

# No vórtice de “L’anguilla” de Eugenio Montale, por Patricia Peterle

Literatura Italiana Traduzida ISSN 2675-4363 [EUGENIO MONTALE MILLENIUM POETRY PATRICIA PETERLE](#) em junho 24, 2020



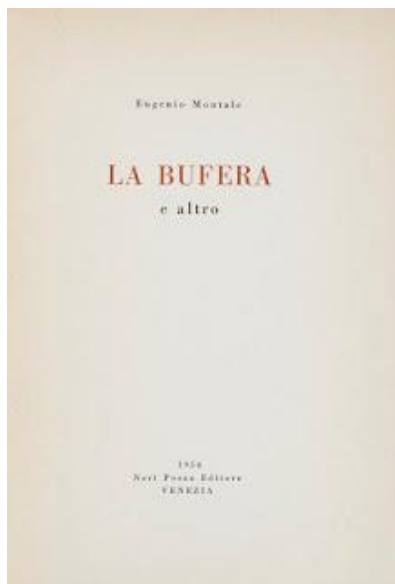
Filippo de Pisis, *Natura morta marina con la penna*, Pinacoteca di Brera

“Considero *La bufera e altro* meu melhor livro, mesmo que não se possa penetrá-lo sem retomar o itinerário anterior. Na *Bufera* está vivo o reflexo de minha condição histórica, da minha atualidade de homem [...]”.<sup>[1]</sup> É com essas palavras que Eugenio Montale, em um texto de 1960, fala sobre seu terceiro livro, publicado primeiramente pela editora Neri Pozza, em 1956, e no ano seguinte pela Mondadori. “Páginas de guerra e de amor”, dirá ainda o poeta, cuja tessitura poética parece ceder diante da trama mais rigorosa de *Ossi di seppia* (1925) e *Le occasioni* (1939). Esse esgarçamento da palavra se faz presente na própria organização das sete seções que compõem o volume e seguem a ordem temporal na qual foram escritas: *Finisterre*, *Dopo*, *Intermezzo*, “*Flashes*” e *dediche*, *Silvae*, *Madrigali privati*, *Conclusioni provvisorie*.

Se nas publicações anteriores havia um equilíbrio muito calibrado entre uma seção e outra, agora, algumas são muito mais curtas. Além disso, é relevante que a terceira seção,

*Intermezzo*, seja composta por prosas poéticas permeadas por lembranças lígures, em que espaços e personagens do passado são transfigurados. A relação entre poesia e prosa, mesmo apresentando um caráter ainda embrionário, aqui, já aparece com certa intensidade e será um cruzamento fundamental para a continuidade da escritura poética montaliana. Não é por acaso que *La Farfalla di Dinard*, traduzido no Brasil, em 1976, com o título de *A Borboleta de Dinard*, reunindo pequenos contos, sai na Itália no mesmo ano de *La bufera e altro* (1956). Esse é um período de grandes mudanças para Montale, que deixa Florença por Milão em 1948, de intensa atividade tradutória – que sempre o acompanhou, registrada na primeira edição de *Quaderno di traduzioni*, publicado pela Edizioni della Meridiana. E também de muitas viagens e deslocamentos: Inglaterra, Espanha, Portugal, Líbano. No dia 21 de maio de 1952, em Paris, Montale profere a conferência “La solitudine dell’artista”, publicada depois na primeira parte de *Auto da fé*. Esse texto faz parte de um conjunto maior, entre os anos de 1950 e 1960, em que Montale se questiona sobre a deriva da literatura, da pintura, da música, questões que também não deixam de perpassar pela sua própria poética.

O título desse livro, *La bufera e altro*, aponta para ecos da história, da tempestade (“bufera”) que arrombou, desordenou e fez com que muito se desmoronasse: da guerra ao nazismo, às desilusões, ao predomínio da técnica. Um desarranjo presente na já comentada inserção de duas prosas poéticas (“Dov’era il tennis..” e “Visita a Fadin”) que compõem a segunda seção, mas também visível em termos lexicais e sintáticos. O verbo conjugado no imperfeito que inicia a primeira prosa poética (“Dov’era una volta [...]”, acenando para a relevância que a memória, ao lado de “sua imutável paisagem” tem em alguns textos desse



