

ARTIGOS



“O piano de Chopin”, de Cyprian Kamil Norwid

Marcelo Paiva de Souza¹

Universidade Federal do Paraná

Resumo: Evoca-se aqui a tradição comparatista da iluminação recíproca das artes, lembrando alguns “retratos” de Chopin, a diferentes mãos e em diferentes linguagens – em especial a imagem do compositor polonês da pena de Mário de Andrade em sua crônica “Chopin” (1944) –, para então levar a cabo uma leitura de “Fortepian Szopena” (O piano de Chopin; 1865-66), poema de Cyprian Kamil Norwid. A breve revisão analítica dos versos dá ensejo a repassar e comentar questões de destaque na imponente fortuna crítica norwidiana, permitindo ainda vários acenos a outras realizações criativas do autor.

Palavras-chave: “Fortepian Szopena” (O piano de Chopin). Norwid. “retratos” de Chopin. Mário de Andrade. iluminação recíproca das artes.

“Chopin’s Piano”, by Cyprian Kamil Norwid

Abstract: This article evokes the comparatist tradition of mutual illumination of the arts, and recalls some “portraits” of Chopin, by different artists and in different artistic languages – in particular the image of the Polish composer in Mário de Andrade’s feuilleton “Chopin” (1944) –, to carry out in sequence a reading of “Fortepian Szopena” (Chopin’s piano; 1865-66), a poem by Cyprian Kamil Norwid. The brief analysis of the text provides an opportunity to review and comment on issues that stand out in the immense critical fortune of Norwid’s oeuvre, also allowing several references to other creative achievements by the author.

Keywords: “Fortepian Szopena” (Chopin’s piano). Norwid. “portraits” of Chopin. Mário de Andrade. mutual illumination of the arts.

“Cada um de nós traz dentro de si algum retrato de Chopin” (HERBERT, 2008, p. 191)². A frase é de Zbigniew Herbert e inicia um sucinto e belo ensaio de sua pena, escrito em 1953, à margem da leitura de um álbum sobre Chopin vindo a lume no ano anterior. “Quando observo os retratos da época do compositor”, prossegue Herbert, “são poucos os que me convencem. Já tenho minha opinião sobre esse rosto que nunca vi. Estou disposto a brigar dente por dente, por exemplo, afirmando que esse retratinho de álbum, todo açucarado, é ruim, que não se parece com ele. Apenas dois, de fato, dois...” (p. 191) Ao juízo de um ainda jovem, mas nem por isso menos exigente Herbert, essas duas únicas imagens merecedoras de apreço são o conhecidíssimo quadro a óleo de Eugène Delacroix (1838)³ e a também célebre fotografia de Louis-Auguste Bisson (*circa* 1846)⁴: “pensando sobre

¹ Professor do Departamento de Polônês, Alemão e Letras Clássicas e da Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná-UFPR; bolsista PQ-2 do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico-CNPq; tradutor. E-mail: mrclpvdsz@hotmail.com. <https://orcid.org/0000-0002-3632-1143>.

² Salvo indicação contrária, fontes em línguas estrangeiras são citadas em português em tradução minha.

³ Ver <Frédéric Chopin - Louvre Collections>.

⁴ Para uma boa reprodução do daguerreótipo de Bisson, ver <Dziedzictwo Chopinowskie w otwartym Dostępie (musicsources.pl)>.

elas, comparando-as entre si e tomando consciência de que remetem à mesma pessoa – tenho a impressão de que toco o segredo do homem e da sua música” (p. 192).

No mesmo espírito dessas ponderações herbertianas, embora extrapolando seu objeto e indo além dos domínios da pintura e da fotografia, serão trazidas à baila a seguir outras imagens do compositor polonês, outros Chopins, a diferentes mãos. A fascinante efígie do artista cunhada em versos por seu conterrâneo Cyprian Kamil Norwid na lírica de *Vade-mecum* (1865-66) constituirá o item principal sob nosso escrutínio. Antes de nos determos nele, todavia, os volteios da prosa de um valioso instantâneo literário brasileiro da silhueta chopiniana requerem atenção e comentário.

Decerto também tendo em mente “o segredo do homem e da [...] música” de Frederico Chopin – e não só –, quase dez anos antes do referido texto de Herbert Mário de Andrade vinha a público para revelar, de modo muito sugestivo, como enxergava em seu íntimo o vulto do compositor romântico polonês, como se afigurava o “retrato” chopiniano que então trazia dentro de si. Em crônica no *Diário de Notícias*, de São Paulo, aos 3 de setembro de 1944, Mário reporta-se à informação pouco antes divulgada pela imprensa paulista de que seria descerrada, graças a iniciativa de “poloneses do Brasil”, uma estátua de Chopin no Rio de Janeiro⁵. A notícia lhe causa uma comoção profunda, difícil de explicar; atropeladamente, repontam no autor ironia, desconfiança e sarcasmo, bem como, “sobretudo, confundindo tudo, uma dor violenta, [...] sedutora-mente convidando à desistência, a mesma dor de Chopin” (ANDRADE, 1963, p. 378). E Mário arremata: com efeito,

minha carteira de identidade me garante que eu não sou polonês, [mas] não pude contribuir e sinto pena, porque sempre soube amar o grande gênio musical. [...] E nem sou escultor e devo estar imaginando errado, mas se fosse eu havia de imobilizar Chopin do mesmo gesto do Moisés de Miguelanjo – aquele gesto irritado, revoltado, quebrando as pedras da lei (p. 380).

Já se completara então o quinto aniversário da deflagração da Segunda Guerra e sem dúvida tal conjuntura histórica esclarece bastante aqui. Como musicólogo, o brasileiro se dava plena conta da “intrínseca e exclusiva musicalidade” (p. 378) das criações do polonês: Chopin “é som, é a arte da música” (p. 380)⁶. Contudo, “também viveu

⁵ Quando a crônica é dada à estampa, o monumento a Chopin – de August Zamoyski – já havia sido inaugurado, no dia 1º de setembro, em cerimônia solene na Praia Vermelha, na Urca. Ver fotos recentes da obra em <Monumento a Chopin na Praia Vermelha 01 - User:Halley/Halley Pacheco de Oliveira - Wikimedia Commons>.

⁶ Em seu *Compêndio da história da música*, Mário louva Chopin, “este polaco maravilhoso” (p. 134), jus-

de maneira altíssima o sentimento de pátria” (p. 380), aspecto de sua figura humana e artística que, naquele momento, ganhava premente atualidade simbólica⁷: ante as calamidades em curso na Polônia, Mário sente a mesma revolta, a mesma dor que Chopin experimentara outrora ante seu país despedaçado e oprimido. Talvez por isso, justamente, a imaginação do escritor vá buscar na escala e na força do *Moisés* de Michelangelo o modelo de que necessita, amoldando-o, porém, no rompante de fúria narrado no Êxodo no episódio do bezerro de ouro!⁸ As ressalvas autoirônicas de Mário, no entanto – “nem sou escultor” e “devo estar imaginando errado” –, afora a tumultuosa gama de emoções a acometê-lo –, abatimento, desconfiança, sarcasmo –, fornecem indício de que há mais em jogo em suas palavras do que estima pelo gênio chopiniano e solidariedade para com a nação polonesa. O autor já não possui a “convicção fácil” (p. 379)⁹ de que a música deva nos tocar apenas “pelo valor estético do som”; Chopin, em especial, não lhe permite os enlevos dissolventes da “pura música”, mas as questões que seguem daí tampouco admitem por sua vez respostas fáceis: como a arte pode confrontar as mazelas do mundo? Que sentido e função cabem à música, ou à escultura ou à literatura, em face de determinado flagelo da história? Que lugar(es) ocupa, que formas assume, nas coordenadas da criação artística moderna, “o sentimento de pátria”?

Não obstante o peso relativamente modesto de “Chopin” no conjunto da obra de Mário de Andrade, deve estar claro por agora que vêm à tona nas linhas e entrelinhas do texto problemas de indiscutível magnitude¹⁰. Ao acicate das circunstâncias, como que sem querer, o escritor brasileiro se faz de escultor e, com os recursos da prosa literária, erige seu próprio monumento a Frederico Chopin. Sob constante vigilância reflexiva, ressaltamos, interrogando o artista polonês, sua arte e seu tempo e, mais ainda, *interrogando a si mesmo, seu tempo e sua arte*. Desse ponto de vista, a crônica de Mário presta-se bem como baliza para um exercício de releitura dos versos do “Fortepian Szopena”¹¹ norwidião. Pois como no escrito marioandradino, também no poema de Norwid se entrelaçam

tamente por ter permanecido imune ao “intencionismo descritivo” (ANDRADE, 1929, p. 134), à epidemia “de literatura e de literatice” (p. 131) que grassou na música romântica.

⁷ Em 1942, Mário já havia se debruçado com vagar sobre esse assunto em “Atualidade de Chopin”, aula inaugural por ele proferida no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo (ANDRADE, 1975).

⁸ Por deliberação – ou por engano? Evidentemente, a possibilidade de que o autor haja se equivocado existe, mas não diminui em nada (aumenta, aliás!) o interesse de sua “visão escultórica” de Chopin.

⁹ As expressões transcritas em seguida provêm da mesma página.

¹⁰ A instigante discussão travada por Henryk Siewierski (1999) e Jorge Coli (2000) em torno do texto permite vislumbrar com clareza as implicações e a complexidade da questão chopiniana em Mário de Andrade.

