

PODEM AS COISAS FALAR? DE UMA TELA DE REMBRANDT A UM POEMA DE MONTALE

— LUÍS FELIPE FERRARI

RESUMO

Este ensaio busca aproximar duas obras marcadamente diferentes em gênero e contexto: uma natureza-morta do século XVII e um poema do segundo decênio do século XX. A comparação busca iluminar, a partir da afinidade estrutural percebida entre as obras, uma forma de configuração centrada na representação de objetos afastados da ação e da interação humanas. A análise procura salientar algumas tensões ligadas a essa estrutura (mergulho na objetividade ou liquidação do sujeito, descoberta do significado material e cultural dos objetos ou tendência à abstração?), indicando alguns dos valores contraditórios que a técnica da descrição pode conter.

Palavras-chave: Natureza-morta; Descrição; Rembrandt; Eugenio Montale.

ABSTRACT

This essay compares two works of art that exemplify markedly different genres and contexts: a still-life painting from the 17th century and a poem from the first decades of the 20th century. The comparison, proceeding from a perceived structural affinity between the works, intends to shed some light on a form centered on the representation of objects removed from human action and interaction. This analysis will try to underscore the tensions related to this structure (depth of objectivity or annihilation of the subject, discovery of the material and cultural significance of an object or tendency towards abstraction?), pointing out some of the contradictory values that description, considered as an artistic technique, might have.

Keywords: Still-life; Description; Rembrandt; Eugenio Montale.

1

[1] As traduções dos textos teóricos em inglês e italiano são de nossa autoria.

[2] A pintura consta no acervo do Rijksmuseum e se encontra reproduzida no site da instituição: [Still Life with Peacocks, Rembrandt van Rijn, c. 1639 - Rijksmuseum](https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/SK-A-1639).

Para Norman Bryson (1990, p. 60), “as naturezas-mortas negam todo o processo de construção e afirmação dos seres humanos como focos primários de atenção. Opondo-se ao antropocentrismo dos gêneros ‘mais elevados’, ela ataca a centralidade, o valor e o prestígio do sujeito humano”[1]. Contudo, o que uma natureza-morta com animais de caça não pode deixar de conter é a sugestão da ação. Esse é o caso de uma tela de Rembrandt, a *Natureza-Morta com Dois Pavões Mortos e uma Garota* (c. 1639)[2]. Os animais expostos foram caçados e deslocados dos bosques ou dos campos para o interior do ambiente doméstico. Toda uma cultura precisa ser pressuposta para que esses animais ocupem os lugares a eles atribuídos, que vai do fabrico da arma de fogo e do treinamento dos cães para a caça até a divisão social da terra e os direitos sobre seus bens. “Todos os aspectos da caça estavam sujeitos a diversas restrições. Em geral, a caça da maior parte dos animais era limitada à nobreza e outros oficiais do Estado”, escreve Scott A. Sullivan (1980, p. 236). O Rijksmuseum informa que os pavões eram parte da dieta da elite nos Países Baixos, e na tela nós os vemos sangrando em uma despensa. Sendo nativos da Índia, é claro, os pavões que aparecem no quadro de Rembrandt configuram um elemento estrangeiro na pintura, e sua presença no norte da Europa também pressupõe a mão humana. Mas todas essas relações são atribuídas aos próprios objetos como características materiais, do mesmo modo como, nas telas de Zurbarán analisadas por Bryson (1990, p. 71), as marcas deixadas pela mão do oleiro num vaso de cerâmica, por mais que evoquem a dimensão artesanal do trabalho, estão dissolvidas na objetividade. As propriedades da caça, se é possível falar assim, são tanto uma parte dos pavões quanto suas asas e suas penas: como se o que é produto do trabalho fosse uma dádiva da natureza. O que pertence ao âmbito da cultura e da práxis humana está implícito no objeto.

Nisso, e na representação implacável da morte, a tela de Rembrandt captura com precisão tanto o aspecto exterior do objeto representado quanto uma parte de sua história. O sangue ainda escorre, e uma expressão atônita se eterniza no rosto da ave. Por trás dos pavões, observa-se uma cesta com frutos, e uma luz oblíqua ilumina tanto os contornos arredondados destas últimas quanto a penugem das aves, chamando a atenção para a coloração das penas e as sombras projetadas na parede. “Na dieta nacional holandesa (peixe, queijo, pão, *hutsepot*), frutas são um luxo, não a regra, e o cesto de delícias custosas do sul tem um significado diferente da naturalidade e regionalidade que as mesmas frutas transmitem, digamos, em Caravaggio” (BRYSON, 1990, p. 124). Como os próprios

pavões, as frutas conotam um pertencimento de classe. Não obstante sugeriram um contexto culinário, as aves e as frutas não evocam, imediatamente, nem o evento da caça nem o evento do consumo, estando antes deslocadas da prática, como se a função de alimento que estão destinadas a servir fosse posta em suspenso pela pintura, permitindo assim a consideração atenta de suas formas e figuras. Até aqui, pareceria que nos encontramos no nível do estranhamento dos objetos do cotidiano e da reeducação do olhar que Bryson chama de *ropografia*. Mas o que é curioso sobre a pintura de Rembrandt é que ela não aboliu inteiramente certo caráter *não-prosaico*: apartada dos objetos por uma espécie de mureta, sobre a qual ela debruça os braços, uma menina observa as aves.