volume. Do ponto de vista da língua, termos raros e poéticos compartilham o espaço da página com registros mais específicos, como podem ser o musical e o botânico. No que concerne à sintaxe da poesia, essa tendência à prosa, aqui marcada, a faz de certa forma ruir, tornando-a paradoxalmente complexa, tirando o fôlego da leitura, em que o leitor pode até se perder no movimento serpenteante dos versos. E é exatamente isso o que acontece com um dos poemas mais famosos de Montale, “L’anguilla” – na tradução “A enguia” –, que é mais um texto da antologia sentimental, *Millennium poetry*, de [Valerio Magrelli](#). Geraldo Holanda Cavalcanti em *Poesias*, antologia da obra montaliana,

publicada em 1997, com o prefácio de Luciana Stegagno Picchio, propõe uma tradução desse

poema.<sup>[2]</sup> Sua leitura das versões propostas para outras línguas também é interessante, justamente, pelas sinuosidades inscritas nesses versos que muitas vezes são deixadas de lado.

<sup>[3]</sup>

Mas, pensando nessas prosas poéticas reunidas em *A Borboleta de Dinard*, é possível lembrar que não é a primeira vez que esse animal viscoso aparece no laboratório montaliano, para além dos versos do célebre “Os limões” (“Eu, por mim, prefiro os caminhos que levam às valas / cheias de mato onde em lamaçais / já meio secos meninos apanham /alguma esqualida enguia”<sup>[4]</sup>). Em “O melhor vem depois”, a nona prosa poética, cujo pano de fundo é um jantar a dois em um restaurante, enquanto a figura feminina rapidamente escolhe o que vai beber e comer, o personagem masculino ao ver o cardápio se recorda de tempos idos: “o barranco lodoso que corria perto de minha casa”. As recordações evocam um momento da juventude quando tentava capturar o animal, na companhia de alguns amigos. Havia toda uma técnica, pedaços de ardósia, pés descalços e garfo, usada para capturar a enguia, que serpenteava por entre as rochas. Todo um esforço para apanhar a presa escorregadia que no final era “viscosa, imunda, meio estripada, incomível”<sup>[5]</sup>, mas mesmo assim era percebida como a melhor do mundo.

### **L’anguilla**

L’anguilla, la sirena  
dei mari freddi che lascia il Baltico  
per giungere ai nostri mari  
ai nostri estuari, ai fiumi  
che risale in profondo, sotto la piena  
avversa,  
di ramo in ramo e poi  
di capello in capello, assottigliati,  
sempre più addentro, sempre più nel cuore  
del macigno, filtrando  
tra gorielli di melma finché un giorno  
una luce scoccata dai castagni

### **A enguia**

A enguia, a sereia  
dos mares gélidos que deixa o Báltico  
e chega aos nossos mares  
nossos estuários, nossos rios  
que remonta no fundo, na correnteza hostil,  
de ramo em ramo, depois  
de fio em fio, sempre mais finos,  
cada vez mais dentro, mais no coração  
do rochedo, filtrando  
entre regos de lodo até que um dia  
uma luz lançada dos castanheiros  
acende seu serpentear por poças d’agua

ne accende il guizzo in pozze morta	
d'acquamorta,	nos fossos que escorrem
nei fossi che declinano	dos picos do Apenino até a Romagna;
dai balzi d'Appennino alla Romagna;	a enguia, tocha, chicote,
l'anguilla, torcia, frusta,	flecha de Amor na terra
freccia d'Amore in terra	que só nossas valetas ou os ressecos
che solo i nostri botri o i disseccati	riachos pireneus reconduzem
ruscelli pirenaici riconducono	a paraísos de fecundação;
a paradisi di fecondazione;	a alma verde que busca
l'anima verde che cerca	vida apenas lá onde
vita là dove solo	morde a canícula e a desolação,
morde l'arsura e la desolazione,	a fagulha que diz
la scintilla che dice	tudo inicia quando tudo parece
tutto comincia quando tutto pare	se carbonizar, galho enterrado;
incarbonirsi, bronco seppellito;	a íris breve, gêmea
l'iride breve, gemella	daquela encastoada por teus cílios
di quella che incastonano i tuoi cigli	fazes brilhar intacta em meio aos filhos
e fai brillare intatta in mezzo ai figli	do homem, imersos em tua lama, tu
dell'uomo, immersi nel tuo fango, puoi tu	podes não vê-la irmã?
non crederla sorella?	