¹¹ Ao longo do artigo, o poema será citado apenas em tradução para a língua portuguesa. Acompanhado do original polonês, “O piano de Chopin” acha-se integralmente reproduzido mais adiante, na *Chopiniana* de Norwid em anexo. Para algumas considerações sobre o traslado brasileiro da obra, ver SIEWIERSKI (2006) e SOUZA (2006).

dois movimentos: de reflexão sobre a figura e a música chopinianas, desde logo, mas – não menos fundamental – de auto(meta)reflexão *sui generis* do autor do poema.

Nosso itinerário adiante será demarcado por diversas outras referências, desnecessário talvez advertir. Sem abrir mão da tentativa de atinar com um tanto de *novum* interpretativo, que a presente oportunidade valha, acima de tudo, como uma breve revisão analítica do poema e da imponente fortuna crítica de Norwid, com alguns acenos *en passant* a outras realizações criativas do autor. Em boa parte do caminho, portanto, permaneceremos em companhia dos conhecedores do legado norwidiano, às voltas com as questões capitais a que se dedicaram.

Prossigamos, então, lançando contudo mais um olhar em cada Chopin evocado até este momento. À maneira daquela tradição comparatista ciosa da “iluminação recíproca das artes”¹², notemos as reverberações que se produzem quando dispostas lado a lado as obras de Eugène Delacroix, Louis-Auguste Bisson, Mário de Andrade e Cyprian Kamil Norwid. Confronte-se o ímpeto michelangelesco do Chopin do escritor brasileiro com a resignação da “face amarrotada pela doença e pelo sofrimento” (HERBERT, 2008, p. 191) que Bisson fixou em sua foto, com “toda a crueldade de seu ofício” (p. 191); combine-se o “movimento da cabeça a surgir do fundo surdo e escuro” (p. 191), a concentrada escuta chopiniana, tal como pintada por Delacroix, e a mão de alabastro do compositor, em seus “espasmos de pluma”, “Mescla[ndo]-se com as teclas numa/Névoa de marfim”, conforme a descrição de Norwid em uma das estrofes de seu poema. Esse concerto surpreendente de distintas visões e meios artísticos suscita uma impressão poderosa. E seu interesse para nós, aqui, não se esgota em si mesmo¹³. Verificaremos em seguida como o fulgor concomitante de múltiplas artes – um permanente, complexo diálogo *com* elas e *entre* elas – assinala o universo da criação norwidiana. De forma conspícua, e muito particular, sua poesia.

Em um estudo publicado em fins dos anos de 1940, e ainda indispensável, Kazimierz Wyka asseverou: “Se considerarmos a variedade das aptidões e dos interesses artísticos, seu exercício sistemático, os resultados conceituais nas concepções estéticas [...], por fim, a influência nas vicissitudes da vida” (WYKA, 1948, p. 4-5), de fato as-

¹² Sobre o tema, ver – entre muitos outros – WEISSTEIN (1968) e SCHMITT-VON MÜHLENFELS (1981).

¹³ Considere-se o caso na ampla perspectiva dos Estudos Interartes e/ou dos Estudos Intermídia. Quanto aos primeiros, ver CLÜVER (1997); e mais especificamente sobre a constelação música, literatura e intermídia, ver WOLF (2009).

sistia a Norwid “todo o direito, após certa feita ter se referido a si mesmo em uma carta como *sztukmistrz*” – na acepção de “artista completo” –, “a denominar-se desse modo constantemente” (p. 2). Wyka salienta, e acrescentemos de nossa parte que o ponto tem máxima relevância, que na imaginação do autor de *Promethidion* há um contínuo entrelaçamento de associações “de todas as artes praticadas por ele” (p. 4) ou às quais era sensível. E pondera, ademais, que Norwid também foi um *sztukmistrz* em outro sentido: por introduzir em sua poesia, “de maneira que o diferenciava de toda uma família de artistas com ele aparentados” (p. 4), revérberos das várias artes de cuja prática se ocupava. As observações do pesquisador delineiam com justeza todo o alcance da problemática abordada. Dono de diferentes dotes e versado em diferentes ofícios criativos – Wyka aproxima-o nesse aspecto de Stanisław Wyspiański –, Norwid é um multiartista. Perpassando diversos âmbitos, sua trajetória acumula realizações em cada um deles, realizações que conseqüentemente solicitam, caso a caso, exame crítico específico, lastreado no respectivo saber especializado¹⁴. Se por um lado, entretanto, a pluralidade do fazer artístico norwidiano acarreta as obrigações do *distinguo*, também se impõe, por outro, tarefa oposta e complementar: perquirir as contiguidades e confluências, as várias inter-relações entre as linguagens e os repertórios frequentados pelo autor nos meandros de seu trabalho de criação¹⁵.

Entre as numerosas ocorrências de encontros e entrecruzamentos das artes no legado de Norwid como poeta lírico, em particular, talvez nenhuma seja tão significativa quanto “Fortepian Szopena”¹⁶. A primeira, óbvia razão para tanto, já fica sinalizada no próprio título da obra, com a referência direta à música chopiniana e, por extensão, à pessoa de seu célebre criador. E por estar ali em foco individualidade artística de tal estatura, uma segunda constatação logo se segue, pois como observou um dos melhores intérpretes do poema: “Não sucede com frequência que um artista genial dedique sua pena à obra de outro criador que lhe seja contemporâneo – e que o resultado dessa empreitada iguale

¹⁴ Noutras palavras, trata-se – por exemplo – de examinar as obras pictóricas de Norwid *como obras pictóricas*, não como mero apêndice de seu fazer literário, adotando um enfoque cioso da autonomia estética e das singularidades de linguagem dos diferentes meios artísticos a que a invenção do autor recorreu. Nesse sentido, ver, sobre distintas facetas do artista plástico Norwid, as valiosas contribuições de CHLEBOWSKA (2004) e (2013). Ou ainda, sobre as peças e as ideias teatrais norwidianas, as pesquisas clássicas, fundamentais de SŁAWIŃSKA (1953) e (1971).

¹⁵ É a via que exploram, por exemplo, MELBECHOWSKA-LUTY (2001) e PNIEWSKI (2005).

¹⁶ Em outros domínios da obra do autor, entretanto, saltam aos olhos ocorrências não menos importantes de “simbiose das artes” (a expressão é de Aleksandra Melbechowska-Luty). Recordemos, para citar apenas dois exemplos – um da produção plástica, outro da prosa de ficção norwidiana –, uma aquarela como “Sprzedaż Pegaza” (A venda de Pégaso; de 1868) e a prosa de ficção de “*Ad leones!*” (de 1883). Nesse contexto, pensemos igualmente na densa reflexão de Norwid sobre a arte e as artes – e a *música de Chopin, em especial* – no diálogo poético-filosófico *Promethidion*. Sobre esta última obra, ver SAWICKI (1997) e SIEWIERSKI (2012).

em sua grandeza a grandeza da obra descrita” (STRÓŻEWSKI, 1979, p. 43). Com que recursos, de que modo a grande arte dos versos de Cyprian Norwid rende homenagem à grande arte do compositor Fryderyk Szopen? Como a pena do primeiro faz ressoar em palavras – e transfigura – o piano do segundo?

Eis o que ora cabe à exegese elucidar. Para arrostar tal desafio, entretanto, para esquadrihar o texto de “O piano de Chopin”, enveredando, sempre que oportuno, no rastro de questões mais gerais concernentes à lírica norwidiana (e às vezes não só), tenhamos em vista uma distinção metodológica feita por Kazimierz Wyka em seu estudo supramencionado, *Cyprian Norwid. Poeta i sztukmistrz*. Variadas modalidades artísticas fornecem assunto(s) à poesia do autor de *Quidam*; escultura, música, arquitetura, pintura, entre outras, comparecem – isoladas ou diferentemente combinadas – no *temário* dos versos de Norwid. A título de ilustração, recordem-se poemas como “*Lapidaria*” ou “*Słuchacz*” (Ouvinte), o texto sem título de *incipit* “*Nie myśl, nie pisz – podmaluj*” (Não penses, não escrevas – pinta) ou ainda “*Do słynnej tancerki rosyjskiej – nieznaney zakonnicy*” (A uma célebre bailarina russa – e freira desconhecida)¹⁷. Mas a irradiação das diversas artes também se verifica no nível mesmo das *operações formais, dos expedientes construtivos* da poética do escritor. Nesse caso, referências de cunho arquitetônico ou musical, digamos, constituem “meios que *servem à expressão poética* de Norwid” (WYKA, 1948, p. 6). Seja portanto em determinado *símile* ou *metáfora*¹⁸, por exemplo, seja ainda em traços de estilo mais abrangentes (como suas tendências esculturais¹⁹), o labor verbal norwidiano repetidamente toma impulso a partir de associações com outras searas criativas.

Debruçando-se sobre a questão dos temas lá onde se mostra mais decisiva para bem da investigação do engenho do poeta, Wyka se concentra sobretudo no problema dos meios de expressão de Norwid. Iniciemos por aí, por nossa vez, o comentário de “O piano de Chopin”, deixando claro entretanto que, mesmo sem qualquer pretensão de exaustividade, a leitura da obra precisa dispensar igual atenção a ambos os enfoques apontados: a microscopia da malha de significantes do texto, assim como a tomada panorâmica dos sentidos de seus desdobramentos temáticos²⁰.

¹⁷ Ver NORWID (1983a, p. 288-289, 288, 290 e 502).