Bryson (1990, p. 74) nota que é difícil imaginar um gênero que se oferece à representação com mais consciência do que a natureza-morta. O limite do espaço da tela é traçado por uma mesa de madeira, que, além de fornecer a superfície onde estão dispostas as aves e a cesta de frutas, estabelece um limiar físico entre o espaço da representação e a presença do observador fora do quadro. Ao mesmo tempo, a figura humana é impelida para o fundo. A perspectiva adotada amplia o tamanho dos pavões, maiores do que a menina, e eles atraem a atenção do espectador como pela força da gravidade. O espaço atrás da única figura humana foi tragado pela sombra: o mundo não parece ser mais vasto do que essa despensa. A única forma de participação da menina no quadro é a contemplação distanciada. Seu olhar não organiza a representação nem teleguia a realização de um gesto, servindo de mediador entre o agente e o objeto visado. Ela apenas observa, e não seria possível dizer sequer que ela contempla os pavões com fascínio, tanta é a serenidade e a imperturbabilidade do seu olhar. Faltando comoção, é difícil imaginar uma cena como esta: uma menina entrou na despensa da casa e se separou com a horrível imagem de pavões mortos. O quadro não conta uma história, mesmo que tão rudimentar. Os objetos estão dispostos para serem mostrados, e a figura humana ali presente é o destinatário de um espetáculo desprovido de interesse ou paixão. De certo modo, sua insensibilidade e imobilidade parecem desnudar o único tipo de recepção adequada a uma estrutura de representação na qual os objetos não se deixam reconduzir a interesses ou necessidades humanas.

Segundo o *Corpus das Pinturas de Rembrandt* do Rembrandt Research Project (BRUYN et al., 1989, p. 38), há apenas duas naturezas-mortas que podem ser atribuídas a Rembrandt, nenhuma das quais se encaixa nos modelos costumeiros do gênero por apresentarem figuras humanas. Nelas, contudo, não se apresenta nenhuma ação que submeta os animais à prática da caça ou do

trabalho doméstico. *Trabalho*: era através de uma dialética de sujeito e objeto que o jovem Marx, nos *Manuscritos Econômico-Filosóficos*, descrevia o trabalho. A obtenção de uma finalidade consciente, concebida pela capacidade de imaginação e premeditação do sujeito, dita as etapas e as técnicas empregadas, e o objeto que recebe trabalho, removido da natureza, adentra o mundo da cultura. Segundo Marx, uma ação livre e orientada pela satisfação das necessidades humanas pode ser atribuída constitutivamente à atividade de trabalho, cabendo ao gesto teleológico, o centro de toda atividade artesanal, uma dimensão inerente de liberdade e criatividade:

É verdade que também o animal produz. Constrói para si um ninho, habitações, como a abelha, castor, formiga etc. No entanto, [...] o animal produz apenas sob o domínio da carência física imediata, enquanto o homem produz mesmo livre da carência física, e só produz, primeira e verdadeiramente, na [sua] liberdade [com relação a ela]. (MARX, 2010, p. 85)

O conceito de trabalho só poderia ser aplicado com justeza “quando o homem se duplica não apenas na consciência, intelectual[mente], mas operativa, efetiva[mente], contemplando-se, por isso, a si mesmo num mundo criado por ele” (*ibidem*). É sobretudo essa relação, que submete os objetos a um centro de referência humano, que está ausente na separação, fisicamente marcada, entre a moça e as aves. Na outra natureza-morta de Rembrandt, *Abetouro morto segurado por um caçador* (ou *Autorretrato com um abetouro morto*), c. 1639, o gesto representado tem como fim apenas dispor para a vista, escapando novamente à relação sujeito-objeto e a substituindo pela relação observador-objeto que é familiar no contexto das naturezas-mortas. Se, seguindo Bryson, uma natureza-morta se define pela subtração dos objetos do contexto das práticas humanas, não é necessário elidir todos os traços da presença física do sujeito, visto que “a natureza-morta também expõe os valores que a presença humana impõe ao mundo” (BRYSON, 1990, p. 60).

No quadro de Rembrandt, a presença da menina, corpo estranho dentro da pintura que não possui lugar em meio aos objetos e a seu cenário, parece efetuar uma espécie de exposição da forma, salientando o princípio de construção da tela. O abreviamento da distância entre o receptor do quadro e os pavões tornados muito próximos, a escolha por pintar as aves na despensa e o olhar contemplativo da figura humana, todas essas operações tornam sensível o alijamento em relação à prática dos objetos, pois não

cumprem qualquer função de fruição, consumo ou produção. Mesmo a referência à utilidade lhes parece negada: embora os pavões estejam destinados a servir de alimentos, nada na pintura aponta para a dimensão do consumo ou do preparo culinário. Tal modo de percepção não é de modo algum natural, pois pressupõe a fratura da relação de sujeito e objeto e, mais especificamente, da conjunção fim e meio de trabalho que formam uma unidade na prática cotidiana. Não estando mais mergulhados no contexto de uma certa prática, os objetos não apenas adquirem uma imponente imponência que subverte os valores da vida cotidiana (assentados no primado do desejo e da carência que os objetos, longe de valerem por si mesmos, devem satisfazer) como perdem, com isso, sua legibilidade: o que deveria ter uma função não a tem, o que deveria servir não serve. Os objetos conservam todas as marcas de sua participação no mundo da cultura e na prática material, mas foram subtraídas as mediações que permitiriam integrá-los à cultura.