Ao todo são 30 versos condensados em uma única estrofe. Versos livres com a prevalência de decassílabos e hexassílabos (na métrica italiana hendecassílabos e redondilha maior), cuja urdidura é entremeada por rimas, aliterações, assonâncias, consonâncias e rimas internas, que vão construindo uma complexa trama tortuosa, semelhante ao movimento sinuoso do animal. Falou-se antes de ruptura da sintaxe e aqui esse gesto é muito claro. Pois o primeiro verso que é nominal, “A enguia, a sereia”, só tem seu sentido completo quando se chega no último verso do poema. Só por meio do percurso da leitura, se compreende, então, que a primeira palavra é um objeto direto: “A enguia, [...] / [...] tu /podes não vê-la irmã?”. Volteios da sintaxe que mimetizam o serpentear do próprio peixe. A “enguia” e o pronome “tu”, desvelado no final, são a um só tempo diferentes e iguais, uma é a metamorfose do outro, são “irmãs”, uma conflui no outro, são “gêmeas”. Essa relação é tão intrínseca e visceral que está inclusive marcada pelos versos em quiasmo: os versos iniciais são redondilha maior e hendecassílabo e os finais hendecassílabo e redondilha maior, segundo a

métrica italiana. A sinuosidade do animal, portanto, acompanha o desdobramento dos versos e, ao final da composição, é como se o seu corpo – o corpo do poema – apontasse para outro movimento. Mais um volteio oferecido pelo fim que não é um término, mas um recomeço: um ponto de interrogação. Um relançar-se novamente, talvez um paralelismo da ciclicidade do percurso da enguia, com o da própria vida e o da poesia.

O poema pode ser dividido em pelo menos duas partes. A primeira vai do verso 1 ao 14, marcada pelo topônimo *Romagna*, e a segunda recomeça com a palavra-título em posição anafórica, no verso 15 e segue até o 30. Na primeira parte, há toda uma descrição do caminho percorrido dos mares gélidos do Báltico até os “nossos”. Esse percurso é dado com detalhes minuciosos, a enguia vai se embrenhando nas águas, lutando contra as forças das correntezas, passando inclusive por filetes e filetes de água. Há em seu movimento uma força vital. A segunda parte não por acaso inicia com a palavra “enguia”, seguida de outras que a caracterizam, ou melhor que remetem a ela pela sua forma, ampliando assim o leque semântico (tocha, chicote).<sup>[6]</sup> Entra-se, agora, num momento menos denotativo e mais conotativo do poema, que permite algumas articulações do que foi colocado antes com a imagem de Clizia, com a da vida e com a da própria poesia. Se a primeira parte é mais clara, tem uma concretude maior, inclusive pelos elementos da natureza que remetem a todo um campo semântico bem específico, a segunda, poder-se-ia dizer, é mais obscura.



Em relação a isso é possível lembrar de um curto mas significativo texto de Montale, "Dovevo inserirmi in una tradizione viva", datado de 1955, que não deixa de dialogar com a conferência já citada de 1952. O poema em questão foi publicado pela primeira vez em julho de 1948, nas páginas da revista *Botteghe Oscure*, portanto anterior aos dois textos de 1952 e

de 1955. Afirma Montale acerca do obscuro em poesia:

Não que eu tenha procurado propositalmente o obscuro: mas ninguém escreveria versos se o problema da poesia fosse o de *se fazer entender*. O problema é fazer entender aquele *quid* ao qual as palavras sozinhas não chegam. E isso não acontece somente com os poetas considerados obscuros. Acredito que Leopardi daria gargalhadas se pudesse ler o que escrevem seus comentadores.

E continua Montale:

Os meus poemas são cogumelos que nasceram espontaneamente em um bosque; foram recolhidos, comidos. Há quem os tenha tomados por venenosos, enquanto outros disseram que ser comestível. O bosque... não era virgem, foi adubado por muitas experiências e leituras. Nasceram por uma vontade, uma necessidade, de se expressar *com certas palavras*, com palavras que sugerissem certo modo físico moral. Encontro, então, de sensualidade (verbal) e de ascetismo. Música + ideias, ou melhor compenetração mais do que adição. do que adição.

