

O incessante desejo feminino em poemas de Anna Świrszczyńska e Hilda Hilst

Suéliton de Oliveira Filho¹

Universidade Federal do Paraná

Resumo: O presente artigo tem como objetivo analisar, de maneira comparativa, poemas selecionados de duas escritoras do século XX, a brasileira Hilda Hilst e a polonesa Anna Świrszczyńska. Dotados de certo caráter erótico, esses poemas tratam, num primeiro momento, de mulheres que precisam lidar com o desejo sexual na velhice. A partir da leitura de um capítulo de *O segundo sexo*, de Simone de Beauvoir – que trata justamente de múltiplos desafios que os indivíduos do sexo feminino precisam enfrentar na maturidade e na velhice –, perceberemos que tais poemas abordam questões que vão além da concretização de um envolvimento sexual ou mesmo da manutenção do interesse por parte de um hipotético parceiro, estando mais atreladas a uma constante luta pela vida. É esperado que, ao final do artigo, o nosso horizonte tenha sido ampliado e que estejamos mais aptos a perceber as diversas perspectivas proporcionadas pelos próprios textos literários.

Palavras-chave: Poesia. Ancianidade. Erotismo.

The incessant female desire in poems by Anna Świrszczyńska and Hilda Hilst

Abstract: This article aims to analyze, in a comparative way, selected poems written by two 20th century writers, the Brazilian Hilda Hilst and the Polish Anna Świrszczyńska. Endowed with a certain erotic character, these poems deal, at first, with women who need to deal with sexual desire in old age. From the reading of a chapter of *The Second Sex*, by Simone de Beauvoir – which deals precisely with multiple challenges that female individuals need to face in maturity and old age –, we will notice that such poems address issues that go beyond the fulfillment of a sexual involvement or even the maintenance of interest by a hypothetical partner, being more tied to a constant struggle for life. It is expected that, by the end of the article, our horizon has been expanded and that we are better able to perceive the different perspectives provided by the literary texts themselves.

Keywords: Poetry. Old age. Eroticism.

1. Introdução

Desde muito cedo, as escritoras Anna Świrszczyńska, polonesa, e Hilda Hilst, brasileira, sentiram os impactos da decisão de, sendo mulheres, produzir literatura. Ignoradas por editoras – Świrszczyńska, por exemplo, precisou arcar com os custos da sua primeira publicação, em 1936 –, ao conseguirem ter uma obra publicada, a tiragem era pequena, o que acarretava a limitada circulação. Circulando, suas autoras precisavam lidar com o parecer de críticos do sexo masculino – no caso de Hilst, tendo acabado de publicar seu

¹ Graduado em Letras - Português/Espanhol na Universidade Federal do Paraná (UFPR) e mestre em Estudos Literários também pela UFPR. Atualmente cursa doutorado em Estudos Literários pela linha de pesquisa “Literatura e outras linguagens”, no PPG-LET da UFPR. E-mail: seul.literato92@gmail.com <https://orcid.org/0000-0001-7740-794X>.

segundo livro de poemas, das poucas críticas que recebeu em relação à obra de estreia, uma delas afirmava que seus “melhores momentos poéticos [...] são aqueles em que ela mais foge de sua acabrunhante feminilidade.” (HILST, 2013, posição: 300). Ou, ganhando uma tradução – o Nobel de literatura Czesław Miłosz foi um dos responsáveis pela de Świrszczyńska para o inglês –, precisariam aceitar ter o seu nome alterado por motivos comerciais – temendo que o sobrenome “assustasse” o público norte-americano, ele precisou ser suprimido, na publicação, para Swir.²

Enquanto uma dedicou boa parte de sua literatura para falar de mulheres, do mundo lido a partir de uma ótica feminina, a outra declarou, ironicamente, em entrevista de 1998, que “meus personagens pensam muito. É difícil você imaginar uma mulher assim, com tudo isso na cabeça. São raras as mulheres com fantasias muito enriquecedoras. A fantasia que elas mais gostam parece que é o 69.” (HILST, 2013, posição: 3296). Impulsionado por essas questões brevemente esboçadas, analisarei comparativamente poemas dessas autoras que apresentam mulheres de idades avançadas e o desejo sentido por tais personagens. Tendo em vista que são representadas como loucas, essa loucura estaria atrelada a uma demência senil, a pulsões eróticas não realizadas, ou a questões muito mais complexas, como um julgamento compartilhado socialmente, por exemplo? Para empreender esse movimento, apresentarei, num primeiro momento, Hilda Hilst e o poema selecionado e, na sequência, Świrszczyńska e dois dos seus poemas. Essas partes do artigo serão intituladas com versos das próprias autoras. E na última, reservada às considerações finais, retomarei os poemas pretendendo evidenciar seus elos de ligação, assim como pontos de subjetividade de cada uma das autoras.

Considerando que o discurso literário costumeiramente extrapola seus limites e acaba resgatando questões discutidas por outras áreas, utilizarei um capítulo de *O segundo sexo*, de Simone de Beauvoir, que analisa o indivíduo feminino no período da maturidade à velhice. Tal movimento auxiliará na percepção de discussões contidas nos próprios textos literários, mas que podem passar despercebidas dada limitada noção particular do que uma mulher, e especificamente uma mais velha, sente numa sociedade dominada por homens. Cabe dizer ainda que, tendo em vista a minha inaptidão na leitura de textos em polonês, a tradução de muitos destes foi gentilmente cedida pelo pesquisador Piotr Kilanowski – os poemas de Świrszczyńska, por exemplo, são de tradução dele –, e, ainda justificado pela minha improficiência, me apoiarei em artigos de outros estudiosos que

² Em artigo que trata das revoluções da literatura de Świrszczyńska, o pesquisador Piotr Kilanowski destaca que: “Se pensarmos que se trata de uma poeta cuja grande parte da obra é dedicada à autoconsciência feminina e cuja voz sempre carrega a consciente marca de falar como uma mulher (...) parece algo sintomático que seu nome foi distorcido consciente ou inconscientemente pelos homens...”. (KILANOWSKI, 2021, p. 5).

se detiveram no estudo da poeta e sua obra. No caso de Hilst, por conhecer sua produção mais a fundo, em muitos dos momentos recorrerei a interpretações e, em tantos outros, a entrevistas cedidas pela autora em diferentes momentos da vida.

