

EDIÇÃO ESPECIAL LITERATURA E CULTURA POLONESA

# Q O R P U S

ISSN 2237-0617

VOLUME 12

NÚMERO 1

MARÇO 2022



PGET/UFSC

# QORPUS

VOLUME 12 NÚMERO 1

MAR 2022 - Especial

Literatura e Cultura Polonesa

ISSN 2237-0617

*Qorpus* é um periódico vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina

**Editora-chefe**

Dirce Waltrick do Amarante (UFSC)

**Editores-associados**

Aurora Bernardini (USP)

Sérgio Medeiros (UFSC)

**Editores-adjuntos**

Vássia Vanessa da Silveira (UFSC)

Willian Henrique Cândido Moura (UFSC)

**Conselho editorial**

Alai Garcia Diniz (UFSC/UNILA)

Álvaro Silveira Faleiros (USP)

Ana Helena Barbosa Bezerra de Souza (UFMG/USP)

Andréia Guerini (UFSC)

Angelica Micoanski Thomazine (UFSC)

Clélia Mello (UFSC)

Donaldo Schüller (UFRGS)

Fábio de Souza Andrade (USP)

Larissa Ceres Rodrigues Lagos (UFOP)

Lúcia Sá (University of Manchester)

Luci Collin (UFPR)

Malcom McNee (Smith College)

Manoel Ricardo de Lima (UNIRIO)

Maria Aparecida Barbosa (UFSC)

Marie-Hélène Catherine Torres (UFSC/UFC)

Marília Librandi Rocha (Princeton University/Diversitas-USP)

Myriam Correa de Araujo Avila (UFMG)

Nora Margarita Basurto dos Santos (Universidad Veracruzana)

Odile Cisneros (University of Alberta)

Patrick O'Neill (Queen's University)

Piotr Kilanowski (UFPR)

Vitor Alevato do Amaral (UFF)

Walter Carlos Costa (UFSC/UFC)

**Organizadores do dossiê “Literatura e Cultura Polonesa”**

Piotr Kilanowski (UFPR)

Milena Voitovicz Cardoso (UFPR)

Izabela Drozdowska-Broering (UFSC)

**Revisão Geral**

Piotr Kilanowski (UFPR)

Milena Voitovicz Cardoso (UFPR)

Izabela Drozdowska-Broering (UFSC)

**Diagramação e Edição**

Ane Girondi (UFSC)

**Publicação Eletrônica**

Willian Henrique Cândido Moura (UFSC)

**Projeto Gráfico**

Vássia Vanessa da Silveira (UFSC)

**Imagem da Capa**

Sérgio Medeiros (UFSC)

# QORPUS

VOLUME 12 NÚMERO 1

MAR 2022 - Especial

Literatura e Cultura Polonesa

ISSN 2237-0617

## SOLIDARNI Z UKRAINA / SOLIDÁRIOS COM UCRÂNIA

Onde está o rei que manda essas massas pra carnagem?  
Arrisca sua cabeça? Compartilha da coragem?  
Não. Ele está a milhas, sentado no trono,  
O rei grande, da metade do mundo é dono;  
Franziu o cenho, - cem mil presos se amontoam em transporte;  
Assinou, - mil mães dos seus filhos lamentam a morte;  
Acenou, - os látegos cortam peles do Quiva ao Neman.  
Potentado como Deus forte, vil como satã,  
Quando ao longe os Otomanos temem teus fuzis,  
Quando teus pés são lambidos por missões de Paris,  
Só Ucrânia\*, a única, do teu poder zomba,  
Contra ti a mão levanta e a coroa tomba.

\* no original: Varsóvia

Fragmento de "Reduta Ordona" de Adam Mickiewicz

Tradução: Piotr Kilanowski, Milena Woitowicz

Cardoso, Luiz Henrique Budant



Centro de  
Estudos  
Poloneses

Estamos expressando nossa solidariedade com o povo ucraniano, vítima de uma invasão brutal e injustificada por parte da Rússia. O trecho acima é um fragmento do poema Reduta Ordonia do poeta nacional polonês Adam Mickiewicz, escrito em 1830 quando então a Polônia estava lidando com os exércitos russos em um de seus Levantes contra o agressor e ocupante. Hoje o lugar da Varsóvia de então foi tomado pela Ucrânia...

**МИ З ВАМИ!**

## Jacek Podsiadło<sup>1</sup> \*\*\* (Nunca mais será tal...)

Tradução de Piotr Kilanowski<sup>2</sup>

\*\*\*

Nunca mais será tal como quando a conheci.

Ficando de lado, como alguém novo na turma,  
mas sedenta de vida, confiante como uma criança.

Me lembro como corria ao lado, curiosa olhando minha bicicleta.  
Como pacientemente me ensinava palavras estranhamente familiares.

Cheia de feridas, treme e tem espuma na boca.

Se transformará na louca exemplar de periferia,  
os vagabundos da vizinhança vão cuspir no seu território  
e ela seguirá chorando ainda quando mais ninguém lembrar  
o que pranteia e porque está estragando o clima desse jeito  
nessa parte da Europa e ainda num pedaço da Ásia.

Ó história, se for por ironia  
que você mandou um ex-comediante  
crescer até o papel de Hamlet e ele foi o único que deu conta,  
então você está redondamente enganada e vai pra Putin que te pariu,  
vai se fuder, como dizem os marinheiros.

A Polônia semi-agachada,  
a Suábia num culote sexy, a França com a tatuagem Liberté (no traseiro, onde ninguém vê),  
a Holanda depressiva,

---

<sup>1</sup> Jacek Podsiadło (1964 - ) é poeta polonês, ganhador de inúmeros prêmios, entre eles: Prêmio Georg Trakl (1994), Prêmio da Fundação Kościelski (1998), Prêmio Czesław Miłosz (2000), Prêmio Wisława Szymborska (2015) e Prêmio Silesius (2015 e 2017). Anarquista, pacifista, oponente da opressão do estado em suas variadas manifestações. O poema foi publicado no Facebook do autor no dia 26.02.2022. O poeta está na Ucrânia ajudando os refugiados.

<sup>2</sup> Agradeço imensamente pelas leituras e sugestões de Matheus Moreira Pena, Luiz Henrique Budant e Milena Woitovicz Cardoso.

a Inglaterra rabugenta, então empinando de leve o rabo,  
a América em sentenças sobre a Liberdade ser como ouro –  
debaixo da mesa de negociações puxando o negócio do Putin,  
votando quem e em que ordem e com qual sanção sofisticada,  
e ela quando cai, se eleva acima de si,  
livre de todas as ironias, agora fiel apenas a si mesma,  
intimidada pela sua dor, gemendo baixinho  
como uma cadela espancada com cassetetes pelos garotos na praça principal,  
ainda bela, chitche ne vmerla<sup>3</sup>,  
não humilhada, a única  
e apenas um pouco espantada, a traída  
Ucrânia.

\* \* \*

Już nigdy nie będzie taka, jaką ją poznałem.

Trzymająca się z boku jak ktoś nowy w klasie,  
ale spragniona życia, po dziecięcemu ufna.

Pamiętam jak biegła obok, ciekawa mojego roweru.

Jak mnie cierpliwie uczyła dziwnie znajomych słów.

Poraniona, dygocze i ma na ustach pianę.

Zostanie emblematyczną wariatką z peryferii,  
obszczymury z sąsiedztwa będą pluć na jej teren  
a płakać będzie jeszcze, gdy nikt nie będzie pamiętał,  
co ona oplakuje, czemu tak psuje nastrój  
w tej części Europy i jeszcze w kawałku Azji.

Jeżeli, historio, to ma być ironia,

---

<sup>3</sup> Transliteração da parte do título do hino da Ucrânia que era sua primeira linha na versão original - Ще не вмерла Україна – A Ucrânia não morreu ainda.



że do roli Hamleta kazałaś dorosnąć  
byłemu komikowi i on jeden podołał,  
to mylisz się grubo i idź w pizdu na chuj,  
jak mówią marynarze. Polska w swym półprzysiadzie,  
Szwabia w seksownych pludrach, Francja z wytatuowanym  
na zadzie, gdzie nikt nie widzi, Liberté, depresyjna Holandia,  
Anglia naburmuszona, lekko zatem wypięta,  
Ameryka w sentencjach o Wolności jak złoto –  
pod stołem rokowań kroczą do krocza Putina,  
głosując, która po kim i którą wykwinną sankcją,  
a ona, kiedy upada, wznosi się ponad siebie,  
wolna od wszystkich ironii, wierna już tylko sobie,  
onieśmielona swym bólem, pojękując cicho  
jak suka tłuczona pałami przez chłopców na głównym placu,  
jeszcze piękna, szcze ne wmerła, nieupodlona, jedyna  
i tylko trochę zdziwiona, zdradzona Ukraina.

# QORPUS

VOLUME 12 NÚMERO 1

MAR 2022 - Especial

Literatura e Cultura Polonesa

ISSN 2237-0617

# SUMÁRIO

## Apresentação

**Induzindo a ler, induzindo a traduzir – à guisa de um guia de leitura..... 17**

Piotr Kilanowski

## Artigos

**“O piano de Chopin”, de Cyprian Kamil Norwid .....31**

Marcelo Paiva de Souza

**Polônia na Colônia: anotações de diário de campo de uma pesquisadora iniciante.....61**

Alicja Goczyła Ferreira

**O incessante desejo feminino em poemas de Anna Świrszczyńska e Hilda Hilst..... 70**

Suéliton de Oliveira Filho

**O ritmo do silêncio na tradução do poema “\*\*\* (Não consegui salvar)”, de Jerzy Ficowski .....89**

Luiz Carlos Abdala Junior

**A somatização poética em Anna Świrszczyńska..... 106**

Pâmela Nogarotto

**Em busca de palavras que já existiram: notas sobre Jerzy Ficowski e Bruno Schulz .....125**

Luiz Henrique Budant

**“É duro morrer, é duro matar”: A imagem do inimigo em poemas selecionados de Anna Świrszczyńska..... 138**

Milena Woitovicz Cardoso

**“Duas gotas”, de Zbigniew Herbert, contra a destruição de tudo .....150**

Heloísa Helena de Azevedo

**O século insano de Zbigniew Herbert em “A Ryszard Krynicki – uma carta”** .....160  
Helena Nazareno Maia

**O bosque de bétulas de Iwaszkiewicz e Wajda**.....170  
Matheus Moreira Pena

**O demônio do apressamento** ..... 193  
Piotr Kilanowski

**No caminho pelo rio da vida** .....200  
Piotr Kilanowski

## Traduções

**Nós, judeus poloneses, de Julian Tuwim** .....209  
Marta Francisca Topel

**Uma página dos feitos da humanidade, de Julian Tuwim** .....222  
Luiz Henrique Budant

**Prova de amor, de Mariusz Szczygieł**.....224  
Luiz Henrique Budant

**Nem um passo sem Bata, de Mariusz Szczygieł**.....241  
Eneida Favre

**Cão raivoso, de Wojciech Tochman** .....270  
Tradução de Márcia Kovalczyk  
Apresentação de Piotr Kilanowski

**Dżesika, de Michał Witkowski**.....286  
Tradução de Eneida Favre  
Apresentação de Piotr Kilanowski

<b>Junto à ferrovia, de Zofia Nałkowska .....</b>	<b>296</b>
Sara Adriana Voltolini	
<b>Poemas de Julian Kornhauser .....</b>	<b>305</b>
Jonathan Mendes Caris	
<b>Sinais, de Stefan Grabiński.....</b>	<b>309</b>
Matheus Moreira Pena	
Milena Woitovicz Cardoso	
<b>O encontro, de Sławomir Mrożek.....</b>	<b>324</b>
Matheus Moreira Pena	
<b>Depois da escrita – um experimento na tradução de Jacek Dukaj.....</b>	<b>329</b>
Regina Maria de Lima Pimentel	
<b><i>Caminho para o Rio: Liliana Syrkis - “Da Sibéria até o Brasil”, de Aleksandra Pluta .....</i></b>	<b>363</b>
Luiz Henrique Budant	
<b>Jerusalém, de Miron Białoszewski .....</b>	<b>378</b>
Piotr Kilanowski	

# QORPUS

VOLUME 12 NÚMERO 1

MAR 2022 - Especial

Literatura e Cultura Polonesa

ISSN 2237-0617

# APRESENTAÇÃO







## Induzindo a ler, induzindo a traduzir – à guisa de um guia de leitura

Piotr Kilanowski<sup>1</sup>

Universidade Federal do Paraná

**Resumo:** O presente texto é apresentação do dossiê especial. Além de discutir as contribuições, ele mostra, traçando o perfil de textos e autores, a história e crescimento do Curso de Letras-Polonês e do Centro dos Estudos Poloneses da Universidade Federal do Paraná.