O termo “*compenetrazione*”, escolhido por Montale para falar da relação entre música e ideia – lembrando de toda sua formação de barítono –, deriva do campo da física e aponta para o momento em que as partículas de dois elementos sólidos, quando entram em contato e por um determinado período sofrem certa pressão, penetram umas nas outras e vice-versa. E esse *quid* que as palavras do uso comum não conseguem atingir, só é possível por meio de um deslocamento e de uma rearticulação. E esse procedimento parece, de fato, se concretizar nesse poema. <sup>[7]</sup>

A urdidura dessa trama é feita por poucas pausas fortes (são três ao todo marcadas pelo uso do ponto e vírgula), pelo uso anafórico do termo central “enguia” e pelo uso contínuo do *enjambement*, que conduz o movimento sinuoso até o ponto de interrogação. Coordenadas que, segundo Sergio Bozzola, perfilam no interior do poema um *fil rouge*, um mapa capaz de orientar o leitor nesse fluxo. <sup>[8]</sup> Talvez a célebre definição de Valéry de que a poesia seja a hesitação prolongada entre som e sentido poderia ser aqui acolhida. E junto com ela a reflexão proposta em “O fim do poema” por Giorgio Agamben que, seguindo alguns passos de Dante no *De Vulgari Eloquentia*, chama a atenção para a forma com a qual alguns poemas

terminam: com rimas que caem no silêncio.<sup>[9]</sup> A esse propósito, há toda uma complexa articulação entre as palavras, em rima e em consonância, *anguilla, sirena, gemella, sorella*, que aparecem no início e no fim do poema montaliano. As rimas não são somente um ornamento, elas fazem essa “compenetração” que só fica esclarecida, justamente, no “fim do poema”. É por isso que o significado de enguia desde o primeiro verso sofre abalos (enguia-sereia), apontando assim para a natureza híbrida que vai se construindo no poema.

A partir do verso 15, então, não é mais descrito o percurso nada fácil desse animal, a enguia passa a assumir outras acepções e feições, as imagens alegóricas começam a ser mais exploradas. A enguia, trazida em posição anafórica, passa a assumir outras significações que partem da própria forma de seu corpo, “tocha”, “chicote”, “flecha de Amor”. A superação dos obstáculos e dos “ressecos riachos” leva a “paraísos de fecundação”; a enguia – agora não somente enguia, mas “alma verde” (interessante esse substantivo que nas inter-relações antecipa de algum modo a figura feminina do final) –, é capaz de vencer os obstáculos, as adversidades, é força irrefreável e instinto de conservação mesmo diante da “desolação”. Um termo, “alma”, imaterial que caracteriza o peixe, que já não é, a essa altura, mais só peixe. Esse momento de metamorfoses e da ideia de superação está inscrito nos versos 24-25, que além de trazer a ideia da combustão, evocando por si só uma transformação, é seguido pela terceira pausa forte assinalada pelo ponto e vírgula depois de “enterrado”.

Um elogio da força biológica da vida e do amor se inscreve nesses versos, como bem lembra Enrico Testa.<sup>[10]</sup> Da lama, do lodo à fecundação e à sobrevivência, “um princípio de duração dentro da inhóspita condição humana”, ainda segundo Testa, a enguia é exemplo de uma vitalidade primária que permite àquilo que padece durar para além da morte. As palavras que evocam uma esfera feminina, a fecundação, o amor, confluem e se concretizam numa parte do corpo que é o olho: a íris (elemento essencial na poética medieval e um traço da própria figura poética de Clizia). É por meio desse elemento corporal e metonímico, dessa membrana, comum ao peixe e à mulher, que toda a articulação vai perfazer, agora, a aproximação dada desde o início pelo binômio enguia-sereia. O pronome “tu”, colocado numa posição importante nesse jogo, é uma referência a Clizia, o nome-senhal de Irma Brandeis, a quem Montale já havia dedicado seu segundo livro, *Le occasioni*. A complexa relação enguia-Clizia, baixo-alto, poético-impoético, pode também indicar uma exploração do poético no *hic et nunc*, que será a tendência do último Montale.

Não por acaso, então, “A enguia” é o último poema da quinta seção de *La bufera*, intitulada “Silvae”, cuja atmosfera é dominada pela imagem de Clizia. O termo “Silvae”



remete a composições heterogêneas e complexas de Estácio. É interessante lembrar que o termo íris, com toda sua polissemia, é também o título do primeiro poema dessa seção. O sentimento de resistência, de sobrevivência lá onde a vida parece minguar é uma questão central desse poema, mas que aparece ainda em outros momentos de *La bufera*. A “biscia del mar” (“a cobra do mar”) como a chamou o poeta barroco Giambattista [Marino](#), em “Amore di pesci”, não deixa de ser uma alegoria da poesia do século XX, que para sobreviver necessita mudar de forma, indo “além”, resistindo a todas as adversidades (“a canícula e a desolação”). A urdidura desse tecido poético, além de Marino, poderia levar a Ovídio, à força da *Ginestra* leopardiana e, com uma atenção maior para as escolhas lexicais, poder-se-ia percorrer também toda uma tradição de Ovídio a Dante, de Marino a Pascoli.