2. Pétala fendida flor

Hilda de Almeida Prado Hilst (1930 – 2004) foi uma escritora brasileira que produziu muito. Dedicando-se inicialmente à poesia, durante os quase 50 anos da sua devoção à literatura – de 1950 a 1999 –, passou pelos três gêneros literários e publicou cerca de 40 livros. Por não receber o reconhecimento que, segundo acreditava, sua obra merecia, na década de 90 veio a público informar que abandonaria a “literatura séria”.³ Apresentada pela entrevistadora como “uma moça muito bem comportada”, à medida que sua vasta produção é brevemente citada, surge a afirmação de que “de repente, Hilda Hilst se rebelou”, isso porque estaria lançando o seu primeiro livro pornográfico. Informação que é reforçada pela autora ao dizer que se tratava de uma pornografia para crianças. A entrevista segue num tom de revolta contida e, entre uma tragada e outra da fumaça do cigarro, Hilda reflete sobre o quanto o seu país não apreciava literatura séria, também acerca da total impossibilidade de se pensar em língua portuguesa no Brasil, além de ponderar sobre a suspeitada consideração feita pelo público leitor diante de um homem que resolve empregar uma linguagem obscena na sua produção literária – citando Jean Genet como exemplo – e o julgamento empreendido quando essa opção é tomada por uma mulher. Por último, revela que *O caderno rosa de Lori Lamby* era um ato de agressão, uma banana dada às editoras e aos críticos, porque durante muito tempo teve um excesso de lucidez e seriedade e não aconteceu absolutamente nada, sendo este o motivo pelo qual estaria abandonando a dita “literatura séria”.

Nos últimos anos do século XX, mais especificamente em outubro de 1999, Hilda estampa a capa dos famosos *Cadernos de Literatura Brasileira*, do Instituto Moreira Sales e, na entrevista intitulada “Das sombras”, quando questionada sobre o notório interesse renovado por sua obra, principalmente dentro das universidades, confessa que “Esses estudos, essas teses, isso eu gosto quando fazem. Mas estão tratando principalmente das coisas eróticas. O meu teatro, por exemplo, ninguém faz.” (HILST, 1999, p. 33). Há certa dubiedade na resposta visto não sabermos se, ao falar das “coisas eróticas”, ela se referia ao erotismo que permeia boa parte da sua produção literária e apenas esse aspecto chama-

³ Em entrevista concedida à TV Cultura por ocasião do lançamento de *O caderno rosa de Lori Lamby*.

va a atenção dos leitores que propunham o estudo dela, ou se todo o seu trabalho estaria sendo reduzido ao que ficou conhecido como “tetralogia obscena”, publicada de 90 a 92, que, além do citado caderno rosa, era composta também pelos títulos: *Contos d’escárnio/Textos grotescos* (1990), *Cartas de um sedutor* (1991) e *Bufólicas* (1992).

Hoje, pouco mais de duas décadas, após uma breve pesquisa em repositórios de universidades brasileiras, é possível constatar que bem pouca atenção continua sendo dada à obra dramaturgical hilstiana, também que abundaram os trabalhos sobre as produções nomeadas, em tom ressentido pela autora, como bandalheiras e que paira um desconhecimento ou menosprezo pelo restante da sua obra, como se a tetralogia obscena representasse um completo desvio de tudo o que foi produzido antes. Ideia reforçada, de certo modo, por editoras como a Globo que em 2014, por meio do selo Biblioteca Azul, republicou a dita tetralogia numa edição cor de rosa com o título *Pornô chic*. Permanecer enfatizando, em pleno século XXI, que tal produção se configura como pornografia ou se aproxima desta é, no mínimo, desconsiderar o caráter estético das publicações e rebaixá-las como se não fossem literatura.

A ideia de veicular o conjunto aludido como “um ponto fora da curva”, de igual maneira, exprime total desconhecimento, ou mesmo consciente apagamento, de tudo o que foi produzido antes. Não é com a tetralogia que o viés erótico irrompe na literatura de Hilst. Tal viés já podia ser verificado nos primeiros poemas, além de perpassar os três gêneros nos quais produziu, inclusive no dramático, mesmo a sua dramaturgia tratando quase totalmente de temas ligados à repressão por parte dum Estado totalitário.⁴ Há, quando muito, uma pretendida facilitação de linguagem na tetralogia que não era encontrada na obra anterior – discriminada, na maioria das vezes, como “hermética”. Para comprovar a afirmação de que o erotismo não é estranho à produção hilstiana, selecionei um poema do início da sua carreira:

XVII

Balada de Alzira

O homem que não foi meu um dia será de Alzira./ E passará os seus dedos sobre suas pernas de virgem e contará o segredo daquele olhar de menina./ Amado, bem o sabia que os meus delírios noturnos nunca te resguardariam do sabor dos frutos novos./ Os homens querem Alzira e os escondidos dos mares e as conchas que não se lançam às vontades das marés./ Há muito que pressentia teu gesto de retirada (como a noite espera o dia mergulhada no silêncio) Alzira, menina pura teu corpo

⁴ Deve-se considerar que o teatro hilstiano foi todo produzido de 1967 a 1969 e o golpe de Estado no Brasil havia ocorrido anos antes, em 1964.

feito de lírios assustava aquele meu maduro e já sem vontade de lutas e de emboscadas.

.....

O homem que não foi meu/ (porque me deu estertores que à outra seriam dados) em tardes de fevereiro Alzira levou p'ra longe.

.....

Aquela menina pura/ ficou pétala fendida flor com mil olhos de água espantados e noturnos.

.....

Alzira soluço brando/ e face tão misteriosa que pena tenho guardada por te saber corrompida. (HILST, 2017, posição: 427).

Publicado inicialmente em 1951, *Balada de Alzira* é o segundo livro de Hilda Hilst, então com 21 anos de idade. Dedicado a seu pai, Apolônio de Almeida Prado Hilst, é formado por 17 poemas dispostos em algarismos romanos sequenciais – de I a XVII – e, daqueles, apenas dois recebem um título logo após o algarismo, que são “IX Poema do fim” e “XVII Balada de Alzira” – alguns outros ainda vêm acompanhados de epígrafe ou dedicatória.

O poema a dar título e a fechar o livro apresenta um eu lírico feminino perceptivelmente mais velho – como explicitado em passagem do quinto verso da primeira estrofe “teu corpo feito de lírios assustava aquele meu maduro”. Em tom de relato, esse eu lírico se dirige ora ao leitor, ora a um homem, que é também objeto do seu amor, ou ainda a Alzira, jovem para quem a balada é dedicada. Num dos versos, chega a se dirigir a dois interlocutores de uma só vez, como no quinto da primeira estrofe em que dialoga com o homem e com Alzira. Segundo Antonio Candido, a característica dialogal é própria do gênero, embora avalie que “Nas baladas, o diálogo nunca suprime o discurso indireto, isto é, elas não são inteiramente dialogadas (muito menos com interlocutores marcados à maneira teatral). Nelas, o elemento dialógico está submetido ao elemento narrativo” (CANDIDO, 2000, p. 49). Assim que, de maneira sucinta, acompanhamos as considerações dessa mulher de idade mais avançada que, ao refletir sobre o envelhecimento do seu corpo – e a supressão do desejo por parte de potenciais parceiros –, observa o desabrochar da beleza de Alzira e o que esta beleza acarreta no sexo oposto – como exemplo, temos o terceiro verso da primeira estrofe exprimindo essa consciência “Amado, bem o sabia que os meus delírios noturnos nunca te resguardariam do sabor dos frutos novos”. De modo que o seu momento foi o de outrora. Agora os homens desejam Alzira e seguirão desejando pelo tempo que perdurar o frescor da sua juventude, pois o eu lírico também demonstra ter consciência da beleza da moça como matéria efêmera, e isso aparece explicitado no início do segundo verso da segunda estrofe “(porque me deu estertores que à outra seriam dados)”. Substituindo por linguagem mais corrente e já interpretando o excerto, a mulher sugere que o homem adormeceu profundamente em sua companhia, no leito, ao invés de

tê-la satisfeito sexualmente. Igual aconteceria com Alzira no futuro. Mesmo figurando como uma possível interpretação, descarto da análise a hipótese de “estertores” indicarem “gemidos de prazer” pelo fato de, no verso anterior, o eu lírico pontuar “O homem que não foi meu”, e justificar isso com o “porque me deu estertores”.