¹⁸ “*Rzeczywistością cała/ Jestże entr’acte w teatrze?// [...] A Ojczyzna – czy tylko/ Jest tragedią-ojczyzny?*” (A realidade toda/ É então um *entr’acte* no teatro?// [...] E a Pátria – é tão só/ a tragédia-da-pátria?). Os versos são do poema “*Tymczasem*” (Entretanto). Ver NORWID (1983a, p. 449).

¹⁹ Wyka (1948) analisa em pormenor o tratamento dos volumes e das formas, o “caráter estatuário” (p. 13) de cenas inteiras e, sobretudo, da figura humana na imagética dos versos de Norwid, demonstrando p. ex. como o “olhar escultórico” do autor “sugeria-lhe palavras que consubstanciavam o gesto em um traçado plástico e preciso” (p. 19), de admirável sutileza e sugestividade.

²⁰ O próprio Wyka adverte que uma análise abrangente de “*Fortepian Szopena*” ultrapassaria o escopo de sua investigação, acrescentando, porém, que “apenas tal análise” – dando conta da “trama de símbolos

Os 117 versos rimados do poema distribuem-se em 10 estrofes, estas e aqueles de feições não uniformes. Os segmentos estróficos são numerados com algarismos romanos, sendo que, além disso, um asterisco subdivide a décima estrofe em duas, destacando os versos finais da obra em um quarteto de rimas cruzadas. Não por acaso, como se vê, uma pesquisadora da história do verso polonês como Lucylla Pszczołowska sublinha a originalidade do tratamento norwidiano das “formas do verso e suas funções na poesia” (2001, p. 195). Segundo a autora, “O piano de Chopin”, em particular,

já constitui [...] uma região fronteira do verso livre ou, em certas partes, adentra os domínios do verso livre [...]. Com os significativos contrastes de extensão silábica dos versos – de variada organização interna –, extensão e construção do verso já não se subsumem aos traços distintivos do verso regular (p. 235).

Evidencia-se aqui, é bem verdade que em grau excepcionalmente acentuado, uma propriedade geral marcante da lira de Norwid, poeta “que se opõe tanto a uma dicção retórica polida e harmônica, quanto à eufonia e fluidez da canção” (PSZCZOŁOWSKA, 2001, 196)²¹. O que de maneira alguma quer dizer, frisemos, que seja pouco pronunciada nos versos do autor uma singularíssima melopeia!

Muito pelo contrário, cumpre antes concordar com o juízo de Władysław Stróżewski, quando aponta nos valores musicais de “O piano de Chopin” uma característica “que sobressai de pronto à primeira leitura do poema” (1979, p. 68). Argumenta nessa mesma linha o estudioso húngaro George Gömöri: “De fato, o poema inteiro parece ter sido composto segundo princípios musicais; lido em voz alta, ele soa como música escrita para o instrumento da *vox humana*” (1974, p. 59). A disposição estrófica e a versificação irregulares são fatores intrínsecos à arrebatadora, complexa musicalidade da obra. Vão de par com elas as constantes variações de ritmo e o *ductus* sinuoso da enérgica sintaxe, alternando sem aviso entre rememoração e apóstrofe, descrição e reflexão, narração – e visão profética. Correlatamente, sucedem-se as mudanças de andamento e de dinâmica

ético-religiosos”, das ressonâncias clássicas em meio a cenários familiares, a elementos “da paisagem e da cultura polonesas” – de fato “seria capaz de abrir as cortinas perante as belezas [...] do poema” (p. 79). Para uma perquirição de fôlego da obra, ver a primorosa edição crítica de FILIP (1949).

²¹ Recordem-se a propósito as sintomáticas invectivas que Norwid dirigiu a Bronisław Zaleski e Karol Ruprecht, em carta de novembro de 1867, em razão dos reparos que ambos lhe fizeram relativamente à métrica de uma de suas odes: “[...] o que os poloneses chamam de lírica é *picadinho e mazurca!*” (NORWID, 1983c, p. 609). Em sua introdução ao primeiro volume dos *Pisma wybrane* (Escritos escolhidos) do autor, J. W. Gomulicki frisa que Norwid foi um corajoso inovador, entre outros, “no âmbito da versificação, contrapondo-se em suas obras, sem hesitar, às convenções então reinantes e protestando de modo especialmente vigoroso contra todos aqueles que exigiam do verso ‘suavidade’” (GOMULICKI, 1983a, p. 41-42).

dos versos, conforme as certas observações de Stróżewski: do “passo lento e lânguido” (1979, p. 68) da serena abertura, à aceleração violenta do súbito galope dos cavalos do Cáucaso; do “*piano* das primeiras estrofes” (p. 69), quase um sussurro em sua íntima evocação dos penúltimos dias de Chopin²², ao *forte* meditativo da parte central do poema, às voltas com os signos da perfeita-consumação e o estigma implacável da falta, “para, com o *crescendo* da descrição do que se passa nos arredores do edifício em chamas e em seu interior, erguer-se até o grito desesperado das estrofes finais” (p. 69), em sua ominosa “atmosfera de tragicidade” (p. 72).

Chamemos ainda a atenção, a propósito da música verbal norwidiana, para a inusitada partitura gráfica do poema. De novo em grau bastante acentuado, dá-se a ver nesse aspecto em “Fortepian Szopena” uma característica muito original dos escritos do autor, descrita com exatidão por Juliusz Wiktor Gomulicki:

Norwid [...] empregava metodicamente um sistema próprio de sinais e artificios, com a ajuda do qual indicava e, assim, distribuía as tensões dinâmicas no texto (segmentação peculiar de determinados versos, diferentes tamanhos de recuos, alinhamento vertical), isolava e realçava certas expressões ou grupos de expressões (espaçamento, maiúsculas, hífen entre expressões), imprimia solenidade [...] a algumas palavras, conferindo-lhes um novo valor emocional, e a outras, por seu turno, submetia a [...] procedimentos [...] graças aos quais passavam a ser lidas de modo distinto do habitual, insinuando-se nelas, então, um novo valor semântico (1983, p. 42).

Em meio aos elementos desse “código poético” (p. 42), ocupa lugar crucial a pontuação, cuja especificidade e riqueza em Norwid dificilmente se poderiam superestimar. A vírgula e o ponto e vírgula, o travessão e os dois pontos, as reticências, as exclamações, a interrogação – posta com frequência “não no fim da frase”, como explica Gomulicki, “mas (um pouco à maneira espanhola) em seu início ou no meio, logo após todo tipo de pronome, conjunção ou quaisquer partículas a que tenha sido possível dar forma de indagação” (p. 42) –, o arranjo sutil de todas as pausas e inflexões decorrentes da pletora dos sinais de pontuação sói tornar um único verso norwidiano um verdadeiro *tour de force* em termos de entoação e expressividade²³: “ S e r á t a l M e s t r e ! ... q u e t o

²² Evocação que remete intertextualmente ao trecho de *Czarne kwiaty* (1856) dedicado a Chopin (NORWID, 1983b, p. 37-39). Ver adiante em tradução no anexo (assim como o “Necrológio” de Chopin que Norwid escreveu [1983b, p. 188-189]).

²³ Em termos mais rigorosos, aliás, não se trata apenas da acústica virtual de indicações de entoação. Considerando a materialidade do suporte da escrita, o espaço bidimensional em que se estampam seus caracteres –, trata-se, antes de tudo, de valores visuais: especialmente no âmbito da lírica de *Vade-mecum*, o texto do poema norwidiano *fala aos olhos do leitor*.

c a... malgrado – a repulsa?...” / “E no que tocaste – quê? disse o tom – quê? dirá” / “A Plenitude?... o fere!...”

Sem sequer tocarmos em outras dimensões não menos relevantes da poética de “O piano de Chopin” (rimas e demais artifícios sonoros, vocabulário, imagens), a questão da partitura gráfica da obra nos permitirá quiçá apreender de um ângulo vantajoso o *modus operandi* do escritor em seu tributo ao compositor. Uma ligeira incursão pelo conhecimento musicológico sobre o piano chopiniano será necessária para bem do raciocínio. “Conservador e revolucionário”²⁴, escreve José Miguel Wisnik (2013), “Chopin, esse devoto d’*O Cravo Bem Temperado* – que ele cita e consagra na estrutura dos 24 *Estudos e Prelúdios* –” (p. 35) reivindicou para si a herança de Bach e, explorando seu piano “como um campo de sonoridade total onde planos múltiplos se entrelaçam, se contrapõem e ricocheteiam” (p. 36-37), fez dele uma referência obrigatória para as conquistas da música na virada para o séc. XX. Para o estudioso brasileiro, o “*Estudo opus 25 n° 7* é, talvez, o melhor exemplo” da apropriação da polifonia bachiana na pianística chopiniana:

A mão esquerda canta lentamente uma melodia recitativa. A mão direita contracanta com outra, e ambas seguem nesse diálogo, defasadas e mediadas pelos acordes que [...] vão dando às vozes o seu apoio harmônico. No processo, a melodia da mão esquerda começa a expandir-se [...] em fiorituras, bordando as notas à maneira dos expedientes do *bel canto* [...], com a diferença de que essas expansões ornamentais vão ultrapassando em muito as possibilidades da voz humana, não só metamorfoseando-se em música instrumental *como levando o instrumento a seu limite*, a ponto de ultrapassar o reconhecimento distintivo das notas em nebulosas fulgurantes [...]: no compasso 37, por exemplo, a mão esquerda chega ao paroxismo de cinquenta e oito notas num compasso de três tempos [...], entre outras ocorrências semelhantes, que não impedem o discurso [...] da peça de manter-se sóbrio, íntegro, e de terminar inteiramente pacificado com as convulsões que o habitam [...] (WISNIK, 2013, p. 37-38)²⁵.