2

Para se constituir como forma, portanto, a natureza-morta parece pressupor um gesto que separa sujeito e objeto, função e base material da função. Seus objetos, deixando de servir de mediadores para a satisfação de necessidades humanas, adquirem, contudo, uma outra relevância: o que justifica a disposição cuidadosa desses objetos e a reprodução detalhada de seus contornos e formas é um olhar interessado na precisão, *n'importe quoi*, dando importância aos objetos independentemente de sua função ou significado.

Deste ponto em diante, seria preciso distinguir entre duas possibilidades. A leitura número 1 sugere um mundo prosaico onde as coisas adquirem direito à existência independente, perdendo com isso qualquer significado objetivo. Nesse caso, o que está ausente é a parte mais importante do quadro, e é enfatizado o apagamento do contexto da práxis social. O silêncio das coisas trairia a anulação da esfera de experiência humana. A autonomia conquistada pelos objetos poderia ser descrita como um índice perturbador da liquidação do sujeito e de sua escala de valores.

A leitura de número 2 enfatiza a eloquência, e não a mudez dos objetos. O leitor assim inclinado recusaria o caráter “desumanizador” que o leitor de número 1 teria identificado, insistido ser possível, antes, um aprendizado com as coisas, nas quais estariam contidas as densas camadas de objetividade e historicidade que a análise permite elucidar. Contudo, não é preciso escolher. A tensão entre precisão e

sentido parece ser constitutiva da própria forma do quadro, contido como está no gesto inaugural da natureza-morta, a extração do objeto de seu meio de função.

O procedimento de descrição tem no dado seu limite e objetivo. Tomemos um exemplo da literatura. Guy de Maupassant assim descrevia o método de Flaubert:

Entre outras coisas, dizia o mestre: “Trata-se de observar o que se quer expressar durante muito tempo e com bastante atenção a fim de descobrir um aspecto que não tenha sido visto nem formulado por ninguém... Para descrever uma chama e uma árvore numa planície, permanecemos em face desta chama e desta árvore até que elas não nos pareçam mais como nenhuma outra árvore e com nenhuma outra chama... É preciso mostrar, com uma só palavra, em que um cavalo numa carruagem não se assemelha aos outros cinquenta que o seguem e o precedem.” (apud LUKÁCS, 1978, pp. 165-166)

“A descrição detalhada”, observa Franco Moretti (2014, p. 69) sobre a literatura burguesa, “já não é reservada para objetos excepcionais, como na longa tradição da *écfrase*: torna-se o modo normal de observar as ‘coisas’ desse mundo. Normal ou valioso em si mesmo”. Não há motivo ulterior pelo qual dar tanta atenção a uma árvore ou a um pote de barro. Ela é produto do interesse em fixar a realidade contingente, os objetos que são assim ou assado. Transcrever o mundo é o trabalho da prosa, que pressupõe a disciplina do produtor, a interiorização das técnicas e dos procedimentos adequados – em uma palavra, a especialização do artista. Virtuoso no uso de suas técnicas, o escritor burguês é capaz de realizar a tarefa com exatidão. Sua meta é representar o mundo em descrições neutras, fixando a singularidade de um dado objeto. O que está de fora é a atribuição do valor. Um mundo cujas entranhas foram abertas pela microscopia e pela observação desinteressada é indiferente à relevância que os objetos podem ou não assumir nos negócios humanos.

Uma contradição entre sentido e precisão, segundo Moretti, é inerente à descrição. É por isso, talvez, que duas atitudes antagônicas podem ser adotadas perante ela. São conhecidas as ressalvas de Lukács em relação a Flaubert. Ele depreca a autonomia que os objetos recebem, deixando de ser suportes para as ações dos homens e suas relações, cuja representação deveria constituir a verdadeira base da narrativa:

A íntima poesia da vida é a poesia dos homens que lutam, a poesia das relações inter-humanas, das experiências e ações reais dos homens. Sem essa íntima poesia não pode haver epopeia autêntica, não pode ser elaborada nenhuma composição épica apta a despertar interesses humanos, a fortalecê-los e avivá-los (LUKÁCS, 1965, p. 60).