**Palavras-chave:** Curso de Letras Polonês na UFPR. Centro de Estudos Poloneses (CEPOL). Tradução literária. Análise literária.

### *Inducing to read, inducing to translate – a reading guide to the issue*

**Abstract:** This text is a presentation of the special dossier. In addition to discussing the contributions, it shows, by tracing the profile of texts and their authors, the history and growth of the Polish Language Course and the Center for Polish Studies at the Federal University of Paraná.

**Keywords:** Polish Language Course at UFPR. Center for Polish Studies (CEPOL). Literary translation. Literary analysis

Quando, em 2014, aceitei com alegria o gentil convite de Dirce Waltrick Amarante e Sérgio Medeiros para escrever algo para a revista *Qorpus*, nem em meus sonhos mais ouvidos imaginava que essa colaboração seria tão intensa, longa, frutífera e motivante. Muito menos que, oito anos depois de estreiar na *Qorpus*, estaria redigindo o prefácio para um número especial dedicado à literatura e cultura polonesas e estou fazendo isso agora.

Este dossiê especial documenta de alguma maneira o trabalho que está sendo desenvolvido há 13 anos no Curso de Letras Polonês da UFPR, e fico extremamente feliz que constem dele, além das contribuições dos meus colegas Alicja Goczyła Ferreira e Marcelo Paiva de Souza, trabalhos de nossos egressos: Eneida Favre, a primeira graduada no curso e hoje tradutora, Luiz Henrique Budant, Márcia Kowalczyk, Milena Woitowicz Cardoso, Sara Adriana Voltolini e Jonathan Mendes Caris. Além disso, pudemos contar também com colaborações de alunas e alunos tanto do Curso de Letras Polonês quanto de outros Cursos de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPR.

Com exceção de uma tradução, todos os textos aqui apresentados nasceram no âmbito do nosso Curso de Letras Polonês ou tem sua origem relacionada diretamente à sua atuação. Esse dossiê serve como documentação do desenvolvimento que se deu na área da polonística brasileira ao longo dos anos, desde a fundação do curso. E, no entanto,

---

<sup>1</sup> Professor de literatura polonesa e de tradução literária da UFPR, tradutor de poesia, fundador e coordenador do Centro de Estudos Poloneses (CEPOL) da UFPR. E-mail: emaildopiotr@gmail.com. <https://orcid.org/0000-0003-0803-4291>.

é preciso ter em mente que esse dossiê não reflete diretamente os trabalhos que também ocorrem na área de estudos linguísticos e da didática polonística, sendo, portanto, uma fração apenas, uma amostra de tudo que está sendo realizado.

O nosso dossiê, embora dividido em partes que contêm artigos e traduções, não segue essa divisão à risca. Há artigos sobre as traduções acompanhados por elas e todas as traduções estão precedidas por curtos artigos de apresentação. Esse é também o caso do texto que abre a primeira seção, “*O piano de Chopin*”. Nele, Marcelo Paiva de Souza, além de nos brindar com a tradução de sua autoria e de Henryk Siewierski do poema “O piano de Chopin”, de Cyprian Kamil Norwid, também nos apresenta outros escritos seus sobre o compositor polonês, além de passar em revista vários “retratos” de Chopin elaborados, entre outros, por Mário de Andrade, Zbigniew Herbert, Eugène Delacroix, August Zamoyski e Louis-Auguste Bisson. A segunda parte do artigo, dedicada à leitura do poema de Norwid, nos permite ver a obra pelos olhos de seu tradutor, ou seja, um dos leitores mais atentos que existem.

Se o primeiro artigo nos aproxima do Brasil por meio de retratos brasileiros de Chopin, o segundo nos leva para o Brasil que prova ser um país exótico não apenas para a Polônia, mas para o próprio Brasil. *Polônia na Colônia: anotações do diário de campo de uma pesquisadora iniciante*, de Alicja Goczyła Ferreira, é um relato quase antropológico, um ensaio com qualidades literárias que narra o encontro da pesquisadora com os descendentes dos imigrantes poloneses, sua língua e sua cultura. Um encontro em que o estranhamento anda de mãos dadas com a identificação, sendo uma experiência única de quem pertence a dois mundos – polonês e brasileiro – e observa outras pessoas que vivem continuamente essa identidade híbrida, mesmo sem nunca terem saído do Brasil.

O bloco de quatro textos seguintes é fruto da disciplina sobre poesia polonesa, que foi ministrada por mim no primeiro semestre de 2021 no Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPR. Entre vários trabalhos excelentes recebidos, estes foram reelaborados ao longo do segundo semestre para fazer parte deste dossiê, sendo que três deles foram apresentados no evento *Encontros com a poesia polonesa – diálogos*<sup>2</sup>, que se configurou numa espécie de fechamento do curso de extensão *Encontros com a poesia polonesa* ministrado por mim ao longo do ano passado. Tanto o curso quanto o evento podem ser assistidos pelos interessados no canal do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPR<sup>3</sup> no YouTube.

<sup>2</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=d8ryTfuAZPQ>.

<sup>3</sup> Link para o canal: <https://www.youtube.com/channel/UCYSTD4eamAtFZ-i7VsmvFzQ>.

O primeiro desses artigos, *O incessante desejo feminino em poemas de Anna Świrszczyńska e Hilda Hilst*, de autoria de Suéilton de Oliveira Filho, apresenta uma sensível e instigante comparação entre os poemas de Anna Świrszczyńska e Hilda Hilst, cujas protagonistas lidam com o desejo sexual na velhice. Na leitura do autor, o desejo é apenas mais uma das máscaras da constante luta para se manter na crista de vida, e as autoras, embora tão distantes e diferentes, apresentam também similaridades notáveis no olhar do pesquisador.

No artigo que se segue, Luiz Carlos Abdala Júnior aborda *O ritmo do silêncio na tradução do poema (\*\*\*) não consegui salvar*, de Jerzy Ficowski. Partindo de uma minuciosa análise estrutural do poema aliada à pesquisa a respeito de contextos da obra, o autor aplica o conceito de ritmo de Henri Meschonnic, mostrando como Ficowski e seu tradutor trabalharam para imprimir o efeito do silêncio por meio de palavras poéticas.

O próximo trabalho nos traz de volta Anna Świrszczyńska com suas meditações poéticas a respeito da corporalidade analisadas por Pâmela Nogarotto. No seu artigo, *A somatização poética em Anna Świrszczyńska*, a autora parte da ideia do poema somático de Aleksander Wat e, com a ajuda das reflexões de Wojciech Ligęza, Anna Nasiłowska e Jean-Luc Nancy, procura mostrar os poemas da polonesa como um texto-corpo que une a arte com a biografia, o corpo com a mente.

O último dos artigos deste bloco é de autoria de Luiz Henrique Budant que se aventura na jornada *Em busca de palavras que já existiram: notas sobre Jerzy Ficowski e Bruno Schulz*. Jerzy Ficowski reaparece no nosso dossiê, desta vez não apenas como poeta na visão de seus leitores, mas também como um leitor que transforma seus fascínios em poesia e tentativa da compreensão e divulgação da obra alheia. O outro nesse caso é Bruno Schulz, um dos autores mais importantes para Ficowski que, por sua vez, fez pela sua obra algo semelhante ao trabalho executado por Max Brod pela obra de Franz Kafka: tentou salvar as palavras efêmeras e eternas de oblvio.

Os quatro textos seguintes formam uma espécie de terceiro bloco da parte do dossiê destinada a artigos. Todos eles foram escritos em disciplinas de graduação: três deles na disciplina de Introdução à poesia polonesa que ministrei em 2020 e um na disciplina de Literatura Polonesa ofertada por mim no final de 2020 e início de 2021. No primeiro deles *“É duro morrer, é duro matar”*: *A imagem do inimigo em poemas selecionados de Anna Świrszczyńska*. Sua autora, Milena Woitovicz Cardoso, analisa alguns poemas do livro de Anna Świrszczyńska do livro *Eu construía a barricada*, que apresentam como tema a figura do inimigo. A postura da poeta que vê a humanidade do inimigo é colocada em diálogo com escritos nos quais Janusz Korczak, Zbigniew Herbert e Władysław Szlengel expressam um olhar semelhante.

No artigo seguinte, escrito por Heloísa Helena de Azevedo, “*Dois gotas*” de *Zbigniew Herbert contra a destruição de tudo*, a autora interpreta o poema de Herbert como uma mitificação do amor que seria a força oposta à destruição provocada pela guerra. Sua leitura coloca o poema e a poesia em geral em diálogo com reflexões de Viktor Klemperer sobre a linguagem totalitária, da qual a linguagem poética seria o contrário, e com as reflexões sobre a procura impossível de uma linguagem capaz de expressar o desastre, vindas da interpretação do poema de Czesław Miłosz “*Campo di Fiori*”. A ideia inicial do texto, concebida durante a disciplina, foi desenvolvida e aperfeiçoada durante a pesquisa da autora no âmbito do Programa de Iniciação Científica.

O trabalho que se segue *O século insano de Zbigniew Herbert em “A Ryszard Krynicki – uma carta”*, de autoria de Helena Nazareno Maia, também escolhe um poema de Herbert como o ponto central de suas considerações. O poeta é posto em diálogo com T.S. Eliot, autor cuja obra o inspirou, e com Walter Benjamin. A autora, por meio de uma leitura sensível e profunda, procura desenhar a imagem do século XX no poema-carta de Herbert a Krynicki e, junto com o poeta, medita sobre o papel de poesia nesse século cruel.

No último trabalho desse bloco, Matheus Moreira Pena faz uma minuciosa análise do encontro de dois gigantes da cultura polonesa do século XX: o poeta, prosador, dramaturgo e político Jarosław Iwaszkiewicz e o diretor de cinema Andrzej Wajda. No entanto, o título *O bosque de bétulas de Iwaszkiewicz e Wajda* não menciona um terceiro integrante do diálogo artístico, o grande pintor simbolista polonês Jacek Malczewski, cujas pinturas inspiraram cenas do filme *Brzezina*, de Wajda, baseado no conto de Iwaszkiewicz. O diálogo das obras é apresentado pelo autor em forma de um estudo a respeito das possibilidades e limitações dos meios de expressão artística e da iluminação mútua das obras.

Os dois últimos textos da seção de artigos não são *sensu stricto* artigos, mas prefácios escritos por mim para duas obras cujos fragmentos encontraremos na seção de traduções. Optei por incluí-los no dossiê por acreditar que tais prefácios poderiam ampliar a leitura e introduzir melhor os textos traduzidos por Matheus Moreira Pena e Milena Woitovicz Cardoso (Stefan Grabiński) e por Luiz Henrique Budant (Aleksandra Pluta e Liliana Syrkis). Imagino que também, de algum modo, mostram o processo e o espírito dialógico e colaborativo que norteia as ações do Centro de Estudos Poloneses, sobre o qual contarei mais ao comentar as traduções.

O primeiro texto, *O demônio do apressamento*, além de situar Stefan Grabiński, autor de contos de terror que fascinaram poloneses na primeira metade do século XX, procura refletir também sobre o fato dele ser o precursor do terror moderno. Na sua obra

o lugar dos tradicionais vampiros e fantasmas é ocupado pela tecnologia moderna e pelos seres metafísicos com ela relacionados. Em *O demônio do movimento* (título do livro traduzido) o protagonista titular e indefinido de Grabiński pode ser visto tanto como o *spiritus movens* da humanidade, como o espírito da civilização contemporânea, sempre apressada, sempre atrasada, sempre ocupada mais com se deslocar rapidamente do que em se aprofundar na vida, no texto, no outro.

O texto que fecha a seção de artigos apresenta o livro de entrevistas feitas por Aleksandra Pluta com poloneses que encontraram seu lar no Brasil e com seus descendentes. A maioria dos entrevistados se estabeleceu no Rio de Janeiro e, por isso, o título do livro é *O caminho para o Rio*. Devido a complicações editoriais, o volume ainda não foi publicado na sua versão brasileira. O texto *No caminho pelo rio da vida* tenta fazer jus ao livro que preenche lacunas da história por meio das memórias vivas e constitui não apenas uma aula e um documento de história falada, mas também uma fantástica (auto)reflexão a respeito de pessoas com identidades nacionais híbridas. Graças ao esforço de Aleksandra Pluta de encontrar interlocutores maravilhosos e da sua arte de escutar, podemos conviver com as memórias daqueles protagonistas que, fugindo dos totalitarismos, depois de passarem por campos nazistas ou soviéticos, aportaram no Rio e iniciaram vidas novas. Meu texto traz ainda um poema de um dos maiores poetas poloneses, Julian Tuwim e relembra a história de seu surgimento, descoberta por meio das memórias de um dos entrevistados no livro.

