. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1983. p. 99-176.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: Ensaios sobre a literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. 253 p. Vol. I. (Obras Escolhidas I).

\_\_\_\_\_. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984. 277 p.

\_\_\_\_\_. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. Trad. BARBOSA J. C. M. e BAPTISTA, Hemerson Alves. São Paulo: Brasiliense, 1989. 271 p. (Obras Escolhidas III).

\_\_\_\_\_. **Passagens**. Org. Willi Bolle. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial, 2009.

BERARDINELLI, Alfonso. **Da poesia à prosa**. Trad. Mauricio Santana Dias. São Paulo: Cosacnaify, 2007. 216 p.

BIASIN, Gian Paolo. ***Il vento di Debussy. La poesia di Montale nella cultura del Novecento***. Bologna, Il Mulino, 1985.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço Literário**. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011a.

\_\_\_\_\_. **A parte do fogo**. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011b.

BONORA, Ettore. ***Conversando con Montale***. Milano: Rizzoli, 1983.

\_\_\_\_\_. *Dizionario della letteratura italiana. Gli autori, i movimenti, i personaggi, le opere.* Milano: Rizzoli, 1977 (Vol I e II).

CAMPAILLA, Sergio e GOFFIS, Cesare Federico (Org.). *Atti del Convegno Internazionale “La poesia di Eugenio Montale”.* Firenze: Felice Le Monnier, 1984. 536 p.

CAMPOS, Haroldo de. *Pedra e luz na poesia de Dante.* Trad. Andrea Lombardi. Rio de Janeiro: Imago, 1998. 200 p.

CAPPELLINI, Milva Maria. *Presenze dannunziane nel paesaggio di Eugenio Montale.* In: POLITO, Paola e ZOLLINO, Antonio (A cura di). *Paesaggio Ligure e paesaggi interiori nella poesia di Eugenio Montale.* Firenze: Leo S. Olsechki Editore, 2011, pp. 203-18.

CAPRONI, G. *Prose critiche.* Organização de Raffaella Scarpa, prefácio de Gian Luigi Beccaria. Torino: Nino Aragno, 2012, pp. 361-362.

CARPEAUX, Otto Maria. *História da Literatura Ocidental.* São Paulo: Leya, 2011. (Vol. IV).

COMANDINI, Claudio. *La natura dopo la natura. Montale: la perdita dell'innocenza e la conquista del linguaggio.* 2012. Disponível em: <http://www.claudicomandini.net/la-natura-dopo-la-natura-montale-la-perdita-dellinnocenza-e-la-conquista-del-linguaggio/>> Acesso em: 27 jan. 2015.

CONTINI, Gianfranco. *Una lunga fedeltà.* Scritti su Eugenio Montale. Torino: Giulio Einaudi Editore, 2002. 115 p.

CROCE, Franco. *La storia della poesia di Eugenio Montale.* Milano: Costa & Nolan, 2005.



DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997. 205 p.

DE MAN, Paul. **Alegorias da leitura**. Linguagem figurativa em Rousseau, Nietzsche, Rilke e Proust. Trad. Lenita R Esteves. Rio de Janeiro: Imago, 1996. 344 p.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo**: uma impressão freudiana. Trad. Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001. 130 p.

\_\_\_\_\_. **A escritura e a diferença**. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva et al. São Paulo: Perspectiva, 2011. 436 p.

DI BENEDETTO, Arnaldo. *Tre poeti e il futurismo*: Ezra Pound, Giuseppe Ungaretti, Eugenio Montale (*con un cenno su Saba*). **Rivista Italia** [0021-3020], 2011, v. 88, n. 2, p. 197-218.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Storia dell'arte e anacronismo delle immagini**. Tradução de Stefano Chiodi. Roma: Bollati Boringhieri, 2007.

\_\_\_\_\_. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo, 34 Letras, 2010.

\_\_\_\_\_. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Tradução de Vera Casa Nova Márcia Arbex. Editora UFMG, 2011.

\_\_\_\_\_. **Diante do Tempo**: História da Arte e Anacronismo das Imagens. Tradução de Alberto Pucheu, 31.03.2011.(2011a) **Revista Polichinelo**. Disponível em: <http://revistapolichinelo.blogspot.com.br/2011/03/georges-didi-huberman.html> [Acesso em 22/08/2013].

\_\_\_\_\_. *Cuando las imagines tocan lo real*. In: Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Macba. 2012.