As razões pelas quais a literatura realista teria sofrido desse inchaço patológico das descrições não são atribuídas a um “erro” do artista, mas a uma necessidade social, que impede o escritor burguês de observar o verdadeiro movimento e as questões mais importantes de sua sociedade. Para nossos interesses, convém guardar apenas a conclusão: descrição opõe-se à narrativa, pois a arte só conseguiria ser um espelho da vida a partir da *ação*, que reflete as mediações e conexões mais profundas da realidade social. “[O] fato de se perder a ligação (própria da narração) entre as coisas e a função que elas assumem em concretos acontecimentos humanos implica a perda de significação artística das coisas” – transformação a que Lukács se refere, sumariamente, como uma “transformação do reflexo da vida em natureza morta” (LUKÁCS, 1965, p. 66).

Em notável contraste com essa defesa da ação como base do estilo realista, Adorno atribui um valor positivo aos momentos descritivos do romance, neles identificando uma dimensão antiburguesa:

A tentativa de emancipar da razão reflexionante a exposição é a tentativa já desesperada da linguagem, quando leva ao extremo sua vontade de determinação, de se curar da manipulação conceitual dos objetos, o negativo de sua intencionalidade, deixando aflorar a realidade de forma pura, não perturbada pela violência da ordem classificatória. (ADORNO, 2012, p. 51)

Para Adorno, o traço distintivo da narração consiste em fixar os acontecimentos singulares, acolhendo sua identidade. Ao deter-se no singular, sem apaga-lo sob a luz ofuscante do universal, a narrativa apresentaria a promessa de uma outra relação, mais harmônica, de conceito e objeto. É este impulso que Adorno crê ver preservado nas descrições. Nelas, a articulação lógica do discurso cede lugar à materialidade concreta, e a conseqüente renúncia ao impor uma ordem à realidade deixaria falar o próprio objeto. “Só quando abandona o sentido o discurso épico se assemelha à imagem, a uma figura do sentido objetivo, que emerge da negação do sentido subjetivamente racional” (ADORNO, 2012, p. 54).

Até onde os pavões de Rembrandt propiciam uma descoberta do mundo – já que, através deles, seria possível acessar toda uma cultura material – e até onde implicam a construção de um mundo conforme os objetos, do qual a mão humana e todos os seus valores foram definitivamente aniquilados? Não nos parece possível responder. Seria preferível *não resolver a contradição*, reconhecendo um momento de verdade em cada uma das leituras propostas. Treinado na execução de telas históricas e religiosas em que predomina o talhe narrativo e onde a colocação dos objetos está voltada a acentuar o momento significativo da ação, Rembrandt representou o espetáculo prosaico de objetos que se dão a conhecer. Sem dúvida, esses objetos comportam-se como fósseis em que sua gênese está encerrada. Mas, ao explicitar na própria tela o observador apático e indiferente que a autonomia conquistada por esses objetos requisita, não seria impossível ler, por força da ironia e da negatividade, uma escala alternativa de valores, que desse ao homem e sua ação o padrão de medida da realidade. Um universo narrativo é o outro ausente que a tela nos leva a imaginar.

Seria porventura possível dispor ao longo de um gradiente obras que tendem mais à primeira ou à segunda interpretação. Tendo em mente esse gradiente imaginário, podemos passar a uma obra que se situa num dos pontos extremos do espectro.

3

Das muitas imagens que ocupam as páginas de *Ossos de Sépia*, teria talvez proeminência a “escória informe” (*l'informe rottame*)[3] que o mar atira sobre a praia: as conchas – como os cascos dos moluscos que emprestam o nome à obra –, algas e toda sorte de dejetos expelidos pelas ondas ajudam a constituir uma poética do detrito, das coisas miúdas e insignificantes. O tema da contingência degradada parece conduzir a construção dos poemas e indicar como seus objetos privilegiados as coisas desprezadas pela natureza, do mesmo modo como o bramido das ondas fornece em muitas ocasiões uma espécie de baixo contínuo que acompanha a canção lírica.

Um poema longo que inicia a penúltima seção de *Ossos de Sépia*, “Tardes e Sombras”, chamado “Fim da Infância” pode ajudar a enfrentar essa poética do detrito. Desde a primeira estrofe, traços nítidos e precisos talham o cenário. Parte por parte, a paisagem costeira é reconstruída em um inventário minucioso:

[3] Expressão que aparece num dos poemas da seção “Mediterrâneo”. Cf. Montale, 2002, p. 118.

Rombando s'ingolfava
dentro l'arcuata ripa
un mare pulsante, sbarrato da solchi,
cresputo e fioccoso di spume.
Di contro alla foce
d'un torrente che straboccava
il flutto ingialliva.
Giravano al largo i grovigli dell'alighe
e tronchi d'alberi alla deriva.
(MONTALE, 2002, p. 134)