O que resta de todo esse percurso? O fascínio e a força inevitáveis que a grande poesia oferece, a curiosidade que instiga e a felicidade quando uma parte desse mapa começa a se abrir. A abertura sutil que nos faz precipitar em seu vórtice. Ai, então, podemos – como leitores – começar também a entrar *no* e *em* jogo. Tanto a *ginestra* leopardiana quando a enguia de Montale são imagens de resistência, de sobrevivência nas mais ferozes adversidades. A vida se faz também diante da ameaça da morte.

-----

Esta postagem faz parte do projeto [Valerio Magrelli - Millennium Poetry: Viagem sentimental na poesia italiana](#), iniciativa promovida pelo [Istituto Italiano di Cultura di São Paulo](#) durante esta Pandemia de Covid-19.

#### **IICSP não para:**

“Cruzaremos oito séculos de poesia italiana seguindo um percurso autoral. Exclusivamente para o público do IICSP, graças à colaboração da Editora Emons, o poeta Valerio Magrelli apresenta e ilustra em áudio trechos da própria particularíssima antologia de poesia italiana. A proposta é enriquecida pelas traduções e comentários ([literatura-italiana.blogspot.com](#)) em português dos professores Patricia Peterle e Andrea Santurbano da UFSC e Lucia Wataghin da USP.”

Os trechos serão publicados pelo canal [YouTube do IIC](#) nas datas abaixo. Para acessar, é preciso estar inscrito na [NewsLetter do IICSP](#).





- [1] MONTALE, Eugenio. *Il secondo mestiere – arte, musica e società*. A cura di Giorgio Zampa, Milano: Mondadori, 1996, pp. 1496-1497.
- [2] MONTALE, Eugenio. *Poesias*. Trad. Geraldo Holanda Cavalcanti. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- [3] CAVALCANTI, Geraldo Holanda. *Impasses na tradução de poesia*. *Estud. av.*, São Paulo, v. 26, n. 76, p. 127-135, Dez. 2012. Disponível em [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-40142012000300013&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142012000300013&lng=en&nrm=iso)
- [4] MONTALE, Eugenio. *Poesias*, cit., p. 15.
- [5] MONTALE, Eugenio. *As borboletas de Dinard*. Trad. Armandina Puga, Cardigos dos Reis, Carlo Aluigi, Herder Pereira Rodrigues, Marina Colasanti. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1976, p. 46.
- [6] Nessa linha é interessante lembrar a leitura de Francesco Zambon que aponta para o anagrama escondido na palavra “anguilla”: “anguilla = la lingua”. In ZAMBON, Francesco. *L’iride nel fango. L’anguilla di Eugenio Montale*. Parma: Pratiche, 1994.
- [7] É Giorgio Caproni leitor muito atento de Montale que em um texto de dois anos mais tarde, também este não casualmente intitulado “Poesia clara e obscura” (*La Fiera Letteraria*, 22/09/1957), retoma essa citação montaliana para justamente pensar a poesia. Diz Caproni: “não se trata tanto de entender, mas de sentir [...]. Ou seja, não se trata tanto de aprender com ideias explicitamente ditas, mas de experimentar emoções e sentimentos capazes, eventualmente, de suscitar tais ideias ‘que não foram ditas’”. E, nesse mesmo texto, retomando as palavras de Montale citadas acima, Caproni que também teve uma forte experiência no campo musical afirma, ao se referir à compenetração entre música e ideia: “Quer simplesmente confirmar que qualquer poeta, lido no ritmo da informação, se torna automaticamente obscuro, ou seja insignificante, segundo o significado primeiro deste vocábulo: ou porque realmente obscuro é o sentido literal, ou porque é tão claro que deixa obscuro o motivo pelo qual foi escrito aquele poema”. In CAPRONI, Giorgio. *A porta morgana*. Trad. Patricia Peterle. São Paulo: Rafael Copetti, 2018, pp. 102-103.
- [8] BOZZOLA; Sergio. “Figure anaforiche montaliane”. In *Lingua e stile*, XLII (2007), pp. 101-121.

[9] AGAMBEN, Giorgio. “O fim do poema”. Trad. Sergio Alcides. Cacto, n.1, agosto, 2002, p. 146.

[10] TESTA, Enrico. Montale. Milano: Le monnier Università, 2016, pp. 57-61.