A respeito das características formais do poema, é dividido em quatro estrofes, tendo a primeira cinco versos e as demais, dois. Heterométricos à primeira vista, apenas alguns deles coincidem visivelmente na metrficação, como os primeiros das estrofes dois a quatro – todos de redondilha maior. No entanto, caso fosse reorganizado, considerando-se sete sílabas poéticas para cada verso, ele se tornaria isométrico, uma vez que a primeira estrofe passaria a ter 23 versos, a segunda, cinco e as demais, quatro, sendo cada um deles perfeitamente heptassílabo. Com essa reorganização, o número total de versos seria par, totalizando 36, o que auxiliaria na redistribuição do mesmo número de versos por estrofe, caso desejado. Ainda segundo Antonio Candido, ao falar da balada, afirma ser esta um “poema narrativo de origem popular (...) contando fatos e aventuras de guerra, caça, amor e morte, com uso do diálogo, recorrência de versos e palavras, apresentação de tipo dramático” (CANDIDO, 2000, p. 48). E também, no que diz respeito ao seu ritmo, que este “varia muito, mas em geral busca certa facilidade de cadência popular” (CANDIDO, 2000, p. 49). Tendo em vista que versos de redondilhas maior e menor têm sido utilizados na poesia de língua portuguesa, pelo menos, desde o trovadorismo, estamos diante, sim, de uma forma popular, embora a sua disposição nesse poema não seja óbvia e só chegemos aos dados citados através da escansão – uma vez que os versos diferem consideravelmente de tamanho. Mesmo que saibamos estar diante de uma balada desde o título e que esta, como gênero, não seja necessariamente composta partindo de uma forma fixa – caso fosse, ainda assim, as estrofes com versos de metrficação irregular (como consta no poema) ou heptassílabos (seguindo a reformulação proposta) não expressariam a forma mais usual, mesmo que habitualmente uma balada conte com quatro estrofes. Acredito que a própria decisão pela organização formal apresentada pretenda uma atualização, posto que o poema está dirigido para um público da segunda metade do século XX. Vale dizer, também, que a forma como está organizado, além de não interferir completamente no ritmo, facilita sua leitura, tendo em vista que estamos diante de um poema narrativo, como apontado por Candido.

Por meio da própria natureza desse poema, chegamos à resposta de a balada ser o gênero mais apropriado para sua constituição – uma breve narrativa se desenrola através dele –, mas por que “de Alzira”? Pesquisando o significado do nome, é possível verificar ser de origem árabe *al zaira* e significar “a visitadora” ou “mulher que alimenta intenso

desejo pelo sexo oposto”, sendo, ainda, uma variante feminina do nome Alzir. Transpondo essa informação para o texto literário, a jovem personagem não apenas é desejada como também nutre desejo. Contudo, se num primeiro momento ela é apresentada como uma figura submissa “E passará os seus dedos sobre suas pernas de virgem e contará o segredo daquele olhar de menina”, seu caráter ativo – no sentido de ditar as regras do jogo – logo desponta no quarto verso da primeira estrofe “Os homens querem Alzira e os escondidos dos mares e as conchas que não se lançam às vontades das marés”. A força da personagem, portanto, não está encerrada apenas na elogiada beleza, mas na resoluta decisão de não ceder ao fugaz desejo sentido pelo outro. Aproximada das outras táticas de Alzira, beleza seria antes fraqueza, tendo em vista que ela também deseja e que é muito mais fácil sucumbir à tentação quando há estímulo para tal. Em passagem do quinto verso da primeira estrofe “Alzira, menina pura teu corpo feito de lírios assustava aquele meu maduro e já sem vontade de lutas e de emboscadas”, há a confirmação de que o macho não logra ser um exímio caçador. Suas ações desencadeiam reações de confronto, explicitadas pela alusão a lutas e emboscadas. Na segunda estrofe, a partir da afirmação “O homem que não foi meu (...) em tardes de fevereiro Alzira levou p’ra longe”, vemos que esse homem se assemelha mais à caça e que a jovem mulher tem maior domínio da situação, sendo capaz de levá-lo consigo. A respeito de fazer isso em tardes de fevereiro, sabemos que em vários lugares do mundo o amor entre casais apaixonados é comemorado nesse mês, mais especificamente no dia 14, por conta de São Valentim. No nosso país a comemoração é realizada em 12 de junho por preceder o dia de Santo Antônio, em nossa cultura, o santo casamenteiro. Podendo ter relação, ainda, com o carnaval, festa popular de data itinerante, mas que costuma ocorrer no mês de fevereiro.

Passado o acontecimento de, em tardes de fevereiro, Alzira levar consigo o homem, tem início a terceira estrofe da qual foi retirada a imagem que dá título a esta parte do artigo, por, segundo uma interpretação pessoal, abrigar o clímax da balada. Nos dois versos que constituem a estrofe o eu lírico afirma que “Aquela menina pura/ ficou pétala fendida flor com mil olhos de água espantados e noturnos.”. Mesmo considerando que a flor é um símbolo capaz de abarcar inúmeras representações, sabemos que ela, e mais especificamente a rosa, tem sido largamente usada por poetas como metáfora do órgão genital feminino – sem contar que é o órgão sexual da planta. Antonio Candido, por exemplo, tem um texto de 1956, chamado “As rosas e o tempo”, em que analisa as súplicas dos poetas para que suas amadas cedessem aos apelos da carne e iniciassem a vida sexual. As rosas do título, nesse caso, indicam tanto o prazer do envolvimento íntimo (desfrutado pelos amantes) quanto o órgão genital das musas evocadas nos poemas; já o

tempo, esse senhor implacável que exerce o seu poder sobre toda a matéria. Voltando à estrofe da balada de Hilst, o “[ficar] pétala fendida flor” representa o resultado dessa entrega ao desejo erótico, explicada pelo próprio termo comumente utilizado quando uma moça inicia sua vida sexual: “ela foi deflorada”. Aqui, no entanto, essa imagem é ainda mais potente dada sua construção que, numa leitura desatenta, pode carecer de sentido. Esmiuçando toda a sutileza hilstiana, o que era pétala, ao ser fendida, converteu-se flor. E não uma flor num estágio qualquer, pois o verso recupera o ramo angiospérmico “com mil olhos de água espantados e noturnos”. De modo que a poeta se lança no mais íntimo da natureza, capturando a flor com várias gotas de água, para adquirir a imagem do órgão aludido em fase de excitação sexual.