A segunda seção do dossiê é dedicada às traduções. *Se habent sua fata libelli*, não é diferente com traduções. Não só possuem seus destinos (a depender dos leitores e tradutores) como suas histórias. Nessa parte da introdução gostaria de contar um pouquinho dessas histórias, pois elas nos ajudam a ver o cenário do desenvolvimento da tradução de literatura polonesa proporcionado pela atuação do curso de Letras Polônês da UFPR.

A primeira das traduções, o manifesto *Nós, judeus poloneses*, de Julian Tuwim, de autoria da professora Marta Francisca Topel, era utilizada pela tradutora em aulas na Universidade de São Paulo. Graças às conversas que tivemos, em 2021, a respeito de uma outra tradução que está sendo elaborada sob a sua orientação, descobrimos o apreço compartilhado por Tuwim, que ocasionou a ideia de publicarmos essa tradução. Tuwim era uma das figuras fortemente presentes na infância judaica e plurilíngue da autora. A tradutora escreve um artigo no qual evoca essa presença e esse manifesto de Tuwim:

Não conheço palavras para descrever o manifesto, só posso dizer que cada vez que o leio me arrepio da cabeça aos pés. Também acontece que quando releio o manifesto, sinto a presença da minha avó como

alguém que o está lendo comigo, meneando a cabeça de cima para baixo em alguns trechos e vertendo lágrimas e chorando convulsivamente em outros. Me parece ouvir a minha avó dizendo baixinho: “viu?, entendeu?, entende?”<sup>4</sup>

Sou desses tradutores que acreditam que esse tipo de relacionamento com o texto a traduzir garante que pelo menos uma parte da emoção será transmitida para o leitor no texto traduzido. E fico extremamente feliz que a tradutora o compartilhou conosco.

É também importante que justamente esse texto abra a parte do dossiê destinada a traduções: um texto propositadamente esquecido pela propaganda da Polônia comunista, que queria, de alguma maneira, incorporar o Holocausto ao martírio polonês, sem lembrar, devidamente, que foi destinado aos judeus. Assim os cerca de três milhões de judeus poloneses assassinados pelos nazistas se somavam aos cerca de três milhões de poloneses assassinados, formando o número oficial de 6.028 milhões poloneses. Na estranha competição de martírios não se mencionava que esse número para judeus poloneses constituía cerca de 90% de sua população, enquanto os poloneses assassinados eram cerca de 10% da população. Não se comentava o fato de Julian Tuwim, o grande poeta polonês, ser de origem judaica, e seu manifesto foi oficialmente publicado na Polônia somente depois da queda do sistema comunista pela Fundação Shalom que tenta resgatar a cultura de judeus poloneses. O fato de esse texto abrir a seção das traduções reflete um dos eixos em que se baseia o Centro de Estudos Poloneses (CEPOL) da UFPR: apresentar a cultura multiétnica e plurilíngue da Polônia.

O CEPOL, embora fundado em 2020, já surgia antes aos poucos e as traduções apresentadas adiante contam um pouco dessa história. Embora a tradução seguinte, em que Luiz Henrique Budant lida transcriativamente com um dos poemas satíricos de Tuwim, não tenha sido fruto direto do trabalho com tradução no âmbito da UFPR, seu autor, Luiz, junto com Eneida Favre, Márcia Kovalczyk e Sônia Eliane Niewiadomski fizeram parte do primeiro esforço em criar um grupo, que teve como objetivo se aventurar na tradução literária. Ao longo dos anos 2011-2013, nos encontramos nos cursos de extensão que organizei para praticar esse ofício. Os efeitos diretos desses encontros são representados aqui no dossiê pelos três textos seguintes. Os resultados de alguns dos trabalhos executados diretamente no âmbito do CEPOL poderão ser encontrados mais adiante.

Dois deles provêm do mesmo livro, *Gottland*, de Mariusz Szczygieł, um dos mais interessantes exemplos do jornalismo literário polonês. Szczygieł ao mesmo tempo em

---

<sup>4</sup> TOPEL, Marta Francisca. Memória e pós-memória da Shoah: um olhar autobiográfico. *Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG*. Belo Horizonte, v. 13, n. 24, maio 2019, s.p.

que tenta retratar os tchecos, descortina nesse livro a instigante história da Europa Central. A República Tcheca, antiga Tchecoslováquia, sua história e cultura fascinam o autor e essa fascinação permite que ele encontre e nos apresente com retratos de pessoas e situações incríveis. É assim no caso da reportagem *Prova de amor* que conta a história do maior monumento a Stalin no mundo. Os seis anos de sua construção (1949-1955) e sete anos da sua existência, antes de ser derrubado em 1962, no entanto, não terminam essa história. Szczygieł mostra como o passado representado pelo monumento até hoje assombra os tchecos. O tradutor do texto, Luiz Henrique Budant, com quatro contribuições para essa edição, sem dúvida é, ao lado de sua colega de turma Eneida Favre, uma das provas de que o curso de Letras Polônês da UFPR cumpre seu propósito de disseminar a cultura da Polônia no Brasil. Na sua tradução do poema de Tuwim, *Uma página dos feitos da humanidade*, o exemplo de diversão mais popular e massificada na Polônia dos anos 1930, o cinema, é surpreendentemente domesticado: açai. Se pensarmos que o objeto da sátira do poema são aqueles que não saem do lugar comum e querem levar a vida medíocre e superficial de sempre da humanidade, o açai, que reúne em torno de si os correspondentes contemporâneos exatos dos protagonistas no Brasil, ganha um outro sabor.

Na tradução de Szczygieł, que completa dez anos em 2022, ainda não se percebe o tradutor transcriador, mas também o texto não exige esse tipo de tratamento. Vemos o tradutor preciso, consciente, que, junto com o autor, nos conta uma história incrível num ritmo que prende a atenção do início ao fim. E quando juntamos o poema de Tuwim e os dois textos de Szczygieł, percebemos que todos eles poderiam ser chamados de *Uma página dos feitos da humanidade*. A história tcheca contada por um polonês no português de seus tradutores parece surpreendentemente atual no país em que vivemos.

Lendo o texto seguinte de Szczygieł, *Nem um passo sem Bata*, conhecemos a história da família Bata, fabricantes de sapatos que almejaram criar um capitalismo que tivesse uma face humana. E, certamente, seu feito foi apreciado nos tempos do comunismo, que acabou sendo mais opressor, como mostra o texto. Aliás, uma das surpresas que o texto de Szczygieł nos oferece é que um dos seus protagonistas, Jan Antonín Bata, foi fundador de cidades como: Bataiporã, Bataguassu, Batatuba, Anaurilândia e Mariápolis quando veio para o Brasil fugindo dos nazistas.

Eneida Favre, que traduziu esse texto e um dos que se seguem, é hoje uma das mais importantes e mais ativas tradutoras de literatura polonesa no Brasil. Tradutora precisa, exigente consigo mesma, perfeccionista e prolífica, Eneida é responsável por mais de dez livros publicados por aqui ao longo dos últimos cinco anos. Stanisław Lem, Wisława Szymborska, Wojciech Tochman, Adam Zagajewski, entre outros,

deixaram de ser desconhecidos ou passaram a ser mais conhecidos no Brasil graças à sua atuação tradutória.

O último dessa série de textos produzidos há dez anos é *Cão raivoso*, de Wojciech Tochman, vertido por Márcia Kowalczyk. Embora ela não tenha seguido o caminho da tradução literária, a escrita sensível de Tochman em sua versão ajudou a convencer os editores de que seus livros deveriam ser publicados no Brasil. Mesmo que o livro de reportagens que contém *Cão raivoso* não tenha sido traduzido, Eneida Favre traduziu para a editora Âyiné dois livros de Wojciech Tochman que narram os traumas pós-genocídio na Bósnia e em Ruanda. *Cão raivoso* apresenta um outro campo de interesse de Tochman: o lugar do encontro do homem, da fé e da religião institucionalizada.

A próxima sequência de três textos tem seu ponto comum no fato de terem sido frutos de Trabalhos de Conclusão de Curso defendidos por seus autores na nossa Polonística. No caso dos três textos, trata-se apenas de parte do material traduzido nas monografias.

No primeiro texto dessa série encontramos novamente Eneida Favre e sua tradução do texto *Dżesika* de Michał Witkowski, proveniente do seu mundialmente famoso livro *Lubiewo*. Traduzindo Witkowski, pioneiro da literatura queer na Polônia, a tradutora foi obrigada a lidar com o idioleto dos homossexuais poloneses estilizado por Witkowski a uma longa história, ou série de histórias contadas oralmente. O desafio ímpar de primeiramente entender e depois encontrar seu equivalente em português, ao lado de ter de lidar com o estilo do autor, tão único que ganhou em polonês um apelido advindo de seu nome, *witkowszczyzna*, sem dúvida foi vencido pela tradutora. *Dżesika* é apenas uma de muitas histórias que compõem a segunda versão de *Lubiewo*, intitulada *Lubiewo bez cenzury*, que seu autor idealizou como “um Decamerão das bibas” (sic!). Witkowski, embora se reconheça como homossexual, recusa-se a adotar a palavra “gay” vendo nela uma criação da cultura comercial que contribui para fortalecer os estereótipos.

O segundo dos textos desse bloco, *Junto à ferrovia*, parte do livro *Medalhões*, de Zofia Nałkowska, e foi traduzido por Sara Adriana Voltolini. O livro contém relatos pungentes das atrocidades cometidas pelos nazistas na Polônia durante a Segunda Guerra Mundial. Nałkowska era membra do Comitê de Investigação de Crimes Nazistas e, como tal, teve contato com muitas vítimas e seus relatos. O estilo econômico da autora no texto, que também é uma espécie de jornalismo literário, é uma tentativa de encontrar o idioma adequado para expressar o inexpressável. A tradutora além de ter de lidar com o texto testemunhal, precisou também encarar as histórias por trás dos textos. A maioria dos relatos de Nałkowska nesse livro são histórias de judeus vítimas do Holocausto.



A questão sensível aqui inclui a necessidade da autora de adequar o tom à política oficial do Estado, que não queria evidenciar o sofrimento dos judeus e a presença de antissemitismo entre os poloneses, sem deixar de relatar os testemunhos com todos os elementos neles presentes. Como resultado, no conto *Junto à ferrovia*, temos uma história que é tanto universal quanto judaica, que caracteriza sem piedade tanto o ser humano quanto aqueles poloneses em particular envenenados com o antissemitismo. O mérito da tradutora é refletir sobre esta situação no seu conto após minucioso estudo de todos os contextos relacionados com seu surgimento. Esperamos que em breve possamos ver o livro de Nałkowska publicado, uma vez que Sara Adriana Voltolini já concluiu sua tradução de *Medalhões*.

A tradução que fecha o bloco das traduções em monografias finais é uma pequena seleta de poemas do livro de Julian Kornhauser *Origami*. O tradutor, Jonathan Mendes Caris, procurou no seu trabalho esclarecer contextos necessários para compreender e transmitir os sentidos e preocupou-se com a manutenção dos valores poéticos dos versos de Kornhauser. Sua seleta reflete um dos lados da poesia do autor, aquele que é preocupado em pensar e trazer para reflexão a história política da Polônia. O autor, ele mesmo oposicionista na época comunista, chegou a ser preso e investigado pela polícia secreta do sistema. Como o poeta é de ascendência judaica, uma outra preocupação presente na sua obra é a manutenção da memória do Holocausto relacionada com a sensibilização dos leitores a respeito do perigo do antissemitismo e da intolerância.