Dois pontos nas observações de Wisnik nos importam mais de perto por enquanto. O piano, afirma o autor, abre diante de Chopin um horizonte inaudito “de exploração das propriedades do fenômeno sonoro” (p. 25)²⁶, horizonte este que o compositor passa a perلustrar até o limite das possibilidades do instrumento²⁷. Ora, não caberia dizer que

²⁴ Conforme informação na fonte citada, a fórmula é de Charles Rosen. Ver WISNIK (2013, p. 44).

²⁵ O grifo é meu.

²⁶ Wisnik enfatiza o fato de que o pleno aprimoramento técnico do piano se dá “na altura de 1830, exatamente quando Liszt e Chopin, no limiar dos vinte anos, iniciavam suas carreiras parisienses” (p. 25).

²⁷ “[E]xigindo malabarismos de dedilhado”, de “flexibilidade das mãos e firmeza dos pulsos”, os estudos chopinianos, p. ex., segundo Wisnik, beiram os extremos “da ascese e do sadismo” (p. 36).

o poeta Cyprian Norwid procede analogamente em relação ao instrumento da escrita? A abundante pontuação do autor e todo o insuspeito leque de expedientes e sinais gráficos encontradiços na pauta de seus versos inclinam a uma pronta resposta positiva. Já em sua superfície impressa – ou manuscrita, quando submetido a exame seu autógrafo –, o texto de “Fortepian Szopena” se apresenta como uma retícula semiótica de peculiar sofisticação, cujo trançado vai tirando proveito de cada componente do sistema de notação da escrita. A “música” verbal cifrada dessa maneira orienta-se por um princípio que é preciso discernir e encarecer. Pois não se trata em absoluto nem de “‘ilustração’ literal”²⁸, nem de “imitação”²⁹ da música chopiniana. Como tampouco é o caso, em termos mais amplos, de uma antecipação do lema verlainiano da “*musique avant toute chose*”, do postulado simbolista da dissolução da palavra nas correntezas do encantamento verbal. Reverenciando a arte de seu compatriota, Norwid não assujeita à música a especificidade de linguagem do poema: potencia criativamente as propriedades inerentes a esta última, a começar pela exploração virtuosística da tecnologia mesma da escrita.

O virtuosismo da forma, seu nível de exigência e dificuldade, é bem sabido, distingue decisivamente o fazer poético norwidiano e lhe assegura por si só posição de relevo na história da poesia moderna³⁰. Explica ademais, em grande medida, a relevância do criador de *Vade-mecum* no campo de forças do presente. Stefan Sawicki ocupou-se do assunto logo no início dos anos 2000; salvo engano, o diagnóstico que então propôs continua válido: “Dá o que pensar [...] a presença dessa arte – continuamente viva em nosso meio. Dos poetas poloneses do passado, Norwid, creio, é o mais contemporâneo a nós. Evidenciam isso testemunhos de escritores, leitores, pesquisadores. Onde se acham as causas dessa atualidade?” (SAWICKI, 2001, p. 24) A primeira delas, segundo o especialista, está justamente no fato que tantas vezes deu ensejo aos contemporâneos de Norwid para atacá-lo³¹. Seu texto é denso, complicado, sua poesia opõe resistência à leitura, cons-

²⁸ A expressão é de Stróżewski (1979, p. 69).

²⁹ O termo é empregado por Wyka (1948, p. 79).

³⁰ Evidentemente, entretanto, há muito mais em jogo no problema. Lírica de um tempo cada vez mais avesso à lírica, conforme observa Hans Robert Jauss no instigante prefácio da edição alemã de *Vade-mecum* aos cuidados de Rolf Fieguth, os versos norwidianos não reconhecem, porém, a separação – já firmada em sua época – entre “poesia e não-poesia, literatura desinteressada e literatura social, arte e moral” (p. 18). Nesse sentido, Jauss chama o *Vade-mecum* de “clássico tardiamente descoberto de uma modernidade recalçada” (p. 20), distinta daquela que “desde *Estrutura da lírica moderna* (1956), de Hugo Friedrich, costumamos ver, na esteira de Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé, no rumo de uma progressiva desobjetivação (*Entgegenständlichung*) e despersonalização”, e que “retraiu a relação entre a lírica e o mundo à idealidade da linguagem, como derradeiro refúgio que ainda permitia a fundação do sentido puro” (p. 20). Uma observação inevitável: ante o passado nazista de Jauss, há não pouca ironia no fato de que um poeta polonês lhe inspire as ponderações aqui evocadas... Sobre o emblemático e grave “caso Jauss”, ver ETTE (2019).

³¹ Já em 1848 – poucos anos, portanto, após a bem-sucedida estreia como poeta na imprensa de Varsóvia – se indigna a “amaneirada obscuridade dos pensamentos, imagens e expressões” dos versos de Norwid.

tituindo-se em um “desafio à sensibilidade e à competência do receptor” (p. 25). Sawicki não precisa ir longe para sustentar sua afirmação. A sintaxe norwidiana “é não raro [...] uma espécie de charada” (p. 24); o léxico, altamente polissêmico, é prolífico em palavras antigas ou pouco usadas, desvios dos sentidos dicionarizados, recuperação de acepções etimológicas, neologismos; e a decifração dos versos do poeta também tem de se haver com conhecimentos significativos de história, da mitologia greco-romana e da Bíblia.

Do ponto de vista genológico, os obstáculos não são menores. Não muito tempo atrás, Zdzisław Łapiński indagava: “A que gênero de poesia cumpre vincular ‘O piano de Chopin’?” (1994/1995, p. 137) Dando-se conta de que a contribuição da pesquisa especializada “não é especialmente vultosa” (p. 139) no tocante ao assunto – em torno do qual se manifestam muitos juízos desencontrados –, Łapiński divisa no problema a “mão de mestre” (p. 141) de Norwid, “que obrigou gerações de críticos e historiadores da literatura a suprimirem de sua consciência” (p. 141) a exata linhagem arquiteitual da obra e suas respectivas tradições³². Outro especialista tece considerações de muita pertinência aqui. Debruçado sobre as “obscuras alegorias” norwidianas, Michał Głowiński discerne em seus mecanismos uma poesia das “*formas transtornadas*” (2000, p. 292)³³. Seu criador “opera constantemente nos territórios definidos por alguma tradição, às vezes arcaica e veneranda”; reativa em sua lírica os antigos gêneros alegóricos³⁴ e todo o arcabouço de convenções a eles correspondentes, mas o faz como um “tradicionalista não tradicional”: os elementos tradicionais, arrazoa Głowiński, “surgem em Norwid [...] em lugares que a poesia até então não pressupunha. Ele procedia portanto como se, aludindo à tradição, construísse pontes que lhe haveriam de assegurar contato com o leitor e, ao mesmo tempo, as destruísse”. Esse tipo de estratégia criativa decerto dificultava – e ainda dificulta – a

Em 1857, um crítico esbraveja diante dos “monstrenhos de ideias” e dos “monstrenhos de linguagem” dos textos do autor, de cuja apreciação outro crítico declara, nessa mesma altura, desistir de uma vez por todas: trata-se de engenho “sublime demais e profundo demais, para que esteja ao alcance da [...] compreensão”. E o próprio “Fortepian Szopena” é saudado após sua primeira publicação em 1865 com as seguintes descomposturas: “mas por que obrigar nosso público [...] a estudos penosos como os que convêm aos coros de Ésquilo, por que esse incessante esforço à cata de nebulosos logogrifos e de contorcionismos de todas as partes da frase, essa violação propositada de todo ritmo e harmonia, de todas as construções gramaticais, das formas e sentidos próprios das expressões, até da mais elementar pontuação”!... Nas palavras reveladoras de uma tal “senhorita Laura” sobre a poesia do “senhor C. Norwid”, “se isso não é *du gallimathias double*, como me dizia a condessa Matylda, com certeza é invencionice lá para o século vinte e alguma coisa, porque o pobrezinho do nosso intelecto de hoje não entende patavina”. Sobre a recepção crítica da obra norwidiana, ver o rico material reunido em INGLOT (1983). Para as formulações citadas, ver, respectivamente, as p. 95, 105, 106, 115 e 114.

³² Łapiński filia o poema à ode e, mais especificamente, ao epinício pindárico: para elaborar uma composição poética “afinada no tom mais alto, condensando os principais motivos de seu programa e de sua atitude existencial”, Norwid “recorreu a um protótipo, a Píndaro” (1994/1995, p. 145).

³³ Os trechos citados na sequência provêm da mesma página.

³⁴ Sobretudo a parábola, conforme Głowiński tenta demonstrar no estudo “Norwida wiersze-przypowieści” (2000, p. 244-278).

inteligibilidade dos textos do autor. Mas se a “peculiar situação comunicativa” daí decorrente foi outrora desfavorável a Norwid, já que parecia condenar sua mensagem artística – *Vade-mecum!* – a repercutir em vão, com o tempo sobreveio o contrário. As crispações e as asperezas da linguagem do poeta, suas ironias, esquivas e sobressaltos mostraram-se um trunfo. Seu interlocutor, afinal, ainda não despertara; e acaso, como raciocina o escritor em “*Milczenie*” (Silêncio):

Pode-se despertar quem dorme *delicadamente*?... Tudo indica que não; [...] é preciso interromper a urdidura dos pensamentos daquele que dorme – e interromper de pronto, não de um modo vagaroso, mas instantâneo, trazendo-o com um só movimento para outra realidade e outra evidência. [...] certa brutalidade parece ser indissociável de tal encargo (NORWID: 1983b, p. 351).