Quase seria possível abrir caminho por esse mundo. Edoardo Sanguineti nota que uma estrutura simples de *substantivo + oração relativa*, que muitas vezes ocupa uma posição de destaque no primeiro verso do poema, é a “mais verdadeira ‘estrutura’ de Montale” (SANGUINETI, 1972, p. 41) e a conecta com uma estética centrada no instante luminoso: “o estilema tem de ser específico de uma poesia que alonga o objeto (o símbolo), a presença emblemática, para que tudo se imponha, em ressaltado, para decidir de súbito, fulminantemente (por iluminação), o horizonte das imagens” (*ibidem*). A discreta partícula *que*, facilmente despercebida, teria a função de singularizar os acontecimentos e de circunscrever a ocasião privilegiada em que se deu uma revelação. O *alongar* dos objetos agrega à poesia uma dimensão marcadamente visual, adensando e ressaltando a materialidade das coisas. De certo modo, o todo de “Fim da Infância” poderia ser descrito a partir dessa estrutura; ocorre que, aqui, são estrofes inteiras que ocupam o lugar do par “nome + relativa”: gerúndios, verbos de ação, orações adverbiais, uma sintaxe que se dispõe a acolher sempre mais elementos de seu material efervescente (mar, escarpas, sulcos, espuma, a foz, a corrente, algas e troncos de árvore) e contribui para dar plasticidade, não exatamente a um *aqui e agora*, mas a um *lá e então*.

Em “Fim da Infância”, o que talvez pudesse compor o fundo de uma narrativa vem ao primeiro plano e reivindica importância: conchas, tijolos, tamarizes e oliveiras, as cristas dos morros, valas, regatos etc. Entremeados às descrições, aparecem fragmentos declarativos, que contêm o impulso de representação e expõem diretamente uma interpretação da vida: surge assim um *acoplamento de descrição e comentário*:

Nella conca ospitale
della spiaggia
non erano che poche case

di annosi mattoni, scarlatte,
 e scarse capellature
 di tamerici pallide
 più d'ora in ora; stente creature
 perdute in un orrore di visioni.
 Non era lieve guardarle
 per chi leggeva in quelle
 apparenze malfide
 la musica dell'anima inquieta
 che non si decide.

(MONTALE, 2002, p. 134)

Há detalhamentos demais. Tal é a espessura dos objetos que estes parecem demasiado rígidos para receber essas emoções resgatadas da interioridade. O impulso declarativo de interpretar os fatos está em tensão com a descrição dos objetos. Por um lado, a tentativa de recuperar uma experiência vivida é clara, com a intenção de descrever um estágio da vida que se imiscuiu na medula das coisas: a lembrança do tempo passado parece ter se tornado indissociável da penosa reprodução dos contornos materiais. É como se não fosse possível invocar o vivido sem invocar, com ele, as coisas daquele tempo. Por outro lado, a volúpia de fixar com exatidão máxima uma época passada parece confirmar a oposição entre os dois tempos e, mais do que isso, construir uma espécie de símbolo malogrado, em que há mais significantes (coisas) do que significados. Em outras palavras, a evocação lírica do fim da infância depende da redescoberta das coisas que compunham o momento e que ficaram atreladas aos sentimentos pertinentes; contudo, a imagem de mundo que se deseja plasmar e transmitir perde seu direito à atenção central do próprio sujeito lírico, para o qual ganham em importância, inversamente, a contingência e a empiria. A densidade do mundo recriado pela memória indica que há uma dissonância mal resolvida entre o objeto (a contingência do mundo exterior) e a atribuição do sentido.

A ambiguidade se esclarece se olharmos para o conteúdo do poema. A entrada na vida adulta é encenada como um momento de perda da harmonia prévia. O movimento é duplo: por um lado, descreve-se um vago, mas desconcertante sentimento de incerteza, que apequena o sujeito diante do mundo, enquanto este parece ganhar contornos cada vez mais nítidos. Surge um sujeito informe, defrontado com a necessidade de decidir por si mesmo, que lhe provoca mal-estar, e rodeado por um mundo que “tornou-se infinitamente grande e, cada recanto, mais rico em dádivas e perigos

[...], mas essa riqueza suprime o sentido positivo e depositário de suas vidas: a totalidade”, escreve o jovem Lukács (2015, p. 31) na *Teoria do Romance*, em que também se encena uma passagem da infância à vida adulta, a saber, das “crianças” gregas ao homem moderno[4]. À “música da alma inquieta / que não se decide” (na tradução de Renato Xavier) corresponde a contingência do mundo exterior, um pouco à moda de “Arsênio”, outro poema de “Tardes e Sombras”, em que o indivíduo parece se perder em uma natureza incontrolável, incerta e volúvel. Esse estado de transição tem uma geografia e uma história:

Ma dalle vie del monte si tornava.
 Ruscivano queste a un'instabile
 vicenda d'ignoti aspetti
 ma il ritmo che li governa ci sfuggiva.
 Ogni attimo bruciava
 negl'istanti futuri senza tracce.
 Vivere era ventura troppo nuova
 ora per ora, e ne batteva il cuore.
 Norma non v'era,
 solco fisso, confronto,
 e sceverare gioia da tristezza.
 Ma riadotti dai viottoli
 alla casa sul mare, al chiuso asilo
 della nostra stupita fanciullezza,
 rapido rispondeva
 a ogni moto dell'anima un consenso
 esterno, si vestivano di nomi
 le cose, il nostro mondo aveva un centro.
 (Montale, 2002, pp. 136-138)

As crianças não se aventuravam muito longe pelos montes, lugar que a memória assinala para a novidade, a ausência de normas e os sobressaltos do coração. Aos montes opõe-se a “casa sobre o mar, fechado asilo / da nossa atônita meninice”, onde “rápido respondia / a cada impulso de alma um consenso / externo, revestiam-se de nomes / as coisas, nosso mundo tinha um centro” (tradução de R. Xavier). A entrada na vida adulta corresponde, assim, à entrada na história e a um afastamento de um tempo mítico em que as coisas coincidiam com o nome. Idêntico movimento se projeta no espaço, pois equivale à perda de um “centro” e à necessidade de enfrentar um mundo heterogêneo e ilimitado.