Se as traduções anteriores estavam relacionadas com a cristalização da ideia de criar o CEPOL, um espaço que, entre outras coisas, prevê um lugar para traduções colaborativas e supervisionadas, os três textos seguintes já são frutos diretos da atividade do Centro ao longo do último ano e meio. O primeiro deles foi extraído do livro de Stefan Grabiński *Demon ruchu – O demônio do movimento*, publicado em 2021 pela editora Urso. A tradução conjunta de Matheus Moreira Pena e Milena Woitovicz Cardoso, como todas nesse dossiê, com exceção do poema de Tuwim, foi revisada por mim, e esse trabalho acabou dando início ao grupo de tradução colaborativa, em que praticamos a tradução literária de textos cujo grau de complicação os torna particularmente desafiantes. Assim são os contos de Grabiński. Sua forte estilização, uso de arcaísmos e dialetismos, tanto vocabulares quanto sintáticos, um certo exagero nas descrições esmeradas fazem com que seus contos de terror provoquem calafrios peculiares em seus tradutores. Como no texto *O demônio do apressamento* falo mais detalhadamente sobre o autor, menciono aqui apenas o trabalho de alta competência dos tradutores que, sem abrir mão de tentar transmitir a camada estética do texto original,

tentam fazê-lo adaptando as longas e, não raro, truncadas frases do autor para que sejam palatáveis ao leitor brasileiro.

O texto seguinte, *O encontro*, é um de muitos da gaveta tradutória de Matheus Moreira Pena que há certo tempo vem vertendo pequenos contos de Sławomir Mrożek para o português. A escrita irônica do dramaturgo, desenhista e contista polonês, é muitas vezes marcada pela presença do absurdo, que era cotidiano na época da Polônia comunista (temos até o dito aplicado a situações mais absurdas: *isso nem o Mrożek conseguiria inventar*) e constitui um desafio para o tradutor. Conseguir transmitir essas qualidades, ao lado do sarcasmo sempre presente na escrita lapidar do autor, é uma prova de fogo e comprovante da competência tradutória ímpar presente nos textos traduzidos por Matheus.

Na sequência, Regina Maria Pimentel nos presenteia com uma tradução hábil de um fragmento do livro de ensaios de Jacek Dukaj, o mais importante e inventivo escritor de literatura de ficção científica polonesa depois de Stanisław Lem. Embora em seus livros Dukaj seja dado a experimentos linguísticos dos mais variados, o desafio nos textos de *Depois da escrita* consiste em transmitir a leveza do estilo em paralelo à erudição de seu autor e sua profunda reflexão a respeito da humanidade contemporânea. O texto que, quando publicado, beirava a previsões futuroológicas foi transformado pela vivência digital na época de trabalho remoto ocasionado pela pandemia em reflexão a respeito da realidade que se instalou. A guerra entre o corpo e a mente, que é seu tema central, foi transformada na realidade com que temos de lidar no momento presente. Graças ao trabalho da tradutora temos o primeiro texto do autor, que já inspirou a série de sucesso da Netflix *Into the night*, vertido competentemente ao português. A tradução foi resultado de cerca de um ano de trabalho. Sua primeira versão surgiu na disciplina de Projetos de Aprendizagem e a versão final foi resultado de um processo de polimento artesanal numa disciplina de tradução literária.

O tradutor do próximo texto, Luiz Henrique Budant já foi apresentado anteriormente, então cabe dar aqui mais atenção à sua autora. Aleksandra Pluta há anos trabalha pesquisando vidas de personagens importantes do mundo polono-brasileiro. É autora, entre outros, de livros a respeito de Zbigniew Ziemiński<sup>5</sup>, Andrés Bukowiński<sup>6</sup> e Yan Michalski (inédito ainda); é também uma pesquisadora, que defendeu em 2020, na UnB, seu doutorado a respeito da recepção dos dramas de Sławomir Mrożek no Brasil. O livro *O caminho para o Rio*, de onde o texto foi extraído, é uma coletânea de entre-

---

<sup>5</sup> PLUTA, Aleksandra. *Ziembinski. Aquele bárbaro sotaque polonês*. Trad. Luiz Henrique Budant. São Paulo: Perspectiva, 2016.

<sup>6</sup> PLUTA, Aleksandra. *Andrés - uma Vida Em Mais de 3 Mil Filmes*. Rio de Janeiro: 5W, 2014.

vistas com importantes personagens polono-brasileiras que imigraram para o Brasil, na sua maioria para o Rio de Janeiro. A entrevista *Da Sibéria até o Brasil* tem como sua protagonista Liliana Syrkis, dona de um ateliê de alta costura no Rio de Janeiro, mãe do tragicamente falecido político Alfredo Syrkis, cuja vida representa mais uma variação da trágica saga dos judeus poloneses, que sofreram não apenas nas mãos dos nazistas alemães, mas também dos comunistas soviéticos.

O texto que fecha a seção das traduções, aberta com o manifesto de Tuwim, é a minha versão do poema *Jerusalém*, em que o poeta Miron Białoszewski olha apavorado e compassivo para o Gueto do outro lado do muro. Mesmo que saibamos que os muros e as separações sejam a infeliz realidade que nos circunda, tanto esse quanto os outros textos traduzidos nesse dossiê lembram do papel da literatura que é de unir, funcionar como um dispositivo de compaixão que ajuda a reconhecer o outro e seus sofrimentos em si mesmo. Essa compreensão da literatura esteve sempre presente na literatura polonesa e serviu de norte para essa seleta. Espero que além de mostrar mais um pouquinho da literatura polonesa do século XX e do trabalho executado na UFPR, os textos selecionados sirvam para provocar reflexões e transformações no mundo que nos cerca.

\*

Gostaria de agradecer imensamente a todas e todos que colaboraram nesse dossiê com seus textos e traduções. O trabalho e paixão em conjunto ao longo dos anos transformou colaborações em amizades duráveis. Além de Dirce Waltrick do Amarante, que incansavelmente motiva as traduções e fornece espaço para que sejam divulgadas, também Izabela Drozdowska Broering, que organiza eventos (muitas vezes em momentos inesperados e cruciais) em que podemos compartilhar reflexões e leituras, e ainda meus colegas e minhas colegas do curso de Letras Polônês da UFPR, meus agradecimentos especiais vão para duas companheiras mais fieis e necessárias nessa jornada um tanto solitária de traduzir e trabalhar ativamente em prol da divulgação da cultura polonesa por aqui: Eneida Favre, que sempre me acompanhou aconselhando e revisando traduções e Milena Woitovicz Cardoso, cujo engajamento, organização e trabalho de formiguinha incansável faz com que os projetos se transformem em realidades palpáveis. E a todas e todos que compartilharam comigo suas virtudes ao longo do caminho: Dziękuję bardzo!



# ARTIGOS





## “O piano de Chopin”, de Cyprian Kamil Norwid

Marcelo Paiva de Souza<sup>1</sup>

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)<sup>2</sup>. 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)<sup>3</sup> e a também célebre fotografia de Louis-Auguste Bisson (*circa* 1846)<sup>4</sup>: “pensando sobre

<sup>1</sup> Professor do Departamento de Polonês, 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>.

<sup>2</sup> Salvo indicação contrária, fontes em línguas estrangeiras são citadas em português em tradução minha.

<sup>3</sup> Ver <Frédéric Chopin - Louvre Collections>.

<sup>4</sup> 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 Janeiro<sup>5</sup>. 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)<sup>6</sup>. Contudo, “também viveu

---

<sup>5</sup> 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>.

<sup>6</sup> 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 simbólica<sup>7</sup>: 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!<sup>8</sup> 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)<sup>9</sup> 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 magnitude<sup>10</sup>. 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”<sup>11</sup> 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.

<sup>7</sup> 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).

<sup>8</sup> 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.

<sup>9</sup> As expressões transcritas em seguida provêm da mesma página.

<sup>10</sup> 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.

<sup>11</sup> 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”<sup>12</sup>, 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 mesmo<sup>13</sup>. 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-

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

<sup>13</sup> 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 especializado<sup>14</sup>. 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 criação<sup>15</sup>.

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”<sup>16</sup>. 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

<sup>14</sup> 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).

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

<sup>16</sup> 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)<sup>17</sup>. 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*<sup>18</sup>, por exemplo, seja ainda em traços de estilo mais abrangentes (como suas tendências esculturais<sup>19</sup>), 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 temáticos<sup>20</sup>.

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

<sup>18</sup> “*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).

<sup>19</sup> 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.

<sup>20</sup> 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)<sup>21</sup>. 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).

<sup>21</sup> 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 Chopin<sup>22</sup>, 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 expressividade<sup>23</sup>: “ S e r á t a l M e s t r e ! ... q u e t o

<sup>22</sup> 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]).

<sup>23</sup> 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”<sup>24</sup>, 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)<sup>25</sup>.

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)<sup>26</sup>, horizonte este que o compositor passa a perلustrar até o limite das possibilidades do instrumento<sup>27</sup>. Ora, não caberia dizer que

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

<sup>25</sup> O grifo é meu.

<sup>26</sup> 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).

<sup>27</sup> “[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”<sup>28</sup>, nem de “imitação”<sup>29</sup> 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 moderna<sup>30</sup>. 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-lo<sup>31</sup>. Seu texto é denso, complicado, sua poesia opõe resistência à leitura, cons-

<sup>28</sup> A expressão é de Stróżewski (1979, p. 69).

<sup>29</sup> O termo é empregado por Wyka (1948, p. 79).

<sup>30</sup> 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).

<sup>31</sup> 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 tradições<sup>32</sup>. 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)<sup>33</sup>. Seu criador “opera constantemente nos territórios definidos por alguma tradição, às vezes arcaica e veneranda”; reativa em sua lírica os antigos gêneros alegóricos<sup>34</sup> 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.

<sup>32</sup> 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).

<sup>33</sup> Os trechos citados na sequência provêm da mesma página.

<sup>34</sup> 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 predecessores<sup>35</sup>. 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 incumba 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)<sup>36</sup>. Releiam-se por esse prisma textos como “*Larwa*” (Larva), “*Nerwy*”

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

<sup>36</sup> 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 outros<sup>37</sup>.

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 Norwid<sup>38</sup>, 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 violência<sup>39</sup>, que o poeta registra e redimensiona, ritualizando-o, alçando-o ao solene e enigmático patamar de sentido de uma assombrosa cerimônia sacrificial<sup>40</sup>. 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 – —”

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

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

<sup>39</sup> 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.

<sup>40</sup> “[...] 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](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 Norwid<sup>41</sup>

Trad. Henryk Siewierski e Marcelo Paiva de Souza<sup>42</sup>

## 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.

---

<sup>41</sup> 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.

<sup>42</sup> 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,  
Wstęga – ścieżka...  
Hostię – przez blade widzę zboże...  
Emanuel już mieszka  
Na Taborze!”

#### V

I była w tym Polska – od zenitu  
Wszechdoskonałości dziejów  
Wzięta tęczą 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, przygasł 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 – –”

# Polônia na Colônia: anotações de diário de campo de uma pesquisadora iniciante<sup>1</sup>

Alicja Goczyła Ferreira<sup>2</sup>  
Universidade Federal do Paraná

**Resumo:** Este ensaio traz observações subjetivas da autora referentes à pesquisa de campo realizada por ela no ano de 2018 em uma comunidade rural de polono-descendentes nas proximidades de Curitiba. A pesquisa de cunho sociolinguístico e, parcialmente, etnográfico, consistia em entrevistas com os moradores da comunidade. O objetivo deste texto, além de compartilhar impressões pessoais de encontros com os participantes da pesquisa, é incitar reflexões acerca de manifestações de cultura polonesa e a língua presentes na comunidade, como também de conceito de “polonidade” e sua compreensão pelas pessoas entrevistadas.

**Palavras-chave:** Polono-descendentes no Brasil. Polonidade. Língua polonesa no Brasil.

## *Poland in “Colônia”: A few field notes of a beginner researcher*

**Abstract:** This essay draws on the author’s subjective observations related to her field research which took place in 2018 in a Polish descendants’ rural community near Curitiba. The sociolinguistic and, partially, ethnographic field research consisted of interviews with the community inhabitants. The aim of this text, in addition to sharing of personal impressions from the meetings with the research participants, is to provoke reflections on the Polish culture manifestations and the language present in the community, as well as on the “Polishness” concept and its understanding by the interviewees.

**Keywords:** Polish descendants in Brazil. Polishness. Polish language in Brazil.

O estado do Paraná e a sua capital aparecem com certa frequência nos mapas da “polonidade” fora da Polônia, compartilhados alegremente nas mídias sociais pelos poloneses e polono-descendentes do mundo todo. Obviamente essas classificações carecem das indicações das fontes das suas constatações. Assim, entre cidades “mais polonesas no mundo”, no pódio encontram-se Chicago e Nova Iorque, logo após Varsóvia. Curitiba, com seus supostos 700 mil habitantes de ascendência polonesa, está na frente das cidades polonesas tais como Wrocław e Poznań e até de Londres, que nas últimas duas décadas tornou-se um dos principais destinos de emigrantes poloneses.