Ao final, em tom de lamento, como se o futuro de Alzira fosse completamente previsível, dada a certeza de linearidade dos acontecimentos em marcha, o eu lírico expressa “Alzira soluço brando/ e face tão misteriosa que pena tenho guardada por te saber corrompida.”. Também por isso é tão importante que a voz do poema seja a de uma mulher mais velha. Por já ter experienciado o que Alzira acaba de descobrir e se pautar pela sua história de vida ou da de outras mulheres com quem conviveu/teve notícias, ela toma como certa a degradação do porvir concomitante com o envelhecimento da personagem. Em relação à escolha do verbo que encerra a balada, é curiosa porque esse verbo é capaz de reforçar toda a carga de desilusão sentida pelo eu lírico. Se “corromper” traz, num primeiro momento, o simples sentido de alterar a forma original, acarreta, mais objetivamente, o sexual, expresso pelo processo de rompimento do hímen (a defloração); o erótico (poético) – Alzira foi “co-rompida” e, para que esse processo ocorresse, precisou ser desencadeado com a participação de um terceiro; como também o sentido de estragar, deteriorar, e a pena sentida pelo eu lírico, assim como o lamento expresso ao longo do poema, dão esse peso desastroso à balada. Com a corrupção de Alzira, tinha início a sua derrocada.

O embate geracional, suscitado pela diferença de idade entre as personagens, também é relevante no poema por trazer uma representação do que poderíamos chamar de “voz da experiência” em contraste com o encantamento da jovem mulher que está tateando o mundo. Não temos, portanto, a simples opinião de uma mulher na observação de outra. A diferença de gerações eleva o discurso como se fosse a voz de uma mãe falando sobre sua filha. Esse dado é relevante porque, segundo Beauvoir, no quinto capítulo da segunda parte de *O segundo sexo*, intitulado “Da maturidade à velhice”, “A atitude da mãe em relação à filha adulta é muito ambivalente [pelo fato de nesta encontrar] um duplo.” (BEAUVOIR, 2014, posição: 12420). E, ainda segundo a estudiosa, sabemos que o duplo

é figura perigosíssima em literatura por assassinar “aquele de quem emana”, de modo que a filha “tornando-se mulher, condena a mãe à morte; e, no entanto, permite-lhe sobreviver a si mesma.” (BEAUVOIR, 2014, posição: 12420). Esse sentimento, para Beauvoir, é tão atávico que não importa muito se a mãe sente, ou não, apreço pela filha, a diminuição da feminilidade, até por questões biológicas, fará com que essa mulher mais velha lute para manter aquilo que percebe estar se esvaindo com o passar do tempo. Caso o despreço seja ainda mais latente, um tanto pior para a jovem que terá sua vida negativamente afetada, uma vez que “incansavelmente, a mãe critica, zomba ou vaticina desgraças” (BEAUVOIR, 2014, posição: 12425) – como percebemos no poema, quando o eu lírico prediz o infausto futuro de Alzira. É preciso à mãe, assim, “uma mistura rara de generosidade e de desapego para encontrar na vida dos filhos um enriquecimento, sem se tornar tirana nem os transformar em carrascos.” (BEAUVOIR, 2014, posição: 12432).

Este ponto do artigo é finalizado com a alusão a mães e filhas não apenas pelo tom do poema analisado, ou pela discussão empreendida por Beauvoir, senão pelo fato de essa tensão ocorrer em outros pontos da literatura de Hilda. Para recuperar exemplos, podem ser citadas sua peça *O visitante* ou a narrativa “Matamoros (da fantasia)” – segunda das três narrativas que constituem o livro *Tu não te moves de ti* –, em que podem ser localizadas filhas enlouquecendo de ciúmes por suspeitarem que suas respectivas mães, Ana e Haiága, estão mantendo uma relação extraconjugal com os seus genros, Homem e Meu. Ambas as obras também apresentam acentuada carga erótica.

3. Sonha que/ está fazendo amor com um rapaz jovem

Anna Świrszczyńska (1909 – 1984) foi uma escritora polonesa muito versátil. Além de poesia – seu primeiro livro no gênero lírico, *Wiersze i proza*⁵, data de 1936 –, publicou uma narrativa dez anos após a sua estreia no mundo das letras – *Arkona, gród Świątowita*⁶ (1946) –, muitas obras dramáticas, e também textos para o público infanto-juvenil. Sua produção poética foi descrita pelo Nobel Czesław Miłosz como uma “hóspede inesperada” – segundo recupera Aleksandra Jackiewicz num artigo que trata da tradução de três poemas da escritora para o espanhol (Zaboklicka, 2016 apud Jackiewicz, 2019, p. 161) –, porque, segundo interpretação de Jackiewicz, essa poesia “se caracteriza por uma liberdade artística que se revela em uma linguagem carente de metáforas e com-

⁵ Poemas e prosa (tradução de Piotr Kilanowski).

⁶ Cabo Arcona, a fortaleza de Svantevit (tradução de Piotr Kilanowski).

parações, mas também em uma intensidade dos sentimentos”⁷ (Jackiewicz, 2019, p. 161, tradução nossa), transmitindo a falsa impressão de simplicidade.

Em outro artigo que discute as revoluções da literatura de Anna Świrszczyńska, o pesquisador Piotr Kilanowski atenta para os diversos momentos da poesia dessa escritora, destacando como seus principais temas: a guerra, a feminilidade, a corporalidade e o riso. A respeito dos acontecimentos catastróficos do século em que tocou à poeta viver, sabemos que a guerra foi determinante para a sua produção, como é ressaltado pela própria autora, ao afirmar que:

A guerra fez de mim uma pessoa diferente. Foi naquela época que pela primeira vez minha poesia foi invadida pela minha própria vida e o tempo que me cercava. Tive uma dificuldade enorme de expressar as minhas experiências da época da ocupação alemã. A história demandava dos escritores a criação de um idioma novo, um idioma que correspondesse ao conteúdo. Até hoje tenho nos meus armários incontáveis versões de longos poemas em prosa que testemunham a impotente luta contra esse tema. Escolhi apenas uma pequena parte disso para ser publicada. Tenho uma gorda pasta cheia de tentativas fracassadas da descrição de uma execução de rua que testemunhei. O tema foi maior que a minha capacidade. Somente agora, trinta anos depois, ousei escrever um livro de poemas sobre o Levante de Varsóvia. (ŚWIRSZCZYŃSKA, 1997, p. 21 apud KILANOWSKI, 2021, p. 7).