Não só à pujança e ao arrojo do trabalho formal, todavia, se deve o extraordinário impacto da lírica norwidiana na história da literatura polonesa. Acresce a tanto um gume reflexivo tão afiado quanto intrépido, que se põe à prova infatigavelmente contra a acidentada matéria do mundo. Convém lembrar que a ambiciosa mudança de rumo visada em *Vade-mecum* partia de um balanço rigoroso do legado criativo de seus predecessores³⁵. O componente moral, Norwid escrevia em carta de meados de 1866, “*acha-se em nossos poetas na condição de exceção* e pequenina nota, mas não provê de fundamento e não alimenta como fonte a poesia: *quase não possuímos moralistas*” (1983c, p. 580). Esta é a lacuna que o autor se propõe suprir, é como um moralista, no sentido mais alto do termo, que ele se incumbe da tarefa de pensar poeticamente o seu tempo, de confrontar suas grandezas e misérias, de auscultar seu alarido – e seus silêncios. A quem adentra seus versos, por conseguinte, compete tomar parte em tal tarefa. Conforme bem observou Ewa Bieńkowska (2015, p. 136) a respeito de *Vade-mecum* (e a observação se aplica de igual modo a muitos poemas não incluídos por Norwid na coletânea), a obra convida o leitor “ao companheirismo” em uma árdua “viagem iniciática, durante a qual se percorrerá a realidade em seus variados aspectos, se conhecerão seres humanos, lugares, fenômenos sociais, atitudes morais e amorais, sofrimento, crime, cinismo. Dito de outro modo, haverá de se criticar radicalmente uma sociedade que se afirma cristã e, de fato, é uma caricatura disso” (p. 136)³⁶. Releiam-se por esse prisma textos como “*Larwa*” (Larva), “*Nerwy*”

³⁵ Sobre as posições de Norwid no mapa das letras e das ideias polonesas no Oitocentos, ver STEFANOWSKA (1993), WALICKI (1982) e TROJANOWICZOWA (1981).

³⁶ A propósito do enfrentamento crítico da “grande problemática da época” (p. 136), Bieńkowska sugere um interessante paralelo com o *Also sprach Zarathustra* nietzschiano.

(Nervos), “Ostatni despotyzm” (Derradeiro despotismo), “*Memento*” ou “Do obywatela Johna Brown” (Ao cidadão John Brown), entre tantos outros³⁷.

A meditação poética desenvolvida em “O piano de Chopin”, sob diversos aspectos, parece ser o clímax dessa travessia iniciatória. Antes de mais nada, cumpre insistir, graças ao vasto escopo reflexivo da obra, que, partindo do tema-chave da música chopiniana, circunscreve além disso – para empregarmos uma vez mais as palavras de Władysław Stróżewski – “a totalidade da problemática da arte”, “[...] desde sua gênese até sua configuração mais consumada” (1979, p. 46), bem como, em última instância, “*a totalidade do real*” (p. 67), distendida metafisicamente entre o ponto de fuga da perfeição e da plenitude absolutas e “o Anelo”, a falta, mácula (?) ontológica inarredável deste “globo – carente”. Os desdobramentos analíticos e interpretativos de cada um desses três planos, ultrapassando em muito os propósitos do presente texto, já não dispensariam uma mirada de conjunto de toda a obra de Norwid³⁸, atenta às intrincadas órbitas das questões em torno de seus núcleos fundamentais: o sagrado, a história, a nação, a cultura, a arte, o trabalho e a natureza humana. Baste-nos, portanto, para concluir, uma última ponderação.

A circunstância histórica pontual por trás da homenagem norwidiana a Chopin é um ato torpe e intimidatório de violência³⁹, que o poeta registra e redimensiona, ritualizando-o, alçando-o ao solene e enigmático patamar de sentido de uma assombrosa cerimônia sacrificial⁴⁰. O poeta retorque assim à barbárie, como se a quisesse exprobrar, mas também – esconjurar. Se restara ainda, a despeito da morte de Chopin, o “anseio da canção que não se fez”, este não sobreviveria, afinal, até mesmo ao esfacelamento do piano do mestre contra a dura surdez da rua? “A l e g r i a”, portanto, “n e t o s q u e v i r ã o !... / [...] O I d e a l – a t i n g i u o c h ã o – —”

³⁷ Para os poemas mencionados, ver NORWID (1983a, p. 447, 401, 402, 442 e 487).

³⁸ O livro já citado de George Gömöri oferece um bom apanhado sinótico da obra norwidiana. Ver também WITKOWSKA (2002), MARKIEWICZ (2002) e MIŁOSZ (1983).

³⁹ O pano de fundo do poema – escrito no outono de 1863 – deixa transparecer a tensa atmosfera de Varsóvia durante as manifestações patrióticas que precederam o Levante de Janeiro (segundo J. W. Gomulicki, a imagem da cidade “pod rozplómienną gwiazdą” (sob a estrela que flameja) alude a cometas observados em 1861 e 1862). A referência histórica decisiva do texto, no entanto, é o atentado cometido dia 19/X/1863, defronte do palácio dos Zamoyski, contra o representante do tsar Aleksander no Reino Polonês, o general russo Teodor Berg. Em represália, naquele mesmo dia o palácio foi entregue à sanha de um batalhão de infantaria da guarda, cuja soldadesca invadiu e devastou o edifício, e arremessou por uma de suas janelas o piano Bucholtz em que Chopin tocava antes de deixar o país.

⁴⁰ “[...] estabelecer uma comunicação entre o mundo sagrado e o mundo profano por intermédio de uma vítima, isto é, de uma coisa destruída” conforme certos preceitos rituais – eis a definição de sacrifício do clássico estudo de Marcel Mauss e Henri Hubert, “Essai sur la nature et la fonction du sacrifice”, de 1899 (ver MAUSS; HUBERT: 2005, p. 103). Daí o aparente paradoxo de o cerne mesmo do sacrifício ser constituído por um crime, “uma espécie de sacrilégio”: segundo os autores, “a vítima [em nosso caso, metaforicamente, o piano de Chopin – MPS] já é eminentemente sagrada, mas o espírito que está nela, o princípio divino que ela contém, ainda está preso em seu corpo e ligado por esse último vínculo ao mundo das coisas profanas”. A imolação da vítima, precisamente, rompe esse vínculo, “tornando a consagração definitiva e irrevogável” (p. 39).

Seguindo essa ordem de ideias, seria de fato o caso de dizer, a exemplo do que observa José Miguel Wisnik sobre o *Estudo opus 25 nº 7* chopiniano, que as dilacerantes convulsões que habitam o texto de “Fortepian Szopena” se resolvem, se não em uma tônica de puro e imediato júbilo, ao menos na promessa de algum apaziguamento.

Lembremo-nos, contudo, daquele Chopin do escritor brasileiro Mário de Andrade em setembro de 1944, entre a ira e a impotência, diante do renitente horror de uma nova arremetida da barbárie!

A gaia exortação norwidiana?... dói!...

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário de. *Compêndio da história da música*. São Paulo: I. Chiarato & Cia., 1929.
- ANDRADE, Mário de. Chopin. In: ANDRADE, Mário de. *Música, doce música*. 2. ed., org. Oneyda Alvarenga. São Paulo: Livraria Martins, 1963, p. 378-380.
- ANDRADE, Mário de. Atualidade de Chopin. In: ANDRADE, Mário de. *O baile das quatro artes*. 3. ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1975, p. 135-165.
- BIENKOWSKA, Ewa. Norwid, Nietzsche, *Vade-mecum*. In: DELAPERRIÈRE, Maria (dir.). *Norwid, notre contemporain*. Paris: Institut d'Études Slaves, 2015, p. 133-138.
- CHLEBOWSKA, Edyta. “*Ipse ipsum*”. *O autoportretach Cypriana Norwida*. Lublin: Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 2004.
- CHLEBOWSKA, Edyta. *Norwid sztukmistrz nieznany*. Lublin: TN KUL, 2013.
- CLÜVER, Claus. Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos; trad. Samuel Titan Jr. e Claus Clüver. *Literatura e Sociedade. Revista de Teoria Literária e Literatura Comparada*, n. 2, p. 37-55, 1997.
- COLI, Jorge. O sentimento e a razão. *Projeções: Revista de Estudos Polono-Brasileiros*, Ano II, n. 1, p. 118-121, 2000.
- ETTE, Ottmar. *O caso Jauss: a compreensão a caminho de um futuro para a filologia*; trad.: Giovanna Chaves; rev. da trad.: Paulo Astor Soethe. Goiânia: Caminhos, 2019.
- FIEGUTH, Rolf. Poesie in kritischer Phase. Cyprian Norwids Gedichtzyklus *Vade-mecum*. In: NORWID, Cyprian. *Vade-mecum*; übersetzt und eingeleitet von Rolf Fieguth. München: Wilhelm Fink Verlag, 1981, p. 22-67.
- FILIP, Tadeusz. *Cypriana Norwida Fortepian Szopena ze stanowiska twórczości poety odczytany*; wydanie krytyczne poematu opatrzone wstępem, przypisami i próbą analizy rytmu. Kraków: Wydawnictwo M. Kot, 1949.