O estudo de Romano Luperini sobre *Ossos de Sépia* persegue uma problemática interna à obra, em que ao “mal de viver” e à angústia de dar a si mesmo uma identidade responde o anseio por harmonia interior e fusão com natureza, possibilidade atribuída à infância (neste

[4] É Marx quem se refere aos gregos como crianças. Cf. MARX, K. “Para a crítica da econômica política”. Trad. de José Arthur Giannotti e Edgar Malagodi. In: *Marx (Os Pensadores)*. 3. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1985, p. 125.

e noutros poemas, como “Falsete”, “Portovenere” e “A farândola das crianças no vau vazio...”) e dada aqui como impossível, já acabada:

Eravamo nell'età verginale
 in cui le nubi non sono cifre o sigle
 ma le belle sorelle che si guardano viaggiare.
 [...]
 Eravamo nell'età illusa.
 (MONTALE, 2002, p. 138)

Malgrado esses acenos pontuais ao sublime, portanto, os temas “modernos” têm a prevalência: “a poesia, de fato, não pode mais adquirir conotação positiva: não é uma voz da natureza, uma expressão imediata e feliz de uma plenitude vital ou uma identificação com o universo, mas apenas seu eco desgastado e abatido” (LUPERINI, 2001, p. 23). Segundo Luperini, seria essa a origem de certo caráter prosaico, altamente descritivo do livro de Montale, para o qual a fusão lírica de sujeito e objeto é um ideal perdido, sem que a imagem da infância deixe de estabelecer um contraponto para o amargor da vida adulta.

A descoberta de uma condição na qual a alma não existe mais como forma – como entidade unitária e íntegra e como atividade formadora, capaz de dar unidade ao real – punha em questão, pela raiz, tanto a própria possibilidade de conhecer o objeto quanto o próprio sujeito. (LUPERINI, 2001, p. 25)

Nesse sentido, a poesia de Montale tem o caráter de uma poesia de ocasião: “Fim da Infância” consiste na recuperação laboriosa de um momento extraordinário e intenso, não o instante privilegiado da fusão lírica, mas da descoberta de que são impossíveis o reingresso do sujeito na harmonia natural e a deleção das barreiras da individualidade. O que costuma ser alumbrado nos momentos luminosos de Montale são intimações da vacuidade da existência ou a percepção de um passado irrecuperável (“Vento e bandeiras”). Após o lamentado “Fim da Infância”, época feliz de unidade mítica, produz-se a contraposição dolorosa do sujeito e de um mundo objetivo que decaiu a um “universo desmembrado, reduzido a um amontado de detritos ou a um inventário de objetos sem relação entre si e privados de relações significativas com o sujeito” (LUPERINI, 2001, p. 33). Daí o caráter contraditório da própria memória, que encontra na realidade externa um limite intransponível. A poesia não raro se converte em nomenclatura, deixando-se levar pela volúpia de atribuir a palavra rara e certa, chamando pelo nome os objetos evocados. Gianfranco

Contini (1974, p. 7) nota a presença de “*parole determinatissime*” e o teor anedótico de muitos poemas de Montale. A plasticidade e a exatidão tão evidentes no poeta, simbolizadas dentro do livro pela luz do meio-dia que paralisa as formas, confessam, então, paradoxalmente, a existência de um mundo privado de coerência interior, como se fosse necessário suspender, pela força da descrição, o momento significativo no fluxo das imagens.

A confusão entre a identidade do poeta e as coisas convida a comparações com Proust. Walter Benjamin chamou a atenção para a condição histórica que produziu um dos motivos estruturais mais importantes do ciclo de romances de Proust, a rememoração. Segundo Benjamin, a transferência da identidade do sujeito para a coisa representa uma tentativa de responder à “experiência inóspita, ofuscante da época da industrialização em larga escala” (BENJAMIN, 2018, p. 95), pautada pelos ritmos mecânicos e coercitivos do choque. Benjamin situa Proust num quadro amplo de transformações sociais, cuja linha mestra interpretativa está no fato de que “se reduziram as chances de os fatos exteriores se integrarem à nossa experiência” (BENJAMIN, 2018, p. 96). O fundamento material dessa situação repousa no surgimento das massas urbanas e na generalização das condições de trabalho da fábrica para o todo da sociedade. Contra a redução do homem a seu aparelho sensorial, sujeito aos imperativos anônimos da produção e da administração social, a atitude contemplativa que Proust adota diante dos objetos poderia ser entendida como uma tentativa de conservar um sujeito íntegro, uma “alma” capaz de dar forma e organizar a matéria da vida.