O livro ao qual Świrszczyńska se refere é *Budowałam barykadę*⁸, publicado inicialmente em 1974. Além do artigo de Kilanowski, consultei um outro, publicado em 2019 e escrito por Andrea Ceccherelli, que trata de como a guerra e a necessidade de resistência, exponenciada pelo Levante de Varsóvia (1944), influenciaram na poesia de Świrszczyńska. Já no tópico de abertura, Ceccherelli reflete sobre a importância da busca de uma nova linguagem, por parte da autora, para resgatar um tema tão sensível. Esse processo de maturação linguística é similar ao empreendido pelo também poeta polonês Jerzy Ficowski, que conseguiu alcançá-lo com a publicação, em 1979, do livro *Odczytanie popiołów*⁹. Na introdução da versão brasileira, “Lendo cinzas, encontrando diamantes” (KILANOWSKI, 2018, p. 7 – 35), seu tradutor reflete que em *A leitura das cinzas*, o poeta executa uma tarefa árdua na incessante busca de palavras capazes de representar o hor-

⁷ “se caracteriza por una libertad artística que se revela en un lenguaje carente de metáforas y comparaciones, pero también en una intensidad de los sentimientos” (JACKIEWICZ, 2019, p. 161).

⁸ *Eu construí a barricada*. O livro foi traduzido para o português por Piotr Kilanowski, e publicado pela Dybbuk em 2017.

⁹ *A leitura das cinzas*. Traduzido para o português também por Kilanowski, foi publicado pela Âyiné em 2018.

ror do massacre aos povos perseguidos no período da Segunda Guerra. Entendendo que calar seria omitir e a omissão implicaria num fingimento de que o desgraçado evento não aconteceu, Ficowski mantém o respeito a todos aqueles que não tiveram a mesma “sorte” que ele por meio da preservação da memória dessas pessoas. Anna Świrszczyńska, por sua vez, recupera outros elementos a partir da experiência pessoal. Seus poemas abordam a participação feminina na guerra, além de tratar do embate pelo viés de um olhar também feminino, o seu próprio. É importante apontar que, durante os 63 dias do Levante, a poeta contribuiu ativamente trabalhando como enfermeira e só não morreu fuzilada por puro lance do destino, já que estava no grupo que seria executado em massa quando surgiu uma ordem suspendendo o massacre. (KILANOWSKI, 2021, p. 6).

Sobre os temas gerais da poesia de Świrszczyńska, é válido apontar que ela mantém um conjunto de poemas sobre os seus pais em diferentes momentos da vida. Esse conjunto foi publicado postumamente no ciclo “Wiersze o ojcu i matce”¹⁰, que forma parte do livro *Cierpienie i radość*¹¹, publicado em 1985. Num dos quatro capítulos de uma obra crítica que trata da produção da poeta, *Jakiegoż to gościa mieliśmy*¹² (1996), Miłosz faz uma reflexão elogiosa sobre o ciclo de poemas que representaria uma exceção na literatura do século XX. Isso porque, segundo Miłosz, Anna não estava focando em possíveis traumas e abordagens freudianas para explicar a convivência em família, senão tratando, sob diferentes matizes, da relação entre pessoas que se amam. (MIŁOSZ, 1996, p. 7-8 apud KILANOWSKI, 2021, p. 4). Essa perspectiva pode, certamente, ter sido ocasionada pelo momento difícil em que a escritora viveu. O cenário de desventura do mundo em confronto pode ter potencializado a afabilidade do cotidiano familiar – ao contrário do que acontecia no exterior, é esperado que no espaço privado da residência as pessoas se ajudassem e desejassem o bem umas das outras e esse fato, compreensivelmente, moldou a forma como Świrszczyńska enxergava os seus parentes.

Antes de apresentar o primeiro poema, que resgata ao menos dois dos seus temas principais – questões de feminilidade e corporalidade –, cabe ainda um breve comentário sobre sua publicação de 1972, o livro *Jestem baba*.¹³ Traduzido para o inglês, por Miłosz, como *To be a Woman*, Kilanowski comenta, em artigo já citado, do empobrecimento de traduzir “baba” como referencial exato de “mulher” e não disponibilizar uma nota explicativa. Isso porque o substantivo é empregado, em polonês, com certo tom pejorativo – geralmente indicando um aspecto negativo da figura feminina. Na acepção mais amena,

¹⁰ “Poemas sobre o pai e a mãe” (tradução de Piotr Kilanowski).

¹¹ *Sufrimento e alegria* (tradução de Piotr Kilanowski).

¹² *Mas que hóspede que nós tivemos* (tradução de Piotr Kilanowski).

¹³ *Sou uma mulher* (tradução de Piotr Kilanowski).

se refere a uma mulher mais velha, equivalente a uma avó, segundo a origem do termo. Kilanowski recupera ainda que, mesmo quando usado para se referir a um homem, o caráter pejorativo é mantido – implicando algo como “mulherzinha”, em português. (KILANOWSKI, 2021, p. 14). Recuperada essa informação, passemos ao poema:

A Ofélia de cabelo branco

Atormentada pelo desejo e pela loucura/ caminha pelo parque Planty a
velha Ofélia./ Soltou seu cabelo branco,/ quem vai querer amar a velha
Ofélia.

Anda e canta./ trança coroas de dentes de leão,/ olha dentro dos olhos
de jovens rapazes,/ remenda com a grama os buracos no vestido./ Os
rapazes riem e saem,/ quem vai querer amar a velha Ofélia.

De madrugada/ quando dos botecos saem os últimos clientes,/ um idio-
ta bêbado amou a Ofélia entre as árvores./ Ela estava rindo e chorando,/
e partiu ainda mais infeliz. (ŚWIRSZCZYŃSKA, 1997, p. 147).

Pertencente a uma publicação anterior a *Jestem baba*, intitulada *Wiatr*¹⁴ (1970) – mas selecionado de uma coletânea organizada por Miłosz em 1997, e traduzido por Kilanowski (pelo fato de, tanto esse quanto o poema seguinte, ainda não contarem com tradução oficial que circule no Brasil) –, de saída constatamos que a figura aludida no poema poderia ser uma das representantes da obra que viria à luz do público dois anos depois. De linguagem consideravelmente precisa, o poema nos apresenta uma mulher velha, “atormentada pelo desejo e pela loucura”, ridicularizada pelos transeuntes com quem tenta flertar, além de se mostrar visivelmente infeliz.

A respeito das características formais dos poemas – tanto desse quanto do que será apresentado mais adiante –, pelo fato de se tratarem de traduções para o português e eu não ser versado na leitura da língua polonesa, essas não serão contempladas na análise. Tal decisão se solidificou após eu ter contato com o estudo desenvolvido por Aleksandra Jackiewicz. Através da leitura de uma discussão proposta por Antoine Berman (2005), a estudiosa interpreta a tradução como uma “experiência do estranho”, isso por entender que, no processo tradutório, os textos sofrem necessariamente deformações que, segundo Berman, interferem na racionalização, além de contribuírem para o empobrecimento qualitativo e para a destruição tanto de ritmos quanto de sistemas vernáculos (BERMAN, 2005 apud JACKIEWICZ, 2019, p. 162). A partir desse entendimento, Jackiewicz propõe uma análise contrastiva de traduções para o espanhol com os seus respectivos textos de origem,

¹⁴ *O vento* (tradução de Piotr Kilanowski).

apontando diferenças significativas. Por não ser qualificado para executar um movimento análogo, entendo a análise formal unicamente da tradução como exercício infrutífero.