DELLO VICARIO, Annagiulia. Leopardi e Montale tra negazione e sentimento dell'eterno. **Annali Istituto Universitario Orientale**. Napoli: Sezione Romanza, 1998, v. U, p. 241-66.

ELIOT, Tomas S. *Sulla Poesia e sui poeti*. Trad. Alfredo Giuliani. Milano: Aldo Garzanti Editore, 1975. 300 p.

EPICURO. **Carta sobre a felicidade** (a Meneceu). Trad. e apres. Álvaro Lorencini e Enzo Del Carratore. São Paulo: UNESP, 2002. 51 p.

FERRARIS, Angiola. *Montate e gli Ossi di Seppia. Una lettura*. Roma: Donizelli Editore, 2000.

FERRO, Roberto. **Da literatura e dos restos**. Trad. Jorge Wolf. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2010, 328 p.

FERRUCCI, Franco. Montale e Leopardi. **Strumenti Critici**: Rivista Quadrimestrale di Cultura e Critica Letteraria. Bologna: Mulino, 1997, n. 85, p. 193-97.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2000. 541 p.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. In: FLORES, Maria Bernardete Ramos e PETERLE, Patricia (Org.). **História e Arte**: imagem e memória. Campinas: Mercado das Letras, 2012, p. 21-34.

\_\_\_\_\_. *Lembrar escrever esquecer*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2006. 222 p.

\_\_\_\_\_. Walter Benjamin ou a história aberta. In: BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**: Ensaios sobre a literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. 253 p. Vol. I. (Obras Escolhidas I).

GAREFFI, Andrea. *Montale antinomico e metafisico*. Firenze: Le Lettere, 2014.

GENCO, Giuseppe. Il leopardismo di Montale. *Testo: Studi di Teoria e Storia della Letteratura e della Critica*, a. 20, n. 37, 1999. p. 105-33.

GEZZI, Massimo. *Cronologia*. In: MONTALE, Eugenio. *Diario del '71 e del '72*. Milano: Oscar Mondadori, 2010, p. XXXVII-XLIV.

GIACHERY, Emerico. *Per Montale*. Roma: Aracne, 2013. 132 p.

GIUSTI, Francesco. *Parlando la lingua della Mosca: Gli Xenia e la morte tra dimensione domestica e trauma epistemológico*. *Revista MLN*, 2009, v. 124, a. 1, p. 236-253.

HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. Tradução: Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2003. 1.032 p.

HEGEL, G. W F. **Poética**. 2. ed. Buenos Aires/México: Espasa – Calpe Argentina S.A. 1948. 212 p. Colección Austral.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo**. Trad. de Fausto Castilho. São Paulo: Unicamp/Vozes, 2012.

\_\_\_\_\_. **Ser e tempo**. Parte I e II. Trad. Márcia Cavalcante. Petrópolis (RJ): Vozes, 1986.

\_\_\_\_\_. Que é metafísica. Trad. de Ernildo Stein. In: **Os Pensadores**, v. XLV. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

\_\_\_\_\_. **Carta sobre o humanismo**. Trad. Rubens Eduardo Frias. 2. ed. São Paulo: Centauro, 2005. 93 p.

HOUAISS, Antonio, et al. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

JEULAND-MEYNAUD, Maryse. *Oggetti e archetipi nella poesia di Eugenio Montale dagli Ossi alla Bufera*. In: CAMPAILLA, Sergio e GOFFIS, Cesare Federico. (Org.). **La poesia di Eugenio Montale**. Firenze: Felice Le Monnier, 1984.

KANT, Immanuel. **Crítica da razão pura**. Trad. de J. Rodrigues de Merege. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cv000016.pdf>. Acesso em: 22 mar. 2015.

KOJÈVE, Alexandre. **Introdução à leitura de Hegel**. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Ed. Uerj; Contraponto, 2002. 557 p.

\_\_\_\_\_. **Kandinsky**. Trad. Yago Barja de Quiroga. Madrid, Abada Editores, 2007.

LIMA, João Gabriel e BAPTISTA, Luiz Antonio. Itinerários do conceito de experiência na obra de Walter Benjamin. **Princípios Revista de Filosofia**. Natal (RN), v. 20, n. 33, jan./jun., 2013. p. 449-484.

LEOPARDI, Giacomo. **Zibaldone di pensieri**. Firenze: Le Monnier, 1921.

LUPERINI, Romano. **Storia di Montale**. Roma: Editori Laterza, 1992. 262 p.  
Zampa (2012).