Contudo, à diferença da identidade de sujeito e objeto preservada a muito custo por Proust, como Benjamin reconhece, os poemas de *Ossos de Sépia* parecem indicar uma situação na qual o sujeito está alijado do mundo exterior, tornando mais e mais denso e povoado de objetos. Nos termos de Gianfranco Contini, em Montale

[o] “amor” pelas coisas (o amor romântico, cotidiano para nós, que inclui nas coisas a sua ocasião: o amor do qual a *Recherche* foi o fruto mais vistoso e extremo, ou teria sido o último?) é substituído por uma áspera afirmação de propriedade, insistindo na *presença*, na *essência* dos objetos. [...] O que está subentendido em toda a poesia de Montale é uma luta dramática do poeta com o objeto: para achar, quase, algo que justifique *ver*. (CONTINI, 1974, p. 11)

Em Montale, portanto, ao invés de conservar a imagem do sujeito, como objetos nos quais a memória pode redescobrir o afeto ou a vivência íntima de que foram portadores, as coisas são meramente... coisas, objetos sem valor ou sentido particular. Os objetos de Proust

estão sempre a postos para iniciar uma narrativa, pois não perderam seu nexo com a prática da vida, mas em “Fim da Infância” eles atravancam a memória, colocando-se entre o sujeito e sua própria interioridade. Os detritos de uma contingência degradada, que formam a rica fonte de imagens dessa poesia, acentuam a impenetrabilidade do mundo exterior, realidade amorfa e sem solidez em renovação incessante. Contini (1974, p. 12) escolhe um termo da pintura para se referir a esse universo de coisas e cunha a expressão “impasto prosaico” para descrever o pendor descritivo de uma poesia que a vontade de nomear não raro parece levar ao delírio.

4

Não é possível conservar, diante de Montale, a mesma hesitação que parecia solicitar a tela de Rembrandt. Aqui não há que escolher entre duas leituras. A poesia de Montale testemunha a experiência de uma contingência degradada, sem relações de objetividade ou coerência interior. Na natureza-morta de Rembrandt, a fratura exposta da relação sujeito-objeto mostra coisas que foram arrancadas do contexto das práticas materiais e cuidadosamente isoladas por um movimento que as pinçou do contexto da práxis humana. O que em Rembrandt é sobretudo um efeito da atenção que o artista dirige a um ou dois objetos privilegiados, tornou-se em Montale o modo natural de encarar a existência: o homem rodeado por coisas. Cabe, sim, um mundo em “Fim da Infância”, mas um mundo privado de relações das coisas entre si ou das coisas com os homens.

A descoberta da “totalidade extensiva”, para falar novamente com o jovem Lukács, em “Fim da Infância”, aponta para um mundo prosaico que carece de um “centro” ou de valores e normas capazes de conduzir o sujeito. Longe de preencher uma realidade sólida, a abundância das coisas confirma ser a realidade um “engano”, debaixo do qual se encontra um vazio:

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.

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, 2002, p. 92)

A empiria degradada é também a fonte do degrado do sujeito, sua sensação de viver uma realidade absurda e cambiante: “Minha vida, a ti não peço traços firmes / [...] No teu giro inquieto já o mesmo / sabor têm o mel e a losna”, diz outro poema de *Ossos de Sépia*[5]. Quanto mais intensa é a presença dos objetos, mais fácil é sentir a destruição das relações objetivas, a falta de uma coerência interior no espaço onde os objetos se situam. A tentativa da memória de chamar as coisas pelo nome talvez se possa ler como um reconhecimento de que as coisas não se deixam interiorizar na práxis da vida, indicando ser impossível reconduzi-las a um universo ordenado e familiar.

A poética do detrito de Montale é comparável à abundância visual de certas naturezas-mortas holandesas, em que o excesso dos objetos encobre também um “vazio” (o “engano” de que fala Montale), dado que apenas relações puramente formais podem organizar no espaço objetos que não já não guardam qualquer recordação da mão humana. Discutindo as elaboradas naturezas-mortas de Willem Kalf, Bryson observa que

uma vez que perdeu seu vínculo com as ações do corpo, a matéria está permanente fora de lugar. Suas coordenadas espaciais são as da aquisição, navegação, finança: eixos teóricos com os quais o corpo não pode interagir. [...] Divorciadas do uso, as coisas caem no absurdo; sem solicitar a atenção humana, elas parecem tê-la abandonado por completo e desafiar seu propósito e existência. (BRYSON, 1990, p. 128)

É uma conclusão quase lukáciana[6]. A delicada reprodução dos objetos não está em função de uma práxis, não sugerindo sequer o contexto habitual da refeição à mesa que, centrado nas dimensões do corpo e na gestualidade, serve de parâmetro para a organização de outras telas. Aqui, cálices de ouro ou arranjos florais obedecem a um esquema formal abstrato, e as escalas de valores humanos são inteiramente inadequadas.