Voltando ao poema, ele pode começar a ser analisado a partir do seu título. Já de início, é possível notar o emprego do artigo definido antes do nome próprio, o que insere a personagem como conhecida do leitor. Sabemos que, na literatura clássica, Ofélia é o nome de uma das principais personagens de Hamlet, peça das mais famosas de Shakespeare. A do poema, no entanto, tem os cabelos brancos, o que indica sua avançada idade, confirmada no segundo verso. Assim como ocorre com a personagem shakespeariana ao longo da intriga, a Ofélia do poema é apresentada como louca já no verso de abertura – no início da segunda estrofe, seremos informados de que ela canta enquanto anda, outra característica da Ofélia da peça, que aparece cantando em mais de uma cena. Também é dito, no primeiro verso, que tal loucura causa tormento somado àquele que é sentido pelo desejo. O declínio psicológico, assim, pode ser próprio da personagem – não somos informados da sua vida anterior –, do desejo não atendido – considerar que um dos gatilhos da loucura da Ofélia shakespeariana é a rejeição por parte do seu amado –, como também resultado de uma demência senil. É ainda no segundo verso que o poema adquire cor local, porque, enquanto a primeira Ofélia residia na Dinamarca – e, como é sabido, tira a vida ainda na juventude –, a do poema transita no famoso parque da Cracóvia, na Polônia, enquanto procura um parceiro. Tanto que as duas primeiras estrofes são encerradas com versos de indagação: “quem vai querer amar a velha Ofélia”. De acordo com Beauvoir, em capítulo já citado, enquanto o homem envelhece de maneira contínua:

a mulher é bruscamente despojada de sua feminilidade; perde, jovem ainda, o encanto erótico e a fecundidade de que tirava, aos olhos da sociedade e a seus próprios olhos, *a justificação de sua existência e suas possibilidades de felicidade*: cabe-lhe viver, privada de todo futuro, cerca de metade de sua vida de adulta. (BEAUVOIR, 2014, posição: 12193, grifo nosso).

Como destacado na citação, Beauvoir atribui à juventude feminina o sentido de uma existência plena por parte da mulher. Por isso, ainda segundo a filósofa, “a mulher sente-se obcecada pelo horror de envelhecer” (BEAUVOIR, 2014, posição: 12202) e a explicação para esse fato é a de que, embora não tenha consciência disso, a sociedade enxerga tal indivíduo com as qualidades passivas de um objeto, enquanto que “as alterações [do] rosto e [do] corpo [de um homem] não arruinam suas possibilidades de sedução.” (BEAUVOIR, 2014, posição: 12202). Dito de outro modo, é como se ela representasse um bibelô social e, como tal, seus atributos estéticos são indispensáveis. Não queremos, com

isso, reduzir o poema analisado às considerações globalizantes de uma importante filósofa feminista sobre os sentimentos de uma mulher na velhice, senão ressaltar a grandiosidade da obra literária também por esse aspecto, visto que, através de linhas gerais – tão somente 15 versos, divididos em três estrofes –, é possível acessar esse sentimento mesmo não pertencendo ao sexo em questão e não sinta o peso dos anos sobre a minha existência.

É proveitoso destacar, ainda, que no terceiro verso da segunda estrofe há a informação de que a velha Ofélia “olha dentro dos olhos de jovens rapazes”, que riem e dão continuidade ao trajeto. Assim, não apenas as táticas de sedução da personagem se mostram ineficazes, como também esses homens ridicularizam suas tentativas, ao que o eu lírico torna a indagar “quem vai querer amar a velha Ofélia”. Em passagem do capítulo abordado de Beauvoir, ela reflete acerca da predileção de senhoras por jovens; destacando não ser “somente por gosto pela carne jovem que se volta[m] para os rapazes; é deles somente que pode[m] esperar essa ternura desinteressada que o adolescente experimenta por uma amante maternal” (BEAUVOIR, 2014, posição: 12321). A explicação para esse evento também se encerra no fato de os homens atingirem o ápice sexual na juventude, dado o pico de hormônios, como a testosterona, que tem ligação direta com o apetite sexual – a diminuição desse hormônio ocorre gradativamente quanto mais velho o homem fica. Para ilustrar sua afirmação, Beauvoir recorre a um famoso romance francês de 1920 – *Chéri*, de Sidonie G. Colette –, que trata do envolvimento sexual entre uma mulher de 49 anos e um rapaz 24 anos mais jovem, reforçando ser a “docilidade de Chéri que satisfaz Léa, tanto quanto a beleza dele”. (BEAUVOIR, 2014, posição: 12321). A respeito dessa comentada predileção, igualmente por isso intitulamos esta terceira parte da forma como está. Os versos foram retirados de um outro poema de Świrszczyńska que leremos na sequência:

A velha louca

Vem bêbada até o restaurante popular,/ dança, recolhe as sobras dos pratos,/ canta canções indecentes,/ se insinua para os homens.
Depois adormece/ no calor do aquecedor. Sonha que/ está fazendo amor com um rapaz jovem./ A grenha grisalha cobre a face suja,/ que cai subitamente/ na mesa.
O ataque mortal de coração./ O médico juvenzinho/ com asco toca sua mão. (ŚWIRSZCZYŃSKA, 1997, p. 148).

Da mesma coletânea do poema anterior, “A velha louca” apresenta similaridades com ele. Posto também nos depararmos, já no título, com uma mulher de idade mais avançada e que, tal qual Ofélia, é descrita como louca. Outras notáveis correspondências

entre as personagens estão no fato de cantarem – nesse segundo, é frisado que a velha canta especificamente canções indecentes – e de se insinuarem para homens. Há, de igual maneira, um prenúncio da figura da “baba” que sabemos ampliada na obra de 1972 – esse foi outro dos motivos para estabelecer um diálogo entre os poemas. Além de velhas e loucas, as mulheres representadas nessas composições apresentam elementos de fealdade e sujeira. Na primeira delas, podemos destacar o quarto verso da segunda estrofe, “remenda com a grama os buracos no vestido”; enquanto no poema acima, parte do segundo verso da primeira estrofe “recolhe as sobras dos pratos”, também o quarto, da segunda “A gre nha grisalha cobre a face suja”, e ainda o verso de desfecho que revela o asco do jovem médico ao ter que tocar a mão do então cadáver da velha.