LUZZATTO, Sergio e PEDULLÀ, Gabriele. *Ungaretti vs Montale: la singolar tenzione*. A cura di Domenico Scarpa. **Atlante della Letteratura italiana III**. Dal romanticismo a oggi. Torino: Einaudi, 2012. 1057 p.

MACRÌ, Oreste. **La vita della parola**. *Studi Montaliani*. Firenze: Le Lettere, 1996.

MANACORDA, Giuliano. **Storia della letteratura italiana contemporanea**. 1900-1940. Roma, Editori Reuniti, 1999. 423 p.

MARCHESE, Angelo. **Amico dell'invisibile**. *La personalità e la poesia di Eugenio Montale*. Torino: Società Editrice Internazionale, 1996.

MARTELLI, Mario. **Eugenio Montale**. *Introduzione e guida allo studio dell'opera montaliana, storia e antologia della critica*. Firenze: Le Monnier, 1982.

MAZZONI, Guido. **Sulla poesia moderna**. Urbino: Il Mulino, 2012. 256 p.

MÉLEGA, Maria Pelella. **Estados de Mente poéticos: o processo de criação em Eugenio Montale**. 2004. Tese de Doutorado em Letras (Teoria Literária e Literatura Comparada). Universidade de São Paulo, São Paulo.

\_\_\_\_\_. **A criatividade através de poemas de Eugenio Montale - Um estudo à luz de Teoria Psicanalítica**. 1999. Mestrado (Letras - (Teoria Literária e Literatura Comparada) - Universidade de São Paulo, São Paulo.

MELIS, Isabelle. Beato colui che orna una pietra dura: Montale e il classicismo europeo paradossale. **Rivista Ressegna Europea di letteratura italiana**, n. 27-28, 2006. p. 65-80.

MENGALDO, Pier Vincenzo. *Attraverso la poesia italiana: analisi di testi esemplari*. Roma: Carocci Editore, 2012. 207 p.

MERQUIOR, José Guilherme. **Marcuse, Adorno e Benjamin**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

MONTALE, Eugenio. *Quaderno Genovese*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1983. 221 p.

\_\_\_\_\_. *La poesia non esiste*. Milano: All'Insegna del Pesce D'Oro. 1971. 76p.

\_\_\_\_\_. **Ossos de sépia**. Trad. Renato Xavier. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. 230 p.

\_\_\_\_\_. *Sulla poesia*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1997a. 643 p.

\_\_\_\_\_. **Borboletas de Dinard**: memórias e fantasias. Trad. Armandina Puga et al. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1976. 216 p.

\_\_\_\_\_. *Lettere e poesia a Bianca e Francesco Messina -1923-1925*. A cura di Laura Barile. Milano: Libri Scheiwiller, 1995. 238 p.

\_\_\_\_\_. **Poesias**. Edição bilíngue. Tradução Geraldo Holanda Cavalcanti. Rio de Janeiro: Record, 1997b. 287 p.

\_\_\_\_\_. *Tutte le poesie*. A cura di Giorgio Zampa. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 2012. 1.245 p.

\_\_\_\_\_. *Prose narrative*. A cura di Niccolò Scaffai. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 2009. 528 p.

\_\_\_\_\_. *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*. A cura di Giorgio Zampa. 2. ed. Milano: Mondadori, 1996. Tomo II (*I Meridiani*).

\_\_\_\_\_. *Fuori di casa*. Milano: Arnoldo Mondadori, 1975. 290p.

MENGALDO, Pier Vincenzo. *Profili critici del Novecento*. Torino: Bollati Boringhieri, 1998. 146p.

\_\_\_\_\_. (Org.). *Poeti italiani del Novecento*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 2003.

MURATORI, Salvatore. *La poetica di Eugenio Montale. Dissertation*. University of California, Los Angeles: Estados Unidos, 1979. 245 p.

MUSCELLI, Cristian. *Ontologia ed esistenza: il mare negli Ossi di seppia*. **Revista La Ricerca**: Eugenio Montale (1896-1996). Araraquara: FLC/UNESP, n. 11, dez. 1996. p. 63-89.

NASCIMBENI, Giulio. **Eugenio Montale**. Milano: Longanesi, 1975.