A luta encarnçada entre a interpretação e a contingência empírica, desprovida de dignidade e valor, que aparece em Montale conduz a uma “ética da resistência” (Luperini), em que o sujeito, consciente de sua fragilidade, escolhe perseverar contra um mundo em convulsão. Contraposta à empiria hostil, a individualidade adquire

uma qualidade contraditória, negativa e positiva ao mesmo tempo: por um lado, é signo do fracasso e da frustração, a marca da criatura expulsa do mar e de uma possível felicidade cósmica; por outro, é o símbolo da resistência, do esforço de reconstruir, na aridez de uma condição desolada [...], uma dimensão moral e um embrião da nova identidade. (LUPERINI, 2001, pp. 47-48)

[5] Cf. MONTALE, 2002, p. 75. Tradução de Renato Xavier.

[6] Lukács estabelece uma conexão direta entre descrição e alegoria: “o fato de se perder a ligação (própria da narração) entre as coisas e a função que elas assumem em concretos acontecimentos humanos implica na perda de significação artística das coisas. As coisas só podem adquirir um significado quando, nessas condições, vêm ligadas a uma ideia abstrata que o autor considera essencial à sua própria visão de mundo”. Cf. LUKÁCS, 1965, p. 66.

É a imagem do sujeito apequenado, imerso num turbilhão de coisas e mais coisas que não pode dominar nem interiorizar, mas que não capitula. Essa é talvez a grande diferença em relação à natureza-morta de Rembrandt. Ambas são obras que dão às coisas uma importância central, que se estruturam em torno a presença das coisas – no caso de Montale, há mesmo uma certa urgência de reconhecer a presença das coisas. Mas a sensibilidade do poema de Montale não pertence àquele que quer deixar falarem as coisas, mas sim daquele que se sente intimidado por elas. O horror diante de uma natureza apreendida como caótica e sem redenção, misturada à nostalgia pelo tempo mítico em que as palavras eram nomes e o homem estava em casa, colocam-no no extremo oposto da serena objetividade do quadro de Rembrandt. Aqui, seria impossível vislumbrar uma promessa de reconciliação entre sujeito e mundo, conceito e objeto, que foram radicalmente separados. A descrição e a vontade de nomear são antes indícios de uma razão que se tornou impotente em sua própria meta de compreender a realidade. A liquidação do sujeito e a anomia da natureza fazem da poesia de Montale a expressão dos impasses de outro momento histórico: aquele da modernidade e da reificação.

LUÍS FELIPE FERRARI é mestrando junto ao departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo. Atualmente desenvolve um projeto sobre o teatro de T. S. Eliot, com bolsa concedida pelo CNPq. Ensaio apresentado à disciplina “Literatura Comparada: Forma, Pensamento e Contexto na Aproximação de Quadro e Poema”, ministrada pela professora Betina Bischof em 2022. Contato: luis.ferrari@usp.br.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor W. “Sobre a ingenuidade épica”. In: ADORNO, Theodor W. *Notas de Literatura I*. Trad. de Jorge de Almeida. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012, pp. 47-54.
- BRUYN, Josua et al. *A Corpus of Rembrandt Paintings, vol. III, 1635-1642*. Trad. de D. Cook-Radmore. Dordrecht, Boston e Londres: Martinus Nijhoff, 1989.
- BRYSON, Norman. *Looking at the Overlooked: four essays on still-life painting*. Londres: Reaktion Books, 1990.

- BENJAMIN, Walter. “Sobre alguns temas em Baudelaire”. In: BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas, v. III: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Trad. de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 2018, pp. 93-134.
- CONTINI, Gianfranco. *Una Lunga Fedeltà: scritti su Eugenio Montale*. Torino: Einaudi, 1974.
- LUKÁCS, Georg. *Introdução a uma Estética Marxista: a categoria da particularidade*. Trad. de Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- LUKÁCS, Georg. “Narrar ou Descrever?”. Trad. de Giseh Vianna Konder. In: LUKÁCS, Georg. *Ensaios sobre Literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965, pp. 43-94.
- LUKÁCS, Georg. *A Teoria do Romance*. Trad. de José Marcos M. de Macedo. 2. ed. São Paulo: Editora 34; Duas Cidades, 2015.
- MARX, Karl. *Manuscritos Econômico-Filosóficos*. Trad. de Jesus Ranieri. São Paulo: Boitempo, 2010.
- MONTALE, Eugenio. *Ossos de Sêpia* (edição bilíngue). Trad. de Renato Xavier. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- MORETTI, Franco. *O Burguês: entre a história e a literatura*. Trad. de Alexandre Morales. São Paulo: Três Estrelas, 2014.
- LUPERINI, Romano. *Storia di Montale*. 3. ed. Roma: Editori Laterza, 2001.
- SANGUINETI, Edoardo. “Documentos para Montale”. In: *Ideologia e Linguagem*. Trad. de Antonio Ramos Rosa e Carmen Gonzalez. Porto: Portucalense Editora, 1972.
- SULLIVAN, Scott A. “Rembrandt’s Self-Portrait with a Dead Bittern”. *The Art Bulletin*, v. 62, n. 2, 1980.