Seguindo movimento diverso do realizado na leitura do primeiro poema, de analisar seu título, se o desse segundo não é tão revelador, parte dos versos retirados da segunda estrofe e que intitulam esta parte “Sonha que/ está fazendo amor com um rapaz jovem”, é consideravelmente central e pode mesmo representar uma chave de leitura capaz de explicar a conduta da mulher representada aqui. Voltando ao capítulo de *O segundo sexo*, Beauvoir reflete acerca da conduta de uma mulher mais velha que, por motivos vários, deixa de colocar em prática os desejos que povoam o seu inconsciente. A respeito desse caso específico, ela aponta que os sonhos dessa mulher sobre quem teoriza são povoados:

de fantasias eróticas que ela também suscita durante a vigília [...] apaixonou-se secretamente por um rapaz após o outro; como a adolescente, é obcecada por ideias de violação; conhece igualmente a vertigem da prostituição; nela também a ambivalência de seus desejos e temores engendra uma ansiedade que por vezes provoca neuroses: escandaliza seus parentes com *condutas estranhas que, na verdade, traduzem sua vida imaginária*. (BEAUVOIR, 2014, posição: 12274, grifo nosso).

Voltando ao poema com essas considerações em vista, temos, na primeira estrofe, uma velha bêbada dançando ao som de canções indecentes, cantadas por ela própria, enquanto se insinua para homens. Já esse conjunto de versos seria capaz de traduzir o assombro a terceiros pelas “condutas estranhas que, na verdade, traduzem [a] vida imaginária [dessa mulher]”, como destacado na citação. Ou seja, a loucura pode ser, na verdade, uma simplificação desse estágio de embriaguez capaz de trazer à tona a vida secreta que povoa a imaginação da personagem. Não conseguindo realizar seu intento, na estrofe seguinte será abordada a existência inconsciente da personagem – nos domínios do sonho. Através deste, teremos acesso ao que realmente deseja – além de acessarmos o proposto por Beauvoir na citação destacada, mas, nesse caso, por meio da literatura. Todo o poema

é constituído de imagens potentes, porém, especialmente nessa estrofe, conseguimos ver uma mulher descabelada e suja dormindo, muito possivelmente, com a cabeça apoiada numa das mãos e, enquanto sonha, a cabeça cai abruptamente por cima da mesa onde apoiava o braço. Isso nos leva à terceira e última estrofe. Já sem vida, o cadáver é examinado por um médico de pouca idade que, tomado de nojo, toca sua mão. Temos contato, assim, com poemas crudelíssimos dado o grau de verdade. No primeiro, uma mulher fica ainda mais infeliz depois de conseguir ludibriar um “bêbado idiota” – que, provavelmente, age com violência na execução do ato sexual. Já no segundo, outra mulher que, realizando o que deseja por intermédio do sonho, é vítima de um ataque fulminante.

4. Considerações finais

Duas mulheres escrevendo literatura; uma brasileira, outra polonesa; nascidas na primeira metade do século XX; poetisas que transitaram por outros gêneros literários; donas de uma produção significativa – principalmente se considerarmos o apagamento sofrido pelo trabalho de ambas, por distintas razões; com primeira publicação nas décadas iniciais de vida – Hilst aos 20 anos e Świrszczyńska aos 27; atraem os holofotes para suas respectivas literaturas quando, já transposto mais de meio século de existência – aos 60 e 66 anos, respectivamente –, voltam parte de sua produção para o campo do erótico – no caso de Hilst, para o do obscuro propriamente dito, visto o do erótico não ser estranho à sua literatura, como recuperado; enfrentando, cada uma à sua maneira, as agruras do tempo que tocou a elas viver. Há muitas coincidências entre o trajeto dessas escritoras, havendo, também, algumas diferenças.

Na parte três, dedicada à apresentação biográfica e análise de poemas de Anna Świrszczyńska, uma das falas destacadas de Miłosz recupera um traço importante na poesia da escritora por abordar a convivência com seus pais de maneira harmoniosa, livre de traumas. Na parte dois, por outro lado, havíamos citado que a obra *Balada de Alzira* foi dedicada a Apolônio Hilst, pai de Hilda, porém não comentamos que a convivência entre eles quase inexistiu. Isso porque, quando tinha dois anos de idade, Hilda foi levada por sua mãe, Bedecilda Vaz Cardoso, para viver em outra cidade após a ruptura da união estável entre ela e Apolônio – ambos nunca se casaram na igreja. Quando a menina tinha por volta de cinco anos, seu pai foi diagnosticado com esquizofrenia e internado em decorrência da doença, o que impossibilitou ainda mais a convivência entre eles, mesmo Hilda sendo sua única filha. Em entrevista de 1977, a Clelia Pisa e Maryvone Petorelli (HILST, 2013, posição: 535), a escritora reflete acerca da imagem do “pai ideal”, cons-

truída a partir da leitura de muitos dos seus escritos – além de fazendeiro, Apolônio foi jornalista, ensaísta e também poeta –, em contraste com a daquele que tinha diante de si, tomado pelos delírios em decorrência da doença. Relata que, nesse encontro, na fazenda dos avós, foi por vezes confundida com sua mãe e que o pai chegou a pedir para ver sua carteira de identidade, de modo a se certificar de que se tratava realmente da sua filha – “Em um dos meus textos, um personagem diz: ‘Dê-me três dias, serão apenas três dias de amor.’ Era esse tipo de coisa que meu pai me dizia.” (HILST, 2013, posição: 575). Hilda declara, ainda, que muito possivelmente foi o infortunado destino do pai que a levou a escrever: “Acho que só se escreve por motivos como este: a presença, na família, de uma figura trágica que pode tanto ser a da mãe quanto a do pai, às vezes a dos dois...” (HILST, 2013, posição: 563). Já esses recortes, da longa entrevista, dão conta de evidenciar a dissonância entre as biografias das duas escritoras. Enquanto na obra de Świrszczyńska – que, em grande escala, reflete sua vida –, temos o belo poema “Piorę koszulę”¹⁵, tratando da relação do eu lírico com o pai (ou com a lembrança de quem foi o pai) mesmo após a morte deste, na de Hilst a relação com seu genitor, por ser análoga a de orfandade, foi quase totalmente idealizada e não livre de traumas, como afirmado pela própria autora.

Um outro ponto de afastamento foi, sem dúvidas, o de participação em relação aos conflitos do século XX. No caso de Świrszczyńska, obviamente, o evento foi tão estrondoso e trágico que quase se impôs – visto se tratar da Segunda Grande Guerra. Além de participar ativamente por meio de sua arte – prova contundente disso é expressa no título de um dos seus livros mais famosos: *Budowałam barykadę*¹⁶ –, a poeta chegou mesmo a fornecer auxílios de enfermagem para contribuir na recuperação dos feridos da guerra, além de ser mensageira no front de batalha e membro do quadro dos combatentes do Levante. No caso de Hilda – e, aqui, aludimos precisamente ao Golpe de 64 –, não que tenha sido omissa, mas por já viver reclusa no que ficaria conhecida como Casa do Sol, a participação foi quase que unicamente por meio da arte – basta considerarmos que toda a produção dramaturgica, por exemplo, tem esse tom de protesto. Por conta desse fato, Hilda afirma em entrevista de 12 de julho de 1999 que, na época de elaboração do seu teatro: “alguém inventou que eu era uma comunista roxa. A polícia foi na casa da minha mãe e queimou todos os meus livros. Era uma coisa muito premente que eu estava sentindo e queria me comunicar mesmo com as pessoas.” (HILST, 2013, posição: 3384). Ao ser indagada pela entrevistadora sobre se a poesia não daria conta de transmitir a mensagem pretendida, responde que não “porque não era uma poesia panfletária. Eu queria muito ser

¹⁵ “Lavo a camisa”. (Tradução de Piotr Kilanowski).