Os *memes* como esse, desprovidos de definições dos fenômenos que tentam explicar, podem induzir seus leitores ao erro, ter seu conteúdo questionado, mas também podem incitar reflexões. O que significa a polonidade em Chicago nos Estados Unidos,

---

<sup>1</sup> O texto aqui apresentado é uma versão modificada e traduzida do texto da mesma autora publicado na revista polonesa *Fraza* (2020). Declaro que possuo a autorização da revista na qual o texto foi originalmente publicado.

<sup>2</sup> Mestre em Estudos Linguísticos pela UFPR, doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Linguística da UFSC e é professora de Língua e Literatura Polonesa no curso de Letras Polônês na Universidade Federal do Paraná. E-mail: [alicja.ferreira@ufpr.br](mailto:alicja.ferreira@ufpr.br). <https://orcid.org/0000-0002-8986-0685>.

no Vale do Ruhr na Alemanha ou em Curitiba no Brasil? O que define uma pessoa de origem polonesa? Qual precisa ser a porcentagem do sangue polonês nas veias para que seu dono tenha direito de se sentir polonês? O sentimento de polonidade deve ser vinculado ao conhecimento da língua polonesa? Se sim, que língua seria essa? Talvez o sangue e a língua não sejam condições necessárias, talvez baste preservar a cultura polonesa? Mas quem e com base em que decide o que pertence à cultura polonesa e o que permanece aquém de seu domínio?

Uma tentativa de resposta para essas perguntas poderia me levar a generalizações perigosas. Por isso, considero mais seguro e, quiçá, mais interessante observar a dita polonidade em microescala. O objeto do meu exame será uma colônia polonesa, próxima a Curitiba, que foi fundada há um século e meio pelos camponeses poloneses oriundos da parte sudeste da Polônia de hoje. Convido-os, portanto, a uma curta excursão ao entorno rural da capital paranaense.

Uma viagem de carro de apenas vinte minutos permite deixar para trás o barulho e a agitação da metrópole paranaense. Uma placa da Associação de Turismo Rural das Colônias Polonesas juntamente com os postes pintados de branco e vermelho guiam os visitantes da cidade, ávidos por paisagens bucólicas das colônias polonesas. Os meandros da estrada de terra contornam morros dourados de milho, soja e trigo. Há quem diga que esse relevo dinâmico de terreno não propicia a agricultura. Foi por isso que os moços daqui, antigamente, tinham desvantagem quando cortejavam as moças de outras colônias polonesas, agraciadas com terras planas. As colinas dos campos faziam com que o *status* social dos agricultores daqui fosse menor. Talvez seja por isso que os poucos colonos que alcançaram o grande sonho de pisar na terra dos seus antepassados costumam lembrar, com nostalgia e, quiçá, com um pouco de inveja, justamente as planícies polonesas, douradas de trigo e prateadas de centeio.

No caminho avistamos poucas casas, algumas de madeira. A minha ignorância de pessoa da cidade, não familiarizada com a organização espacial de comunidades rurais no Paraná, me leva a estranhar essa escassez aparente de moradias. Logo descobrirei que a maioria delas se encontra distante da estrada principal e a sua localização se tornará um dos meus desafios: “Vai virar à esquerda depois de uma araucária bem grande”, “depois da segunda ponte sobe bem alto à direita”, “vou te esperar do lado de um campo de batata com flores brancas” ... As cruces com capelinhas, que emergem por vezes do lado da estrada, trazem à minha memória as paisagens que conheço de lá, da Polônia, do tempo da minha infância.

Após 5 km de passeio pela estrada de terra chegamos à sede da Colônia Dom Pedro II. Aqui encontramos a igreja com a imagem da Nossa Senhora de Monte Claro,

obrigatória nas comunidades polonesas no Brasil, e o colégio estadual cujo prédio até hoje pertence à Congregação das Irmãs Franciscanas da Sagrada Família, com a sede em Varsóvia. A alguns passos localiza-se o Museu: Centro Histórico e Cultural *Polska*. Nas antigas casas da colônia, construídas à moda ancestral polonesa – de troncos encaixados sem o uso de pregos – estão expostos utensílios e ferramentas trazidas da Polônia quase 150 anos atrás, depois reconstruídas e refeitas aqui durante muitas décadas. São objetos cujos nomes, tais como *dzeska do chleba* ou *masniczka*<sup>3</sup>, hoje fazem parte da história da língua polonesa de lá e daqui. Os antigos donos desses artefatos, com os seus trajes de batismo, de casamento e de velório, observam os visitantes curiosos e nostálgicos, das fotografias penduradas nas paredes.

Chegou a hora da missa dominical. Apesar de a igreja estar cheia, o pároco imediatamente percebe um rosto novo, o qual, aparentemente sem sucesso, tenta não chamar a atenção dos fiéis. Sou convocada para me apresentar e para desvelar os meus propósitos na frente de todos os reunidos. As notas das canções polonesas me levam, por alguns minutos, até o meu passado na Polônia, para logo em seguida acordar a minha curiosidade de pesquisadora. Observo as reações das pessoas aos cantos poloneses “Baranku Boży” e “Serdeczna Matko”. Surge a pergunta: será que o texto escrito em polonês padrão ajuda ou atrapalha os que timidamente murmuram a melodia? Depois descubro que o pároco, um brasileiro de origem alemã, é um dos grandes propagadores da presença da língua polonesa nessa igreja. É graças ao seu incentivo que o costume do canto de “Gorzkie żale”<sup>4</sup>, celebrado tradicionalmente na Quaresma, não tinha morrido juntamente com a partida de uma de suas maiores devotas.

A igreja esvazia depois da missa, mas os fiéis, ansiosos para colocar em dia as conversas com os vizinhos, não têm pressa para voltar para as suas casas. Esses bate-papos após missa parecem ser um momento importante da vida da comunidade, onde o vizinho mais próximo pode estar distante a até alguns quilômetros.

Na multidão alegre encontro um pequeno grupo de colonos que gentilmente me convidam para a conversa. E ainda em polonês! De repente, do mosaico de suas falas, que carregam os traços dos falares rurais poloneses do século XIX unidos harmoniosamente às influências do português, começam a surgir as histórias divertidas, adornadas com o vocabulário que reflete a história dos que o usam. São histórias sobre as fofocas de antigamente e sobre as desavenças entre os vizinhos, sobre os batismos e os velórios, sobre o trigo tão lindo na Polônia, onde, no entanto, a broa não fica tão boa que nem aqui. É só

<sup>3</sup> Trata-se dos antigos utensílios de cozinha: bacia para broa e batedeira para a manteiga.

<sup>4</sup> Tradução literal para o português: lamentações amargas.

um começo das histórias que serão compartilhadas comigo durante numerosas entrevistas na colônia. Todavia, nem sempre serão divertidas, pois muitas famílias carregam na sua memória acontecimentos trágicos das mortes precoces: de um tio, da esposa, da filha, do neto... Escuto relatos sobre os eventos que tiraram a vida dos entes queridos dos entrevistados: dos acidentes de carro e de moto, dos acidentes no campo, de câncer, de meningite, de assalto à mão armada. A realidade da colônia não é tão bucólica assim...

Apesar da tristeza que paira no ar por causa desses acontecimentos, presentes na vida de muitas famílias em Colônia Dom Pedro II, é o calor e o brilho nos olhos das pessoas entrevistadas que me envolve invariavelmente durante as minhas visitas nas suas casas. Principalmente os moradores de mais idade me deixam sentir a sua alegria em poderem compartilhar com alguém a sua polonidade, o seu esforço em mantê-la viva. Porque aqui é igual como lá, na Polônia – dizem. As casas de madeira, com uma cozinha grande com um forno a lenha no centro. Mas essas casas, cada vez mais, dão lugar às mais confortáveis, de alvenaria. Isso não as impede de guardarem nos seus interiores um espaço especial, um quarto para reza, antigamente obrigatório nas casas da colônia. Aqui novamente encontro a imagem da padroeira da Polônia e, aparentemente, dos polonodescendentes: a Nossa Senhora de Monte Claro. Dessa vez, o quadro está adornado com as flores de papel, ainda encontrados na Polônia em rincões mais afastados dos centros urbanos. A arte da confecção dessas flores, embora esteja desaparecendo, ainda existe graças às mães da colônia que costumavam transmiti-la às suas filhas.

As mesmas flores de papel enfeitam um grande barracão pertencente à paróquia, lugar de casamentos e festas, inclusive da festa mais importante: A Festa da Batatinha e da Cultura Polonesa. Há quase 60 anos, a festa atrai cerca de cinco mil pessoas, ou seja, dez vezes o tamanho da população da colônia. A placa bilíngue “Witamy/Bem-vindos” saúda os visitantes de comunidades e cidades próximas, curiosos pela cultura e pelos sabores poloneses servidos na festa. Os colonos aproveitam para vender suas cucas, broas e cervejas caseiras, acompanhadas de um almoço que chamaria de “tipicamente brasileiro”, pelo menos aqui no Paraná: um churrasco com arroz e maionese. Os sabores, as cores e as línguas se misturam. Talvez a pergunta o que é polonês e o que é brasileiro não faça sentido aqui. São simplesmente as coisas da colônia. Não pode faltar também a exposição de carroças polonesas, antigamente um importante meio de transporte trazido para o Brasil pelos imigrantes eslavos, e a apresentação de um grupo folclórico infantil “Zabawe polskie”. Nesse dia, tão importante para a comunidade, os moradores apresentam para seus convidados a personagem de “Turoń”, a qual mistura-se com a personagem e a tradição de “Koza”, ambas de origem polonesa, hoje já extremamente raras na Polônia. Trata-se



de uma figura parecida com um carneiro ou um bode, a qual, juntamente com um grupo de músicos munidos de uma estrela, visita as casas dos moradores da colônia em janeiro para brincar com eles, fazê-los rirem, assustando as crianças. É sem dúvida um espetáculo único! Espero que, em um momento pós-pandêmico, a Festa possa ser retomada e desfrutada tanto pelos moradores como pelos visitantes.

A polonidade, ou melhor, as suas manifestações culinárias e folclóricas, tornam-se uma parte da paisagem da comunidade, à qual pertence também o restaurante polonês da colônia, chamado Nova Polska. O seu nome se refere ao antigo nome da região e, ao mesmo tempo, chama atenção para a biculturalidade da colônia, como me explica o dono do restaurante. Considero intrigante o fato de que as delícias servidas no lugar, fortemente inspiradas na cozinha polonesa antiga e atual, muitas vezes são desconhecidas pelos moradores da colônia.

Pois em casa as pessoas comem diferente. O cardápio depende do que está na época de colher ou qual carne sobrou no freezer do último abate. Meus entrevistados servem para mim bolachas natalinas lindamente decoradas (pois o Natal está chegando), cucas, broa ainda quente feita em um forno especial no quintal, manteiga caseira, *pierogi* com *syr*<sup>5</sup> e, claro, a *spyrka*<sup>6</sup>. De algumas casas saio carregada de vidros de pepinos azedos e de raiz forte, chamado aqui de *crem*. Deleito-me com os sabores, dos quais sinto tanta saudade. São mais azedos, mais “fortes” do que os da cozinha a qual tenho acesso em Curitiba. E talvez fique um pouco triste que, mesmo nas casas dos colonos, os mais jovens não parecem apreciar tanto esses gostos que fogem da gama de seus sabores favoritos.

Aliás, descubro que a raiz forte, ingrediente diário na cozinha da minha mãe, aqui é cultivado quase exclusivamente para se tornar a parte da cesta que será benzida na Páscoa – *święconka*. Pois, *święconka* é muito importante. As cestas são muito maiores e sumptuosas do que na Polônia. Aqui, além de ovos, raiz forte, broa e manteiga, é necessário incluir um pedaço de carne de boi, de galinha e de porco. Frequentemente me dizem que o alimento benzido de *święconka* não pode ser dado aos animais. No entanto, não consigo descobrir o porquê dessa proibição. Somente o seu Miguel<sup>7</sup> me familiariza com os nuances do café de manhã de Páscoa na colônia:

Wprzódy chrzon się zje, każdemu chrzonu. Mama nauczyli, że jak chrzon się bierze, to *prawą* rękę musi wystawić. Jak było pięć [osób], to jajko na pięć kawałków. Wprzódy ojcu, potem starszym i tak... Dzisiaj się robi tak samo, ale modli się po brazylijsku. [...] Się za dużo nie

<sup>5</sup> Pirogue com queijo

<sup>6</sup> Tirinhas de carne de porco fritas, prato parecido com o torresmo.