GŁOWIŃSKI, Michał. Ciemne alegorie Norwida. In: GŁOWIŃSKI, Michał. *Prace wybrane V – Intertekstualność, groteska, parabola: szkice ogólne i interpretacje*. Kraków: Universitas, 2000, p. 279-292.

GOMULICKI, Juliusz W. Uwagi o poezji Norwida. In: NORWID, Cyprian. *Pisma wybrane 1: wiersze*; wybrał i objaśnił Juliusz W. Gomulicki; wyd. III. Warszawa: PIW, 1983, p. 5-47.

GÖMÖRI, George. *Cyprian Norwid*. New York: Twayne Publishers, 1974.

HERBERT, Zbigniew. Fryderyk Chopin: 22 II 1810-22 II 1953. In: HERBERT, Zbigniew. *Węzeł gordyjski oraz inne pisma rozproszone 1948-1998* (t. I); zebrał, przedmową i notami opatrzył Paweł Kądziera, wyd. II, rozszerzone i poprawione. Warszawa: Biblioteka Więzi, 2008, p. 191-192.

INGLOT, Mieczysław (wybór tekstów, opracowanie i wstęp). *Norwid. Z dziejów recepcji twórczości*. Warszawa: PWN, 1983.

JAUSS, Hans Robert. Vorwort. In: NORWID, Cyprian. *Vade-mecum*; übersetzt und eingeleitet von Rolf Fieguth. München: Wilhelm Fink Verlag, 1981, p. 13-21.

ŁAPIŃSKI, Zdzisław. Pieśń zwycięska (O "Fortepianie Szopena"). *Studia Norwidiana*, n. 12-13, p. 137-155, 1994/1995. Dostępny w: <https://ojs.tnkul.pl/index.php/sn/article/view/9635>. Acesso em: 20 dez. 2021.

MARKIEWICZ, Henryk. Poezja Norwida. In: MARKIEWICZ, Henryk. *Pozytywizm*; wyd. 6. Warszawa: PWN, 2002, p. 270-275.

MAUSS, Marcel; HUBERT, Henri. *Sobre o sacrificio*; trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

MELBECHOWSKA-LUTY, Aleksandra. *Sztukmistrz. Twórczość artystyczna i myśl o sztuce Cypriana Norwida*. Warszawa: Neriton, 2001.

MIŁOSZ, Czesław. Cyprian Norwid. *The history of Polish literature*; 2nd ed. Berkeley: University of California Press, 1983, p. 266-280.

NORWID, Cyprian. *Wybór poezji/Choix de poèmes*; przeł./trad. par Feliks Konopka. Kraków-Wrocław: Wydawnictwo Literackie, 1974.

NORWID, Cyprian. *Pisma wybrane 1: wiersze*; wybrał i objaśnił Juliusz W. Gomulicki; wyd. III. Warszawa: PIW, 1983a.

NORWID, Cyprian. *Pisma wybrane 4: proza*; wybrał i objaśnił Juliusz W. Gomulicki; wyd. III. Warszawa: PIW, 1983b.

NORWID, Cyprian. *Pisma wybrane 5: listy*; wybrał i objaśnił Juliusz W. Gomulicki; wyd. III. Warszawa: PIW, 1983c.

NORWID, Cyprian. *Selected poems*; translated by Adam Czerniawski; 2nd ed. London: Anvil Press Poetry, 2011.

PNIEWSKI, Dariusz. *Między obrazem i słowem. Studia o poglądach artystycznych i twórczości Norwida*. Lublin: TN KUL, 2005.

PSZCZOŁOWSKA, Lucylla. *Wiersz polski. Zarys historyczny*. Wrocław: Funna, 2001.

SAWICKI, Stefan. Wstęp. In: NORWID, Cyprian. *Promethidion*; wstęp i opracowanie Stefan Sawicki. Kraków: Universitas, 1997, p. 5-59.

- SAWICKI, Stefan. Norwid – od strony prawnuków. *Teksty Drugie*, n° 6 (71), 2001, p. 24-32. Disponível em: [https://bazhum.muzhp.pl/media/files/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r2001-t-n6_\(71\)/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r2001-t-n6_\(71\)-s24-32/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r2001-t-n6_\(71\)-s24-32.pdf](https://bazhum.muzhp.pl/media/files/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r2001-t-n6_(71)/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r2001-t-n6_(71)-s24-32/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r2001-t-n6_(71)-s24-32.pdf). Acesso em: 20 dez. 2021.
- SCHMITT-VON MÜHLENFELS, Franz. Literatur und andere Künste. In: SCHMELING, Manfred (org.). *Vergleichende Literaturwissenschaft: Theorie und Praxis*. Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1981, p. 156-74.
- SIEWIERSKI, Henryk. Divergências chopinianas: Mário de Andrade e Otto Maria Carpeaux. *Projeções: Revista de Estudos Polono-Brasileiros*, Ano I, n° 1, p. 54-58, 1999.
- SIEWIERSKI, Henryk. Desatinada azáfama – reflexões sobre um percurso tradutório (I). In: CARVALHO, Raimundo; SALGUEIRO, Wilberth; SOUZA, Marcelo Paiva de (org.). *Sob o signo de Babel: literatura e poéticas da tradução*. Vitória: PPGL/UFES-Flor&Cultura, 2006, p. 27-30.
- SIEWIERSKI, Henryk. *Architektura słowa i inne szkice o Norwidzie*. Kraków: Universitas, 2012.
- SŁAWIŃSKA, Irena. *O komediach Norwida*. Lublin: TN KUL, 1953.
- SŁAWIŃSKA, Irena. *Reżyserska ręka Norwida*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1971.
- SOUZA, Marcelo Paiva de. Desatinada azáfama – reflexões sobre um percurso tradutório (II). In: CARVALHO, Raimundo; SALGUEIRO, Wilberth; SOUZA, Marcelo Paiva de (org.). *Sob o signo de Babel: literatura e poéticas da tradução*. Vitória: PPGL/UFES-Flor&Cultura, 2006, p. 43-54.
- STEFANOWSKA, Zofia. *Strona romantyków. Studia o Norwidzie*. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 1993.
- STRÓŻEWSKI, Władysław. Doskonale-wypełnienie. O “Fortepianie Szopena” Cypriana Norwida. *Pamiętnik Literacki*, n° 70/4, p. 43-72, 1979. Disponível em: https://bazhum.muzhp.pl/media/files/Pamietnik_Literacki_czasopismo_kwartalne_poswiecone_historii_i_krytyce_literatury_polskiej/Pamietnik_Literacki_czasopismo_kwartalne_poswiecone_historii_i_krytyce_literatury_polskiej-r1979-t70-n4/Pamietnik_Literacki_czasopismo_kwartalne_poswiecone_historii_i_krytyce_literatury_polskiej-r1979-t70-n4-s43-72/Pamietnik_Literacki_czasopismo_kwartalne_poswiecone_historii_i_krytyce_literatury_polskiej-r1979-t70-n4-s43-72.pdf. Acesso em: 20 dez. 2021.
- TROJANOWICZOWA, Zofia. *Ostatni spór romantyczny. Cyprian Norwid – Julian Klaczko*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1981.
- WALICKI, Andrzej. A critic of messianism: Cyprian Norwid. In: WALICKI, Andrzej. *Philosophy and romantic nationalism. The case of Poland*. Oxford: Clarendon Press, 1982, p. 322-333.
- WEISSTEIN, Ulrich. Exkurs: wechselseitige Erhellung der Künste. In: WEISSTEIN, Ulrich. *Einführung in die vergleichende Literaturwissenschaft*. Stuttgart: Kohlhammer, 1968, p. 184-197.
- WISNIK, José Miguel. Chopin e os domínios do piano. *Teresa: Revista de Literatura Brasileira*, n° 12/13, p. 14-46, 2013.
- WITKOWSKA, Alina. Cyprian Norwid. In: WITKOWSKA, Alina; PRZYBYLSKI, Ryszard. *Romantyzm*; wydanie 8. Warszawa: PWN, 2002, p. 404-438.
- WOLF, Werner. Relations between literature and music in the context of a general typology of intermediality. In: BEHAR, Lisa Block de et alii (ed.). *Comparative Literature: sharing knowledges for preserving cultural diversity*. Oxford, UK: EOLSS/Unesco, 2009, p. 133-155.
- WYKA, Kazimierz. *Cyprian Norwid. Poeta i sztukmistrz*. Kraków: Polska Akademia Umiejętności, 1948.

Chopiniana

Cyprian Kamil Norwid⁴¹

Trad. Henryk Siewierski e Marcelo Paiva de Souza⁴²

Necrológio

Natural de Varsóvia, polonês de coração e, pelo talento, cidadão do mundo, Frederico Chopin deixou este mundo. Uma doença pulmonar apressou a morte tão precoce do artista no trigésimo-nono ano da sua vida – dia dezessete do mês em curso.

Sabia solucionar a tarefa mais difícil da arte com misteriosa destreza – pois sabia colher as flores campestres sem sacudir sequer uma gota de orvalho ou a mais leve migalha de pólen. E sabia, com o ideal da arte, transradiá-las em estrelas, em meteoros, para não dizer: em cometas, iluminando toda a Europa.