¹⁶ *Eu construía a barricada*. (Tradução de Piotr Kilanowski).

encenada, para mandar o meu recado.” (HILST, 2013, posição: 3384). Assim, não apenas as obras falam por si, como essa declaração reforça a contribuição da escritora à sua maneira – temendo pela vida, utiliza-se da arte como forma de protesto.

No entanto, a proposição pela aproximação inusitada se deveu justamente aos pontos convergentes entre ambas e, no caso deste artigo, a poemas que tratam do incessante desejo feminino apontado desde seu título. Ainda que convenhamos não ser, o poema de Hilst, tão desesperadoramente potente quanto os selecionados de Świrszczyńska, o tema do desejo sentido por uma mulher na velhice aparece esboçado. Ao comparar os três em conjunto, poderia dizer que no da brasileira há um tratamento do querer quase como voz vencida: “Alzira, menina pura teu corpo feito de lírios assustava aquele meu maduro e já sem vontade de lutas e de emboscadas.”. Aponto para o “quase”, por perceber indiscutível voz de ressentimento ao longo da balada. Dito de outro modo, é como se o eu lírico estivesse se resignando por não se achar bom o suficiente para competir com Alzira – o embate seria fracassado posto que “Os homens querem Alzira e os escondidos dos mares e as conchas que não se lançam às vontades das marés.”. Enquanto as figuras tratadas pelos eu líricos da polonesa, não. Acompanhamos mulheres tão voltadas a realizarem seu intento que são tomadas por loucas – seriam realmente? Qual a causa dessa loucura? São perguntas sem resposta que acompanham o leitor na relação com o texto literário. Talvez o declínio psicológico seja percebido nessas personagens justamente pela incessante perseverança que demonstram. Notemos que em “A Ofélia de cabelo branco”, o poema já se abre com a informação de ela estar “Atormentada pelo desejo e pela loucura”.¹⁷ Enquanto que, na luta pela manutenção da sanidade, o eu lírico do poema de Hilst só apresenta certo desvario nas atividades lúbricas “Amado, bem o sabia que os meus delírios noturnos nunca te resguardariam do sabor dos frutos novos.”. Também, por isso, opta pela resignação.

Falando neste caminho, nos acercamos de outra voz feminina que foi essencial para a estruturação deste artigo e que, ainda neste ponto, poderá contribuir para a compreensão das diferentes perspectivas interpretadas nesses poemas. No capítulo trabalhado, Beauvoir afirma numa de suas passagens que “Quando renunciou a lutar contra a fatalidade do tempo, outra luta se inicia: é preciso que conserve um lugar na terra.”. (BEAUVOIR, 2014, posição: 12342). Esse trecho é revelador e contribui para a compreensão de “A velha louca”, segundo poema selecionado de Świrszczyńska. Reduzindo a vida de uma mulher a quatro estágios, teríamos: a) o momento em que desperta a aten-

¹⁷ Mesmo concordando que, justificado pelo próprio processo de intertextualidade, a personagem Ofélia, em *Hamlet*, vai enlouquecendo ao longo da peça, não devemos esquecer que ela é criada através de uma “pena masculina” e isso é revelador para muitas questões. Resta saber se Świrszczyńska enxergava sua Ofélia como realmente louca, ou estava justificando o que era interpretado socialmente como loucura.

ção dos homens; b) o do casamento e da conseqüente vida como esposa; c) o do horror da velhice que impulsiona sua corrida contra o tempo; d) o da resignação em que, deixando de se preocupar com a manutenção da beleza, chega ao seu último estágio que é o de se manter viva. Talvez seja esse horror à morte que faz com que as mulheres nos poemas de Świrszczyńska sigam resistindo. No caso da personagem do segundo, segue lutando até o momento exato de sua morte. O incessante desejo feminino do título, assim, transpõe alguns exemplos de causas biológicas – já que a menopausa poderia influenciar na diminuição desse desejo – e se converte em algo muito mais urgente: a luta pela vida.

REFERÊNCIAS

- BEAUVOIR, Simone de. 5 – Da maturidade à velhice. In BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.
- CANDIDO, Antonio. As rosas e o tempo. In. CANDIDO, Antonio. *O observador literário*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2008.
- CANDIDO, Antonio. *Na sala de aula: Caderno de análise literária*. São Paulo: Ática, 2000.
- CECCHERELLI, Andrea. Sulle barricate trent'anni dopo. L'esperienza dell'insurrezione di Varsavia nelle poesie di Anna Świrszczyńska. In. CECCHERELLI, Andrea. *PL.IT – Rassegna Italiana di Argomenti Polacchi*. Torino: Associazione Italiana Polonisti, 2019.
- HILST, Hilda. “Balada de Alzira”. In. HILST, Hilda. *Da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- HILST, Hilda. *Cadernos de literatura brasileira: Hilda Hilst*, nº 8. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1999.
- HILST, Hilda. *Fico besta quando me entendem*. São Paulo: Globo, 2013. Organização: Cristiano Diniz
- HILST, Hilda. “Matamoros (da fantasia)”. In. HILST, Hilda. *Tu não te moves de ti*. São Paulo: Globo, 2004.
- HILST, Hilda. “O visitante”. In. HILST, Hilda. *Teatro completo volume 1: As aves da noite seguido de O visitante*. São Paulo: L&PM, 2018.
- HILST, Hilda. *Pornô chic*. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2014.
- JACKIEWICZ, Aleksandra. Transmitir la corporeidad poética en el proceso de traducción de Anna Świrszczyńska traducida al español. *Romanica Silesiana*, Katowice, t. 15, n. 1, 2019, p. 161-170.
- KILANOWSKI, Piotr. As revoluções de Anna Świrszczyńska. *Revista Letras*, v. 106, Curitiba, 2021 (aceito para a publicação).
- KILANOWSKI, Piotr. Lendo cinzas, encontrando diamantes | Introdução. In. FICOWSKI, Jerszy. *A leitura das cinzas*. Tradução de Piotr Kilanowski. Belo Horizonte: Âyiné, 2018.
- ŚWIRSZCZYŃSKA, Anna. *Poezja*. Seleta e organização de Czesław Miłosz. Varsóvia: PIW, 1997.