<sup>7</sup> Todos os nomes usados no texto foram mudados.

święci, bo potem jest większe jedzenie, to to święcone nie ciskam byle gdzie, ino spali się. Psom nie, bo potem, jak trzeba zabić, to trudno zabić psa.

Primeiro se come o crem. A mãe ensinou que quando se pega crem, tem que esticar a mão direita. Se tinha cinco [pessoas], então, o ovo [se dividia] em cinco pedaços. Primeiro para o pai, depois aos mais velhos, assim... Hoje se faz igual, mas se reza em brasileiro. [...] Não se benze muita coisa, porque depois tem mais comida e a benzida não joga em qualquer lugar, mas tem que queimar. Pros cachorros não [pode dar], porque depois, quando tiver que matar um cachorro, vai ser difícil.<sup>8</sup>

Tenho uma impressão de que aqui a Páscoa continua sendo a festa mais importante do ano. Parece-me que a tradição de compartilhar *optatek*, um pão fininho de farinha branca, que para mim, pessoalmente, é o costume mais emocionante da minha vida, aos entrevistados não causa tanta comoção. Aqui essa tradição mantida na véspera de Natal ocorre não em casa, mas no salão da paróquia, o que certamente lhe dá um tom menos intimista. Talvez as minhas dúvidas com relação à importância do Natal na colônia sejam simplesmente um reflexo da minha própria ressalva quanto ao Natal no calor do verão, algo a que não consegui me acostumar, mesmo depois de tantos anos no Brasil.

O seu Miguel diz: “hoje se faz igual, mas se reza em brasileiro”. Isso quer dizer que as tradições dos ancestrais permanecem, mas a língua desaparece aos poucos. Claro, ainda há pessoas como a dona Júlia que, até hoje, se confessa somente em polonês, apesar de que seu confessor não compreenda essa língua. Argumenta: “o padre dá absolvição, mas quem absolve de verdade é o Jesus”<sup>9</sup>. Aqui, as rezas em polonês são atendidas com mais celeridade, como me contaram alguns fiéis. É possível, mas certamente essas rezas são cada vez mais raras. Apesar das constatações dos participantes da pesquisa de que “falam muito simples e não na gramática”, mais da metade das minhas conversas, que frequentemente se tornam bate-papos de várias horas, ocorre em polonês. Obviamente, cada um de nós fala de seu jeito. A minha saudação com “Dzień dobry” é respondida com um “Zdrowo”. A minha despedida “Do widzenia” encontra um sincero “Z Panem Bogiem”. Não podia ser diferente. A língua de cada um de nós reflete o nosso trajeto, a história nossa e de nossos antepassados.

As conversas se assemelham a uma dança, durante a qual cada uma das partes tenta se ajustar aos movimentos do outro e aprender os passos sugeridos por ele. Percebo que meus interlocutores adaptam as suas falas para que essas sejam mais parecidas com a mi-

<sup>8</sup> Todas as citações de entrevistados provêm da pesquisa de mestrado da autora (FERREIRA, Alicja G. *A presença da língua polonesa na Colônia Dom Pedro II, Campo Largo, Paraná*. 2019. 222 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, Curitiba.).

<sup>9</sup> Fala original: “Ksiądz ino da rozgrzeszenie, ale Pan Jezus rozgrzeszy”.

nha. Abandonam as palavras que aprenderam em casa em prol do vocabulário estranho, mas que consideram como mais correto. Teria algo errado em plantar *fizon* e *milija*? Os *peseki* e *larenže*<sup>10</sup> de seus pomares seriam menos saborosos por carregaram nomes compreendidos somente aqui na colônia? Tamanha a convicção de que a língua falada na comunidade é toda “abrasileirada” que até o nome polonês de batata, *ziemniaki*, é suspeito de não ser suficientemente polonês. Mas aqui cresce *fizon* e *milija*, não estamos na Polônia. Por isso, esforço-me para aprender o polonês da colônia e começo a imitar os meus interlocutores. Estou longe de ser uma falante fluente, porém a prática faz o mestre. Meus professores são pacientes e muito hábeis em se valer de todos os recursos linguísticos que estão ao seu dispor em virtude da trajetória de seus antepassados e de seus próprios percursos de vida.

Entretanto, nas conversas com os mais jovens a minha habilidade de falar a língua polonesa da colônia não parece ser muito útil. Alguns me entendem, porém não se atrevem a responder na língua de seus antepassados. Outros conhecem somente algumas palavras: *babka*, *ciotka*, *dobry wiecór*<sup>11</sup>. Às vezes o seu vocabulário me surpreende: são palavras que desconheço, mas que encontrarei depois nos dicionários de antigos falares rurais da Polônia. O léxico que já morreu na sua terra de origem, continua vivo aqui na colônia. Os mesmos jovens, cujo conhecimento de língua polonesa é bastante fragmentado, frequentemente enfatizam o seu sentimento de identidade polonesa ou polaca. “Se a pessoa pergunta para mim o que eu sou, nunca falo que sou brasileiro. Sou polaco.” – com orgulho diz Marcos de 19 anos. “Não tem como ser mais brasileira do que polonesa” – confirma Maria, um ano mais jovem. Sei que a minha pessoa, uma polonesa que faz pesquisa na colônia, certamente influencia as respostas de meus interlocutores. Querem ser gentis comigo; talvez falem o que eu quero escutar.

Mesmo assim, chama a minha atenção a facilidade com a qual os tataranetos de imigrantes poloneses incluem a polonidade nas suas identidades híbridas. Principalmente, se formos comparar essa atitude com a hesitação de seus pais ou até avós, para os quais o que vale é *Lus soli*. “Eu já sou brasileira. Pois para ser polonês tem que crescer na Polônia”<sup>12</sup> – explica dona Marilene, neta dos imigrantes. Percebo que “ser polonês/polaco” têm aqui acepções múltiplas. Ser polonês pode significar crescer na Polônia, mas também existe o conceito de ser “polonês da colônia”. Para alguns é o domínio da língua polonesa que dá direito para poder se autodenominar de “polonês”. Para outros, é a terra, o trabalho na roça, o sobrenome ou os olhos azuis que fazem deles poloneses. O polonês daqui é trabalhador,

<sup>10</sup> *Fizon*, *milija*, *peseki* e *larenže* (de “feijão”, “milho”, “pêssego” e “laranja”) são exemplos de empréstimos lexicais da língua portuguesa adotados pelos falantes da língua polonesa da colônia.

<sup>11</sup> Em português: avó, tia, boa noite.

<sup>12</sup> A fala original: “Ja już Brazyljana. Bo polski to by się musiał w Polsce uchować”.

honesto, solidário, mantem as tradições, dizem alguns jovens. A polonidade pode ser entendida também como um simples costume de jantar reunidos, “conversar, se alimentar em volta da mesa e depois da janta rezar – isso define o polonês”. E o sotaque, claro.

Esse leque das definições de identidade relativa à ascendência de meus interlocutores torna-se ainda mais complexo se considerarmos o uso de dois termos “polonês” e “polaco”, os quais certamente não são sinônimos. Como sabemos, a palavra “polaco” designava originalmente na língua portuguesa uma pessoa cidadã do estado da Polônia. Até hoje esse significado está mantido, por exemplo, em Portugal. Aqui no Brasil, provavelmente na virada do século XX, o termo “polaco” começou a ser usado no sentido pejorativo, principalmente na região meridional do país<sup>13</sup>. Passou a denominar uma pessoa simples, do campo, de pouca formação. Essa mudança semântica fez com que uma outra palavra, já existente na língua portuguesa, registrada por exemplo no século XVI, assumisse o antigo significado do termo “polaco”: a pessoa de cidadania polonesa. A palavra “polonês” começou a ser usada cada vez mais para esse fim, enquanto o item lexical “polaco” se especializou na sua acepção pejorativa.

Pode parecer, portanto, que a semântica dos termos discutidos é clara: o “polonês” como um termo neutro que designa cidadãos poloneses e o termo “polaco” o qual funciona como um tipo de invectiva. Provavelmente, alguns curitibanos concordariam com essa dicotomia de significados, no entanto, na colônia os nuances de seus usos e entendimentos me parecem muito mais complexos e ricos.

Por um lado, meus interlocutores, tanto os mais velhos como mais jovens, mantêm na sua memória uma série de xingamentos que acompanharam a sua vida escolar e as quais incluem a palavra “polaco”. Temos, portanto, “polaco burro”, “polaco sem bandeira”, “polaco batateiro” ou “polaco azedo”. Por outro lado, essas associações negativas não parecem ser um empecilho para que os entrevistados profiram a frase “eu sou polaco” como autodenominação. É sabido que são os falantes que atribuem significado aos recursos linguísticos que utilizam, incluindo o léxico. Essa ambiguidade no uso da palavra “polaco” fez com que decidi incluir nas minhas entrevistas a pergunta pelo significado do termo. Não nos dicionários, não em Curitiba, mas na Colônia Dom Pedro II.

Ao longo das conversas, começo a perceber uma tendência interessante. Para os mais idosos, o termo polaco é ofensivo, incorreto e até racista. Entretanto, quanto mais novo o entrevistado, mais simpatia parece expressar para com essa palavra. Para os jo-

---

<sup>13</sup> Para ler mais sobre esse assunto convido à leitura do meu artigo: FERREIRA, Alicja G., “Sou polaca, sem falar polonês” – alguns apontamentos sobre os termos polaco e polonês, *Revista de Letras Norte@mentos*, v. 14, n. 37, p. 161-181, 2021.

vens, “polaco” é a palavra daqui, uma denominação neutra de um polono-descendente ou até um apelido carinhoso que se dá para pessoas de olhos azuis. Fico perplexa com o fato de que alguns dos entrevistados abaixo de 20 anos de idade parecem não ter conhecimento do possível significado pejorativo do termo “polaco”. “Por que seria ofensivo?” – perguntam. Sentem orgulho de sua origem, o qual não parece estar envenenado com o peso da vergonha carregado pelos seus pais e avós. Porém, não seria o desconhecimento da história de sua família e de sua comunidade responsável por esse orgulho sem ressalvas? Apesar dessas dúvidas, quero acreditar que a mudança do significado da palavra reflete as mudanças que ocorrem na sociedade: a maneira em que os polono-descendentes se percebem e como são percebidos por outros.

Na escola ainda acontece de alguém xingar outro de “polaco”, porém, hoje em dia, as crianças já sabem se defender. Um menino de sete anos responde com propriedade ao “polaco batateiro” jogado na sua direção: “mas meu pai não planta mais batatas”. Meus interlocutores de 18 anos são frequentadores ávidos de todas as festas na comunidade, onde aos sons da melodia típica daqui “Sokoła”<sup>14</sup> gritam alegremente “eu sou polaco” e dançam os sete passos. Não conseguem esconder a sua surpresa, talvez um desportamento, com o fato de que a pesquisadora, que se diz polonesa, não reconhece esses elementos da cultura polonesa, a música e a dança, tão importantes na constituição de identidade desses jovens. Pois, essa é a identidade deles: composta de elementos brasileiros, poloneses e outros. A sua polonidade não precisa estar relacionada com o país distante e exótico do outro lado do Atlântico. Ainda que alguns busquem contato com ele, costumam focar os traços da sua cultura que são lhes conhecidos: o folclore, as tradições, a religião. José, que teve a oportunidade de viajar ao país de seus antepassados, descreve os sentimentos contraditórios experimentados por ele no lugar: por um lado, lá na Polônia, tudo era diferente do que aqui, por outro, se sentia em casa, como se não tivesse viajado. Talvez esse sentimento de estar em casa se deva à semelhança da língua que falamos aqui e que falam lá? – pergunta.

Quando deixo a colônia, depois de cinquenta entrevistas, me sinto um pouco como José. Esse não é o mundo no qual nasci nem o mundo no qual estou vivendo. Mas de onde vem essa sensação de estar em casa? Essa nostalgia de algo que provavelmente nem existe mais lá na Polônia? Tiro as últimas fotos das palmeiras solitárias no meio dos campos de trigo, das araucárias cuja sombra refresca as cruces com capelinhas do lado da estrada. Passo do lado das casas que não me são mais estranhas: têm histórias, nomes e sobrenomes de seus moradores, seus rostos e seus sorrisos. Sorrio de volta e agradeço.

---

<sup>14</sup> Não se trata aqui da canção “Hej, Sokoły” conhecida na Polônia.