NIETZSCHE, Friedrich. **A Gaia Ciência**. Trad. Paulo Cesar Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

\_\_\_\_\_. *Assim falou Zaratustra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

OTT, Christine. *Montale e la parola riflessa. Dal disincanto linguistico degli Ossi attraverso le incarnazioni poetiche della Bufera alla lirica decostruttiva dei Diari*. Milano: Franco Angeli, 2006. 320 p.

PASCOLI, Giovanni. *Il Fanciullino*. In: \_\_\_\_\_. *Pensieri e discorsi*. Bologna: Zanichelli, 1907, pp. 1-55.

- PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. Mexico: FCE, 1956.
- PEPE, Paola. *Figurato e infigurabile nell'immaginario: Montale e anche Leopardi*. **Rivista di Studi Italiani**, a. 16, n.1, 1998. p. 205-26.
- PETERLE, Patricia. **No limite da palavra**: percursos pela poesia italiana. Rio de Janeiro: Editora 7Letras, 2015.
- PICASSO, Pablo. *Poemas en prosa*. Barcelona: Plataforma, 2008. 172 p.
- POLITO, Paola e ZOLLINO, Antonio. *Paesaggio Ligure e paesaggi interiori nella poesia di Eugenio Montale*. Firenze: Leo S. Olsechki Editore, 2011. 281p.
- RAIMONDI, Ezio. *Ermeneutica e commento. Teoria e pratica dell'interpretazione del testo letterario*. Firenze: Sansoni Editore, 1990. 161p.
- RAMAT, Silvio (a cura di). *Omaggio a Montale*. Milano: Arnoldo Mondadori, 1966.
- SBARBARO, Camillo. *Pianissimo*. A cura di Lorenzo Polato. Venezia: Marsilio Editori, 2015. 166p.
- SINGH, Ghan Shyam. *Montale and the Revolution of the World*. **Esperienze Letterarie: Rivista Trimestrale di Critica e Cultura**: jan./mar. 1992, p. 39-50. Disponível: <http://go.galegroup.com/ps/i.do?id=GALE%7CN2811051409&v=2.1&u=capes2&it=r&p=MLA&sw=w&asid=2fc8c16df735bfdeae2a846988acb71> Acesso em:9 fev. 2015.
- RELLA, Franco. Il pensiero di Eugenio Montale. **Rivista Atti Acc. Agiati**. Rovereto/Itália, 1983, série VI, v. 21 (A), p. 5-20.



\_\_\_\_\_. *La cognizione del male*. Saba e Montale. Roma: Editori Reuniti, 1985.

SANGUINETI, Edoardo. **Ideologia e linguagem**: a vanguarda, a literatura da crueldade, a novíssima poesia italiana, o futurismo. Porto: Portucalense Editora, 1972.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **O local da diferença**. Ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução, São Paulo: Editora 34, 2005.

SEUPHOR, Michel. *El estilo y el grito*. Venezuela: Monte Ávila Editores, 1965.

SILVA, Monique Bione. **A melancolia na poesia de Carlos Drummond de Andrade e Eugenio Montale à sombra dantesca**. 2016. Dissertação ( Mestrado em Teoria Literária) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis

SISCAR, Marcos. **Poesia e crise**: ensaios sobre a “crise da poesia” como *topos* da modernidade. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

SOLMI, Sergio. Parma 1917. In: MONTALE, Eugenio. *Quaderno Genovese*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1983. pp. 75-82.

\_\_\_\_\_. *Scrittori negli anni. Saggi e note sulla letteratura italiana del '900*. Milano: Il Saggiatore, 1963. 314 p.

TELLINI, GINO. *Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento*. Milano: Bruno Mondadori, 1998.

TESTA, Enrico. **Montale**. Torino: Einaudi, 2000.

TORTORA, Massimiliano. *Vivere la propria contraddizione imanenza e trascendenza in Ossi di Seppia di Eugenio Montale*. Pisa: Pacini Editore, 2015.

UNGARETTI, Giuseppe. **Razões de uma poesia**. Organização Lucia Wataghin. São Paulo: Edusp/Imaginário, 1994. 253 p.

ZAMPA, Giorgio. *Introduzione*. In: MONTALE, Eugenio. *Tutte le poesie*. Milano: Oscar Mondadori, 2012. p. IV-LIV.

\_\_\_\_\_. *Note ai testi*. In: \_\_\_\_\_. *Tutte le poesie*. Milano: Oscar Mondadori, 2012, pp. 1.055-1.141.

XAVIER, Renato. Prefácio. In: MONTALE, Eugenio. **Ossos de sépia**. Trad. Renato Xavier. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.