⁴¹ Nascido em 24 de agosto de 1821 na aldeia de Laskowo-Głuchy, na Mazóvia, Cyprian Ksawery Gerard Walenty foi o terceiro dos cinco filhos de um casal de posses modestas, mas origem nobre, Jan e Ludwika Zdzieborska Norwid. Órfão de mãe antes dos 4 anos completos, quando eclode o Levante de Novembro, em 1830, tem apenas 9 anos de idade. Em 1835 também perde o pai. Abandona o ginásio em 1837, mesmo ano em que inicia seu aprendizado de pintura. Era a “Noite de Paskiéwitch” (1831-1857), época de duras políticas de represália do Império Russo após a derrota dos insurrectos poloneses. Sob o peso de tais circunstâncias históricas e diante do vulto de seus grandes predecessores românticos – Adam Mickiewicz, Juliusz Słowacki e Zygmunt Krasiński –, a poesia de Norwid vem à luz e busca seu caminho. Seus versos são publicados pela primeira vez em 1840. Em 1841, empreende uma excursão artístico-literária de alguns meses por diversas regiões polonesas e no ano seguinte, “para aprimorar-se na arte da escultura”, parte rumo à Itália (passando por Cracóvia, Wrocław, Dresden, Praga, Nuremberg e Munique). No início da primavera de 1843 está em Veneza. Dividido sobretudo entre Florença e Roma, o período que se segue encerra os *Lehrjahre* norwidianos e é prolífico em todo tipo de vivências: amadurecimento artístico, contatos sociais, desventuras amorosas – entre outras. Suspeito de envolvimento nos planos de um levante no Ducado de Poznań, que visita em fevereiro de 1846, meses depois acaba prisioneiro em Berlim e, logo liberto, tem de deixar a Prússia. De volta à Itália em 1847, agora como um exilado, conhecerá em Roma, em Primavera dos Povos, Mickiewicz e Krasiński. Em janeiro de 1849 acha-se em Paris, onde conhecerá Chopin e Słowacki. O trabalho criativo é intenso, a despeito da situação material difícil e do crescente abatimento diante dos problemas de saúde e dos irascíveis ataques da crítica. Premido pelas dificuldades financeiras, decide tentar a sorte nos Estados Unidos. Deixa Paris rumo a Londres, de onde parte para Nova Iorque 13 de dezembro de 1852, lá chegando ao cabo de uma penosa viagem de 62 dias. A escapada transatlântica não é bem-sucedida. Muito doente, acossado pela penúria e pela solidão, regressa ao Velho Mundo em meados de 1854. De novo em Paris, resta-lhe confrontar, ali, as adversidades do século que chamou de “mercantil e industrial”. Sobrevêm novas convulsões históricas: o Levante de Janeiro na Polônia em 1863, o cerco da capital francesa em 1870, a Comuna. Os poucos, pequenos triunfos – a acolhida favorável das conferências sobre Słowacki, em 1860, ou a edição de *Poezye*, em 1863; o sucesso de algumas obras em uma exposição em Nîmes, em 1865, ou a reprodução de duas águas-fortes no prestigioso mensário parisiense *L'Artiste*, em 1868 – não bastam para reverter toda a incompreensão e indiferença com que são tratados os incessantes frutos de sua polifacetada criação. Sem alternativas, passa os últimos anos de vida em um asilo para órfãos e veteranos de combate poloneses na periferia de Paris. Morre dia 23 de maio de 1883.

⁴² São reproduzidas aqui – revistas e, num ponto e noutro, ligeiramente modificadas – as traduções dadas a lume em NORWID, Cyprian. *O piano de Chopin*; tradução e introdução: Henryk Siewierski e Marcelo Paiva de Souza. Brasília: UnB/Departamento de Teoria Literária e Literaturas, 1994.

Por intermédio dele, as lágrimas do Povo polonês dispersas pelos campos juntaram-se no diadema da humanidade no diamante do belo, como cristais de harmonia singular.

Isto é – o máximo que um artista pode fazer, e foi isto que Frederico Chopin fez.

Passou quase toda a sua vida (porque a parte principal) fora do país, pelo país.

Isto é, o máximo que um emigrante pode conseguir, e foi isto que Frederico Chopin conseguiu.

Está em toda parte – porque sabiamente convivia com o espírito da Pátria – e na Pátria repousa, porque está em toda parte. [...]

Paris, 18 de outubro de 1849

Das Flores negras (1856)

.....
.....
.....
..... depois – depois – em Paris, F r e d e r i c o C h o p i n morava na rua Chaillot, a qual, subindo dos Campos Elísios, tem, nas casas do lado esquerdo, no primeiro andar, apartamentos com janelas para os jardins e a cúpula do Panthéon, e toda Paris... único ponto em que se encontram vistas um pouco parecidas com aquelas que se pode achar em Roma. Era esta, com essa vista, a residência de Chopin, e sua parte principal era ocupada por um grande salão com duas janelas, onde o seu piano imortal ficava, piano de modo algum luxuoso – semelhante a um armário ou a uma cômoda, bem ornamentado, como os pianos em moda – mas sim triangular, longo, de três pernas, que, parece-me, já quase ninguém usava no requintado apartamento. Neste salão Chopin também costumava comer às cinco da tarde, descendo depois, como podia, as escadas, e ia para o Parque de Boulogne, e quando voltava era carregado escadas acima, já que ele próprio não podia subir.

Assim eu também comia com ele e saíamos muitas vezes. Certa feita passamos no caminho pela casa de Bohdan Zaleski, que naquela altura morava em Passy, sem subir, pois não havia quem pudesse carregar Chopin, mas ficamos no jardim à frente da casa, onde o filho ainda pequenino do poeta brincava no gramado...

Desde então, passou muito tempo sem que eu visitasse Chopin, mas sabia sempre como ele estava, e que a sua irmã viera da Polônia. Finalmente, um dia fui a sua casa para fazer-lhe uma visita – a empregada, uma francesa, me disse: que dorme; abrandei o passo, deixei um bilhete e saí.

Mal desci alguns degraus da escada, a empregada sai atrás de mim, dizendo: que Chopin, sabendo quem era, me convida – quer dizer, não estava dormindo, mas não queria receber ninguém. Entrei então no quarto ao lado do salão, onde Chopin dormia, muito grato que me quisesse ver, e encontrei-o vestido, mas meio deitado na cama, com as pernas inchadas, o que logo se notava, pois estava de meias e de botas. A irmã do artista estava sentada a seu lado, estranhamente parecida de perfil com ele... Na sombra da cama profunda com cortinas, encostado nas almofadas e enrolado num xale, era muito belo, como sempre, nos movimentos mais comuns da vida tendo algo perfeito, algo monumentalmente traçado... algo que a aristocracia ateniense podia ter tomado por religião

na mais bela época da civilização grega – ou o que um artista dramático genial consegue representar, por exemplo, nas tragédias clássicas francesas, que apesar de tão diferentes, por seu polimento teórico, do mundo antigo, sabe tornar naturais, verossímeis e realmente clássicas o gênio de uma Rachel, por exemplo... Esta perfeição naturalmente apoteótica dos gestos tinha Chopin, qualquer que fosse a hora e o modo que o encontrasse...

Logo – com a voz interrompida pela tosse e a engasgar, começou a reclamar que há tanto tempo eu não vinha vê-lo – fez algumas brincadeiras e quis me perseguir, sem qualquer culpa minha, por tendências místicas, o que, sabendo lhe dar prazer, eu permitia – depois conversei com sua irmã – depois houve interrupções por causa da tosse, depois chegou o momento de deixá-lo sossegado, então comecei a me despedir, e ele, apertando a minha mão, afastou seus cabelos da testa e disse: “...V o u - m e !...” – e começou a tossir, ouvindo o que eu, sabendo que fazia bem aos seus nervos negar-lhe às vezes algo bem decididamente, usei aquele tom artificial e beijando-lhe o braço disse, como se diz a uma pessoa forte e valente: “...V a i s t o d o a n o... m a s, g r a ç a s a D e u s, v e m o s - t e v i v o.”

Então Chopin, terminando a frase interrompida pela tosse, disse: “... D i z i a q u e m e v o u e m b o r a d e s t e a p a r t a m e n t o p a r a a p r a ç a V e n d ô m e...”

Foi esta a minha última conversa com ele, porque logo depois mudou-se para a praça Vendôme e ali morreu, mas já não o vi mais após esta visita na rua Chaillot

.....
.....
.....
.....

Fortepian Szopena

Do Antoniego C.....

La musique est une chose étrange!

Byron

L'art?... c'est l'art – et puis, voilà tout.

Béranger

I

Byłem u Ciebie w te dni przedostatnie

Nie dociezonego wątku

Pełne, jak Mit,

Blade – jak świt...

– Gdy życia koniec szepce do początku:

“Nie stargam Cię ja – nie! – Ja, u-w-y-d-a-t-n-i-ę!...»

II

Byłem u Ciebie w dni te, przedostatnie,

Gdy podobniałeś – co chwila, co chwila –

Do upuszczonej przez Orfeja liry,

W której się rzutu-moc z pieśnią przesila,

I rozmawiają z sobą struny cztery,

Trącając się,

Po dwie – po dwie –

I szemrząc z cicha:

“Z a c z ą ł ż e o n

U d e r z a ć w t o n?...

C z y t a k i M i s t r z !... ż e g r a... c h o ć – o d p y c h a?...”

III

Byłem u Ciebie w te dni, Fryderyku!

Którego ręka... dla swojej białości

Alabastrowej – i wzięcia – i szyku –
I chwiejnych dotknięć jak strusiove pióro –
Mięszała mi się w oczach z klawiaturą
Z słoniowej kości...
I byłeś jako owa postać – którą
Z marmurów łona,
Niżli je kuto,
Odejma dłuto
Geniuszu – wiecznego Pigmaliona!