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

Suéliton de Oliveira Filho<sup>1</sup>

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

<sup>1</sup> 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.<sup>2</sup>

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

---

<sup>2</sup> 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”.<sup>3</sup> 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-

---

<sup>3</sup> 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.<sup>4</sup> 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

<sup>4</sup> 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 metrificação, 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 metrificação 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*<sup>5</sup>, data de 1936 –, publicou uma narrativa dez anos após a sua estreia no mundo das letras – *Arkona, gród Świątowita*<sup>6</sup> (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-

<sup>5</sup> Poemas e prosa (tradução de Piotr Kilanowski).

<sup>6</sup> Cabo Arcona, a fortaleza de Svantevit (tradução de Piotr Kilanowski).

parações, mas também em uma intensidade dos sentimentos”<sup>7</sup> (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*<sup>8</sup>, 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*<sup>9</sup>. 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-

<sup>7</sup> “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).

<sup>8</sup> *Eu construía a barricada*. O livro foi traduzido para o português por Piotr Kilanowski, e publicado pela Dybbuk em 2017.

<sup>9</sup> *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”<sup>10</sup>, que forma parte do livro *Cierpienie i radość*<sup>11</sup>, publicado em 1985. Num dos quatro capítulos de uma obra crítica que trata da produção da poeta, *Jakiegoż to gościa mieliśmy*<sup>12</sup> (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*.<sup>13</sup> 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,

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

<sup>11</sup> *Sufrimento e alegria* (tradução de Piotr Kilanowski).

<sup>12</sup> *Mas que hóspede que nós tivemos* (tradução de Piotr Kilanowski).

<sup>13</sup> *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*<sup>14</sup> (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,

---

<sup>14</sup> *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 obsceno 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”<sup>15</sup>, 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*<sup>16</sup> –, 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

<sup>15</sup> “Lavo a camisa”. (Tradução de Piotr Kilanowski).

<sup>16</sup> *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”.<sup>17</sup> 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-

<sup>17</sup> 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.



# O ritmo do silêncio na tradução do poema “\*\*\* (Não consegui salvar)”, de Jerzy Ficowski

Luiz Carlos Abdala Junior<sup>1</sup>

Universidade Federal do Paraná

**Resumo:** Neste artigo proponho uma análise de como o silêncio é construído enquanto categoria rítmica no poema “\*\*\* (Não consegui salvar)”, do poeta polonês Jerzy Ficowski (1924-2006), na sua versão traduzida ao português por Piotr Kilanowski. Para isso, em primeiro momento contextualizo o autor e a obra *A leitura das cinzas* (1979; 2018), um dos principais marcos da literatura de testemunho do século XX. Em seguida, exploro os meandros do silêncio em Ficowski, falando sobre como a categoria aparece desde a trajetória biográfica do autor até o nível temático-estrutural de sua obra. Em um terceiro momento, apresento brevemente algumas das concepções de ritmo que fundamentam o trabalho, que se baseia, em geral, em uma noção mais ampla da questão, como proposta por Henri Meschonnic, mas também dialoga com concepções mais estritas e analíticas. Apresentado o problema teórico, realizo a análise do poema, centrada em aspectos semântico-formais, que como demonstro, formam o ritmo como efeito geral quando lidos em conjunto. Por fim, são tecidas algumas conclusões da leitura.

**Palavras-chave:** Jerzy Ficowski. Poesia polonesa. Ritmo. Tradução.

## *The rhythm of silence in the translation of the poem “\*\*\* (I could not save)” by Jerzy Ficowski*

**Abstract:** In this article I propose a analyses of how silence can be seen as a rhythmic category in the poem “\*\*\* (I could not save)”, by the Polish poet Jerzy Ficowski (1924-2006), in its “Portuguese version translated by Piotr Kilanowski. Therefore I first contextualize the author and the work *The Reading of the Ashes* ([1979] 2018), one of the main landmarks of the 20th century testimony literature. Then I explore the intricacies of silence in Ficowski, debating how the category figures from the author’s biographical trajectory to the thematic-structural level of his work. In a third moment I briefly present the main conceptions of rhythm that underlie this paper, which is generally based on a broader notion of the question as proposed by Henri Meschonnic, but also dialogues with stricter, more analytical conceptions of it. Having presented the theoretical problem, I carry out the analysis of the poem, focusing on the semantic-formal aspects, which, as I demonstrate, constitute the rhythm as an overall effect when read together. Finally some conclusions of this interpretation are made.

**Keywords:** Jerzy Ficowski. Polish poetry. Rhythm. Translation.

### 1. Sobre *A leitura das cinzas*

Publicado pela primeira vez em Londres, em 1979, *Odczytanie popiołów*, ou na tradução *A leitura das cinzas*<sup>2</sup> (2018), é reconhecido como um dos livros mais importan-

<sup>1</sup> Bacharel em Letras - Português/Alemão, com ênfase em Estudos da Tradução na Universidade Federal do Paraná e mestre em Estudos Literários na mesma instituição. E-mail: luizabdalajr@gmail.com <https://orcid.org/0000-0002-8912-5576>.

<sup>2</sup> Deste ponto em diante me referirei à obra apenas pelo título de sua tradução.

tes sobre a memória da *Shoah* e um dos clássicos menos lembrados da literatura polonesa dentro de suas fronteiras. Seu autor, Jerzy Ficowski (1924-2006), por anos encarou as palavras e labutou para alcançar a medida devidamente respeitosa e incisiva que exigia a empreitada de compor um livro de poemas dedicado à memória das vítimas do extermínio perpetrado pelos nazistas, sem, com isso, cair nas armadilhas do fetichismo histórico, da verbosidade exagerada e do esteticismo vazio. O próprio Ficowski foi testemunha ocular desse extermínio, em suas andanças, na juventude, ao longo do muro do Gueto de Varsóvia. Durante a Segunda Guerra Mundial, foi soldado da resistência polonesa e também participou ativamente do Levante de Varsóvia. Hoje em dia é mais reconhecido como aquele que redescobriu a obra de Bruno Schulz (1892-1942), e também revelou a poeta cigana Papusza (1908/10-1987), traduzida por ele ao polonês. Além do judaísmo, a tradição cigana estava entre os principais interesses de Ficowski.

Como nos mostra Czyżewski (2008, p. 461), o trabalho de Ficowski com a matéria que mais tarde formou *A leitura das cinzas* começou já em 1947, quando publicou o artigo “*Dzieci*” (“Crianças”) no periódico *Naprzód*, da Cracóvia. Lá descreve a criança judia que chora desesperadamente agarrada ao irmão nas ruas de Varsóvia, que mais tarde seria retratada no poema “Do gueto seis anos de idade Mendigando na rua Smolna em 1942”, incluído no livro de 1979. Nos anos seguintes, o autor publica livros de poemas em que volta a se debruçar sobre o extermínio dos judeus<sup>3</sup>, mas, em geral, mostra-se insatisfeito com os resultados. Ainda assim, alguns desses poemas acionam motores e motivos retrabalhados em *A leitura das cinzas*, como é o caso de “*Wielki Tydzień*” (“Semana santa”), publicado no volume *Zwierzenia* (“Confissões”) de 1952, que ecoa o famoso poema “Campo di Fiori” de Czesław Miłosz. Versos do poema de Miłosz reaparecem como epígrafe do poema “Em lágrimas”, do livro de 1979. Entretanto, o primeiro poema publicado que efetivamente mais tarde faria parte de *A leitura das cinzas* foi “Carta a Marc Chagall”, dedicado ao pintor judeu. O poema engendrou uma parceria entre o poeta e o artista visual. No mesmo livro em que a composição apareceu, em 1957, também foi publicado o poema “O silêncio da terra”. Outros poemas que compuseram *A leitura das cinzas* e foram publicados antes são “Pós-escrito à carta a Marc Chagall”, “Diagnósticos”, “\*\*\*\* (Muranów se ergue...)” e “A execução da memória”, contabilizando, no total, seis. (KILANOWSKI, 2018, p. 22). Eles são testemunhas do longo processo de maturação da linguagem que demandou *A leitura das cinzas*, processo que foi também constituído pelas traduções de Ficowski de poesia

---

<sup>3</sup> E também dos ciganos, mal vistos pela sociedade polonesa da época e vítimas da perseguição nazista no país.

popular iídiche ao polonês, do poema-lamento de Itzhak Katzenelson (1886-1944) *Dos lid fun oysgehargetn yidishn folk* (“Canção do povo judeu assassinado”) (tradução considerada, por muitos, magistral) e de outros poetas populares e eruditos que escreveram em língua iídiche (KILANOWSKI, 2018, p. 12).

Nos anos seguintes de seu lançamento, *A leitura das cinzas* foi traduzido ao inglês, ao francês, ao hebraico, ao alemão, ao sueco e ao iídiche, o que demonstra a relevância internacional que o livro de Ficowski adquiriu em pouco tempo. Na Polônia, entretanto, devido à censura estatal, o livro passou ao largo do debate público e não foi incluído entre as principais obras da literatura polonesa do pós-guerra (CZYŻEWSKI, 2008, p. 466-467). Apesar disso, a recepção fria na Polônia não prejudicou a importância imediata que a obra adquiriu no contexto ocidental, vindo a ser considerado “o mais autêntico e profundo testemunho da tragédia do Holocausto já escrito por um poeta não-judeu”<sup>4</sup> (CZYŻEWSKI, 2008, p. 467). No Brasil, o livro foi publicado em 2018 pela Editora Âyiné, na tradução de Piotr Kilanowski. Em seu projeto de tradução, Kilanowski (que afirma considerar os poemas de Ficowski de extrema complexidade formal) buscou recriar em português os procedimentos poéticos-estruturais dos poemas poloneses, atentando às camadas de sentido por trás das construções neológicas, fraseológicas e lexicais do autor. Kilanowski também atenta à camada fônica dos poemas, tal como o uso de palavras polissêmicas no original (KILANOWSKI, 2018, p. 31). O tradutor buscou manter a falta de pontuação dos textos, artifício utilizado por Ficowski que gera instabilidade semântica e rítmica. A opção por traduzir o livro todo, ao invés de elaborar uma antologia de poemas, preservou a unidade de sentido do livro e, desse ponto de vista, permite que o leitor o encare como *obra*. Essa percepção é reforçada pela introdução relativamente longa, de autoria do próprio tradutor, que apresenta a biografia de Ficowski e contextualiza a composição de *A leitura das cinzas*, assim como a recepção que o livro obteve no contexto polonês e internacional. Kilanowski também explana os desafios da empreitada e as decisões tomadas em sua tradução e reflete sobre a prática da tradução poética. Além disso, como forma de promover maior acesso do leitor brasileiro ao contexto histórico e geográfico da *Shoah* na Polônia e da composição e publicação de alguns dos poemas do livro, o tradutor oferece notas adicionais ao fim da edição.

---

<sup>4</sup> No original: “Many consider these poems the deepest and most authentic testimony to the tragedy of the Holocaust ever penned by a non-jewish poet”. Todas as traduções sem qualquer referência ao tradutor são de autoria do autor do artigo.