IV

A w tym, coś grał – i co? zmówił ton – i co? powie -
Choć inaczej się echa ustroją,
Niż gdy błogosławiłeś sam ręką Swoją
Wszelkiemu akordowi –
A w tym, coś grał – taka była prostota
Doskonałości Peryklejskiej,
Jakby starożytna która Cnota
W dom modrzewiowy wiejski
Wchodząc, rzekła do siebie:

“Odrodziłam się w Niebie
I stały mi się Arfą – wrota,
Wstęgą – ścieżką...
Hostię – przez blade widzę zboże...
Emanuel już mieszka
Na Taborze!”

V

I była w tym Polska – od zenitu
Wszechdoskonałości dziejów
Wzięta tęczę zachwytu – –
Polska – przemienionych kołodziejów!
Taż sama – zgoła

Złoto-pszczoła!...

(Poznał-ci-że-bym ją – na krańcach bytu!...)

VI

I – oto – pieśń skończyłeś – – i już więcej

Nie oglądam Cię – – jedno – słyszę:

Coś?... jakby spór dziecięcy – –

A to jeszcze kłóca się klawisze

O nie dośpiewaną chęć:

I trącając się z cicha

Po ośm – po pięć –

Szemrzą: “P o c z ą ł z e g r a ć? c z y n a s o d p y c h a??...”

VII

O Ty! – co jesteś Miłości-profilem,

Któremu na imię D o p e ł n i e n i e;

Te – co w sztuce mianują Stylem,

Iż przenika pieśń, kształci kamienie...

O! Ty – co się w Dziejach zowiesz E r ą,

Gdzie zaś ani historii zenit jest,

Zwiesz się razem: D u c h e m i L i t e r ą,

I “*consummatum est*”...

O! Ty – D o s k o n a ł e - w y p e ł n i e n i e,

Jakikolwiek jest Twój, i gdzie?... znak...

Czy w F i d i a s u? D a w i d z i e? czy w S z o p e n i e?

Czy w E s c h y l e s o w e j s c e n i e?...

Zawsze – zemści się na tobie... BRAK!...

– Piętnem globu tego – niedostatek:

D o p e ł n i e n i e?... go boli!...

On – r o z p o c z y n a ć w o l i

I woli wyrzucać wciąż przed się – zadatek!

– Kłós?... gdy dojrzał jak złoty kometa,

Ledwo że go wiew ruszy,

Deszcz pszenicznych ziarn prószy,
Sama go doskonałość rozmieta...

VIII

Oto – patrz, Fryderyku!... to – Warszawa:
Pod rozplómienną gwiazdą
Dziwnie jaskrawa – –
– Patrz, organy u Fary; patrz! Twoje gniazdo:
Owdzie – patrycjalne domy stare,
Jak P o s p o l i t a - r z e c z,
Bruki placów głuche i szare
I Zygmuntowy w chmurze miecz.

IX

Patrz!... z zaułków w zaułki
Kaukaskie się konie rwą –
Jak przed burzą jaskółki,
Wyśmigając przed pułki,
P o s t o – p o s t o –
– Gmach zajął się ogniem, przygaśł znów,
Zapłonął znów – – i oto – pod ścianę
Widzę czoła ożałobionych wdów
Kolbami pchane – –
I znów widzę, acz dymem oślepiam,
Jak przez ganku kolumny
Sprzęt podobny do trumny
Wydźwigają... runął... runął – Twój f o r t e p i a n!

X

Ten!... co Polskę głosił – od zenitu
Wszechdoskonałości Dziejów
Wziętą, hymnem zachwytu –

Polskę – przemienionych kołodziejów;
Ten sam – runął – na bruki z granitu!
I oto: jak zacna myśl człowieka –
Poterany jest gniewami ludzi,
Lub jak – o d w i e k a
W i e k ó w – w s z y s t k o, c o z b u d z i!
I – oto – jak ciało Orfeja,
Tysiąc Pasyj rozdziera go w części;
A każda wyje: “N i e j a!...”
“N i e j a” – zębami chrześci –

*

Lecz Ty? – lecz ja? – uderzmy w sądne pienie,
Nawołując: “C i e s z s i ę, p ó ż n y w n u k u!...”
J ę k ł y – g ł u c h e k a m i e n i e:
I d e a ł – s i ę g n ą ł b r u k u – – ”

O piano de Chopin

A Antoni C.....

La musique est une chose étrange!

Byron

L'art?... c'est l'art – et puis, voilà tout.

Béranger

I

Estive em tua casa nos penúltimos dias

Da trama sem desfecho – –

– Cálidos,

Como o Mito, pálidos,

Como a aurora...Quando o fim da vida sibila ao começo:

“N ã o t e r o m p e r i a e u – n ã o – E u, t e r e a l ç a r i a ! ...”

II

Estive nesses dias, penúltimos, em tua

Casa, e parecias – de novo e de novo então –

A lira que Orfeu chegou o instante

Rejeita, mas que forçada-forceja pela canção,

E ainda vibra relutante

As suas

Cordas: duas – mais duas –

E pulsa:

“A s s o m o

D o s o m ? ...

S e r á t a l M e s t r e ! ... q u e t o c a ... m a l g r a d o – a r e p u l s a ? ...”

III

Estive em tua casa nesses dias, Frederico!

E tua mão... assim

Tão clara – e leve – rico
Alabastro e espasmos de pluma –
Mesclava-se com as teclas numa
Névoa de marfim...
E eras a forma que ressuma
Do seio do mármore,
Antes de esculpida,
E revida
Ao cinzel do Gênio – Pigmalião que nunca morre!

IV

E no que tocaste – quê? disse o tom – quê? dirá, mas a cor de
Um eco escoia a esmo,
Não como abençoavas, tu mesmo,
A cada acorde –
E no que tocaste: tal foi a rude
Perfeição Pericleana,
Como se antiga Virtude,
No umbral duma choupana
De lariço, a si
Mesma dissesse: “R e n a s c i
 N o C é u, e a p o r t a – s e i r m a n a
 À h a r p a, a v e r e d a – à f a i x a...
 V e j o u m a h ó s t i a – a t r a v é s d o t r i g o s e m c o r...
 E m a n u e l j á s e a c h a
 N o c i m o d o T a b o r!”

V

E nisso era a Polônia, retesa
Desde o zênite da História dos
Homens, num arco-íris de êxtase – –
A Polônia – d o s f e r r e i r o s t r a n s f i g u r a d o s!
Ela mesma, adorada,

Abelhi-dourada!...

(Mesmo ao cabo do ser – eu teria certeza!...)

VI

E – eis aí – cantaste – – e não mais te alcança

O meu olhar – – mas ainda ouço:

Algo?... como rusga de crianças – –

São porém as teclas em alvoroço

Pelo anseio da canção que não se fez:

E arfando convulsas,

Oito – cinco por vez –

Murmuram: “E l e s e p ô s a t o c a r ? o u n o s r e p u l s a ? ? . . . ”

VII

Tu! – perfil-do-Amor,

Que tens por nome P l e n i t u d e;

Isto – que na Arte atende por

Estilo, porque permeia a canção, urde

As pedras... Tu! – E r a, como a História soletra,

E onde o zênite da História não investe,

Chamas-te a um só tempo: o E s p í r i t o e a L e t r a,

E “*consummatum est*”...

Tu! P e r f e i t a - c o n s u m a ç ã o, seja o que

For, e onde?... Teu selo...

Em Fídias? Chopin? Davi?

Na cena de Ésquilo? Em ti

Sempre – se vingará: o ANELO!...

– A marca deste globo – carente:

A P l e n i t u d e?... o fere!

Ele – prefere

Começar e prefere lançar o sinal – mais à frente!

– A espiga?... madura feito um cometa fugaz,

Mal sente

A brisa a tocá-la, chove sementes
De trigo, a própria perfeição a desfaz...

VIII

Eis aí – olha, Frederico!... é – Varsóvia:
Sob a estrela que flameja,
À luz que, insólita, envolve-a – –
– Olha, os órgãos da Igreja;
Olha! Teu ninho: ali – os sobrados
Patrícios velhos como a P u b l i c a - r e s,
O chão surdo e pardo
Das praças, e a espada de Segismundo nos ares.

IX

Olha!... nos becos os potros
Do Cáucaso irrompem
Como andorinhas defronte das tropas, ao sopro
Da tempestade; c e m – o u t r o s
C e m – –
O fogo fulge, hesita, infesta
O prédio – – e eis aí – contra a fachada
Vejo testas
De viúvas empurradas
Pelo cano
Das armas – – e vejo entre a fumaça no gradil
Da sacada um móvel como um caixão erguerem... ruiu...
Ruiu – T e u p i a n o!

X

Ele!... que exaltava a Polônia, tomada
Desde o zênite da História dos
Homens, no êxtase da toada –

A Polônia – dos ferreiros transfigurados;
Ele mesmo – ruiu – no granito da calçada!
– E eis aí: como o nobre
Pensamento é presa certa
Da fúria humana, o u c o m o – s é c u l o s o b r e
S é c u l o – t u d o, q u e d e s p e r t a!
E – eis aí – como o corpo de Orfeu
Mil Paixões rasgam dementes;
E cada uma ruge: “E u
N ã o!... E u n ã o” – rangendo os dentes –

*

Mas Tu? – mas eu? – que surda
O canto do juízo: “A l e g r i a, n e t o s q u e v i r ã o!...
G e m e u – a p e d r a s u r d a:
O I d e a l – a t i n g i u o c h ã o – –”