## 2. O silêncio

É possível afirmar que o silêncio na obra de Ficowski tem múltiplas facetas. Como o próprio contexto biográfico do autor. O fato de *A leitura das cinzas* ter sido primeiramente publicado em Londres, e não em território polonês, não é gratuito, mas tem diretamente a ver com a censura imposta, na época, pelo Partido Comunista. É o que escreve o tradutor da obra ao português brasileiro na introdução da edição brasileira:

O fato da primeira edição ser publicada em Londres foi motivado não apenas pela proibição à menção do nome do poeta em tudo que era oficialmente impresso na Polônia, mas também por ser o tema do Extermínio um assunto malvisto na Polônia comunista, embora a dificuldade em se tratar publicamente do tema pudesse ser maior ou menor em alguns períodos do que em outros. O partido comunista, que comandava também a política histórica, silenciava sobre a Shoah. Nos livros oficiais os judeus assassinados no Holocausto eram computados como poloneses. Ficou famoso o caso dos editores da grande enciclopédia, publicada pela Editora Científica do Estado (PWN), que, em 1968, no auge da campanha antissemita promovida pelo governo comunista polonês, incluíram na enciclopédia a informação de que a maioria das vítimas dos campos de extermínio, entre eles Auschwitz, era de judeus. Os redatores foram acusados de falsificarem a história, parte deles foi demitida e nas edições subsequentes da enciclopédia a informação foi retificada de acordo com a linha oficial do partido. A campanha antissemita de 1968, que encontra seus ecos também no livro de Ficowski, promovida sob a égide de antissionismo pelo partido comunista dirigido então por Władysław Gomułka (1905-1982), resultou na emigração forçada de vários poloneses de origem judaica. Os critérios para determinar se alguém era polonês ou judeu eram raciais, semelhantes às Leis de Nuremberg de 1935, que não respeitavam a autoidentificação, seguindo o princípio de “sangue judeu”. O tema dos judeus, sua história e o Extermínio tornaram-se extremamente malvistos na imprensa oficial. Poucos livros tocantes ao tema apareceram na época, e o assunto pôde ser tratado livremente somente depois da queda do regime comunista. (KILANOWSKI, 2018, p. 13-14)

O silêncio em torno do nome de Ficowski promovido pelo partido vigente foi retaliação, principalmente, ao envolvimento do poeta com o movimento de oposição democrática na Polônia comunista. Após a Segunda Guerra Mundial, Ficowski foi perseguido pelas autoridades comunistas, o que o levou a se afastar da vida pública e juntar-se a caravanas de ciganos. Ao longo dos anos de 1970 e 1980, esteve diretamente ligado ao Comitê de Defesa dos Trabalhadores, organização de oposição ao regime comunista que resultou no movimento Solidariedade. O autor, que diferente de outros poetas da época, estava distante do trabalho em revistas e suplementos literários, tinha consciência do os-

tracismo que rondava, pronunciando-se sobre o fazer poético à margem do cânone<sup>5</sup>. Por outro lado, mas não menos relacionado com o contexto político, a questão da *Shoah* provocava constrangimento na sociedade polonesa. Isso porque muitos se sentiam culpados pela sua condição impotente frente ao genocídio que acontecia diante de seus olhos (KILANOWSKI, 2018, p. 15). Entre os que tentavam ajudar as vítimas e os que se beneficiavam do extermínio judeu, a absoluta maioria era formada por observadores impotentes, que temerosos por suas próprias vidas, se resignavam ao emudecimento, à repressão e à indiferença ao que ocorria defronte de si. (KILANOWSKI, 2018, p. 16). Nessa sociedade, um poeta que buscava reviver a memória do extermínio não poderia ser bem-visto.

Ao silêncio imposto a Ficowski, junta-se outro silêncio, de ordem estrutural no projeto poético-testemunhal do autor e presente, sobremaneira, n'*A leitura das cinzas*. Sobre isso, o próprio poeta dá notícia:

Durante muitos anos não conseguia encontrar a linguagem para expressar essa tragédia e tudo que sinto relacionado com ela. O tempo passava e eu não sabia se algum dia viriam as palavras que não ofendessem a causa à qual queriam servir, que contivessem em si algo do mais essencial, mas ao mesmo tempo lembrassem a verdade de que diante de um túmulo é preciso calar. Ou seja, palavras que trouxessem consigo o valor do silêncio, que respeitassem aquilo sobre o que calam. (FICOWSKI; LEBECKA, 2010 apud FICOWSKI, 2018, p. 22-23)

O longo processo de maturação do livro envolveu atestar a qualidade do silêncio das palavras buscadas pelo poeta, ou que, como sugerido, vieram até ele. Foi preciso que os signos linguísticos que compuseram seu epitáfio tardio<sup>6</sup> tivessem a medida precisa de silêncio que deles se espera. Não é gratuito que um breve folhear de páginas seja o suficiente para convencer o leitor de que o silêncio é um dos motivos mais importantes de toda a obra. Como afirma o tradutor: “o livro é composto de vozes e silêncios” (KILANOWSKI, 2018, p. 23), e a questão reaparece em uma porção de poemas. Somente a título de exemplo, há menções ao calar em poemas como: “O livro”, em que “Yahveh cala

---

<sup>5</sup> Kilanowski transcreve parte da entrevista de Ficowski a Magdalena Lebecka, onde este se expressa quanto a solidão que fora condicionado: “Desde o início passei despercebido pelas ‘opiniões comuns’, então me conciliei com isso rapidamente. Tentei ficar fora do rebanho, sozinho, embora errem os que afirmam que o motivo foi a minha modéstia. Confesso num sussurro tímido, já que falamos disso, que – contrariamente – sou muito pouco modesto. Se fosse diferente e não tivesse uma convicção teimosa e inamovível de que o que faço tem um valor bem acima da média, não sobreviveria como poeta nestas décadas de silêncio ao meu redor – o tempo todo escrevendo.” (FICOWSKI; LEBECKA apud KILANOWSKI, 2018, p. 9).

<sup>6</sup> “O próprio autor falou sobre seu livro, por ocasião do recebimento do prêmio Ka-Zetnik: ‘Não sei o que são estes poemas. Um epitáfio? – IZCOR? – Uma prece? – KADISH? Lamentos poloneses? Sei que cresceram da dor, da ira e do amor – e sei que por longos anos, com dificuldade e com temor, extraía de mim suas palavras, temendo que o que eu queria, o que eu precisava dizer, fosse inexpressável, fechasse a garganta, sufocasse com silêncio [...]’.” (FICOWSKI apud KILANOWSKI, 2018, p. 27).

por séculos” (2018, p. 51), “Do gueto seis anos de idade Mendigando na rua Smolna em 1942” (2018, p. 61), em que o silêncio da menina em prantos vale pouco e é confundindo com seu próprio “sotaque judeu”, “O que há” (2018, p. 71) em que o que resta da vida precedente à catástrofe é o silêncio, “Sete palavras” (2018, p. 83), em que os mortos são milhões de silêncios que calam, transformados em sete dígitos. Há outros exemplos ao longo do livro, mas os citados são suficientes para demonstrar como o silêncio é um dos princípios semânticos dessas composições<sup>7</sup>.

Nesse ponto, é importante fazer uma ressalva: o silêncio de Ficowski diante dos mortos não pode ser confundido com o silêncio do inefável, que ao se recusar a em dar testemunho tende a sacralizar a *Shoah*. Trata-se de um calar, um silenciar, e não um emudecer, poderíamos dizer. Um calar que não simplesmente reprime o discurso, mas que está atento ao silêncio necessário para que as palavras da memória não recaiam em excessiva verbosidade, por vezes a serviço de outros fins que não o de lembrar os mortos. Diante do impasse do discurso que pretende tornar Auschwitz um acontecimento inefável, lembra-nos Agamben (2008, p. 41): “Mas por que indizível? Por que atribuir ao extermínio o prestígio da mística?”. Na mesma direção, Ficowski (2018, p. 93) apresenta a dialética entre o falar e calar no incisivo poema “\*\*\* (Muranów se ergue)”: “Eu queria apenas calar/ mas calando minto”. Em uma obra atravessada pelo valor do silêncio, o calar também corre o risco de ser mentiroso. Nesses versos, vale concentrar-nos no advérbio “apenas”, que modula esse silêncio: a mentira se estabelece quando *apenas* se cala. Quando o silêncio é acompanhado de nada mais senão da absoluta mudez, que se omite diante da tarefa ética do testemunho e se satisfaz em si mesma, deixando os discursos falsos prosseguirem. Antes, seria preciso combinar, junto à medida do calar, a medida do falar (do que e de como falar), para a construção devida do discurso da memória.

Há ainda um nível formal do silêncio nos poemas de *A leitura das cinzas*, que se manifesta por meio de recursos poético-expressivos que proporcionam a impressão de se caminhar sempre entre silêncios. A começar pelo estilo reduzido, elíptico e fragmentário dos poemas, que não se assentam em discursos prolíficos e ornamentados, mas têm certa imediatez e aridez que está sempre em risco, sempre perto de cair no silêncio. O tom desse discurso não se pretende alto ou ligado à certa tradição do poético, mas é baixo e

---

<sup>7</sup> Em um excelente ensaio introdutório a Jerzy Ficowski e sua obra, o tradutor compartilha a opinião de que o silêncio opera como princípio temático e organizador em *A leitura das cinzas*. Segundo Kilanowski: “E como em vários dos poemas ligados com o Shoah, o silêncio é o tema principal do livro. Silêncio dos mortos, silêncio apavorado dos que foram obrigados a assistir o genocídio, silêncio indiferente dos outros espectadores, silêncio dos que queriam silenciar a memória, silêncio daqueles que querem respeitá-la, silêncio do esquecimento, seja ele natural, auto-imposto ou imposto de fora...” (KILANOWSKI, 2015).

próximo da oralidade, com seus naturais cortes, repetições e quebras. O tom oral não se confunde com a verborragia, mas está mais próximo de sussurros. Contribui para isso a falta de pontuação, engendrando polissemias e efeitos de uma linguagem quebrada. O vocabulário é, em geral, também reduzido, próximo a um estilo mais substantivado e com poucos adjetivos. O texto é atravessado por termos diretamente ligados à tradição judaica, que concentram em si as palavras (e com elas, a cultura e os hábitos) dos mortos. Além disso, há um amplo uso de metáforas, que conjugam diferentes imagens e ideias para formar outras vias de sentido possíveis, aumentando, ainda mais, o leque interpretativo. O uso de neologismos, presente em alguns dos poemas, também proporciona efeito parecido. Poucos são os poemas mais longos, e não é raro encontrar versos de no máximo uma ou duas sílabas poéticas. Desse modo, parece que a complexidade formal encontrada pelo tradutor nos poemas de Ficowski está articulada com vistas a construir efeitos de silêncio. É precisamente isso que gostaria de demonstrar no caso do poema traduzido “\*\*\*\* (Não consegui salvar)”, isto é, o modo como as configurações semântico-formais da tradução do poema constituem a produção de sentido e estão diretamente relacionadas com as problemáticas centrais do poema e da própria obra de Ficowski. Chamo esse efeito de “ritmo do silêncio”, o qual tento, a seguir, explicar.

### 3. A questão do ritmo

Antes de adentrar no poema, vale fazer um pequeno excursão bibliográfico para esclarecer o que estou entendendo como ritmo. Parto, a princípio, de uma das definições que Meschonnic apresenta para a problemática, central em seus trabalhos.

Eu não considero mais o ritmo uma alternância formal do mesmo e do diferente, dos tempos fortes e dos tempos fracos. Na pista de Benveniste, que não transformou a noção, mas que mostrou, pela história da noção, que o ritmo era em Demócrito a organização do movente, entendo o ritmo como a organização e a própria operação do sentido no discurso. A organização (da prosódia à entonação) da subjetividade e da especificidade de um discurso: sua historicidade. Não mais um oposto do sentido, mas a significação generalizada de um discurso. O que se impõe imediatamente como o objetivo da tradução. O objetivo da tradução não é mais o sentido, mas bem mais que o sentido, e que inclui: o modo de significar.” (MESCHONNIC, 2010, p. 43)

Para Meschonnic, o ritmo não se reduz a uma organização de tempos. O autor francês compreende o ritmo de forma ampla, sendo tudo aquilo que organiza o discurso de um sujeito e opera o sentido. Assim, o ritmo estaria na esfera do discurso e não do ver-

so ou da frase, e diz respeito a mais do que ao mero intervalo de tempos entre os segmentos linguísticos. Ritmo, para Meschonnic, está em *toda a disposição dos elementos do discurso*, e é intrinsecamente ligado à subjetividade de um sujeito que o realiza enquanto gesto, funcionamento provido de sentido. Por isso, para o teórico o ritmo é da ordem da historicidade, é o próprio *tempo* do discurso. É nesse sentido que entende o ritmo como pertencente à oralidade e ao nível do contínuo, e não ao descontínuo das segmentações linguísticas que dividem o signo em significado e significante, ou a frase em conjunto de signos encadeados pelos elementos da sintaxe, ou o verso em células métricas, ou as células métricas em sílabas fortes e fracas, e assim por diante. Não cabe entrar aqui em pormenores da teoria do ritmo em Meschonnic<sup>8</sup>, que não parece funcionar como categoria analítica e que, até o momento, resiste a definições consensuais. Para os propósitos deste trabalho, o modo amplo como o autor entende o ritmo, isto é, como um “modo de significar”, que não é “oposto do sentido, mas a significação generalizada de um discurso” e que é “a organização e a própria operação do sentido no discurso” parece propícia para pensar a maneira como a tradução do poema de Ficowski opera e forma o silêncio constitutivo a si. Pelo silêncio não ser formado somente no nível da alternância de tempos fortes e fracos no verso, mas no *conjunto* dos diferentes elementos semântico-formais que operam ao nível discursivo do poema e promovem o sentido por meio do seu modo de significar, como pretendo demonstrar mais adiante, nomeio esse *conjunto* como rítmico.

É importante, entretanto, afirmar que não estou simplesmente aplicando a noção de ritmo como ela aparece em Meschonnic. Pelos motivos acima já elencados, não se trata de tentar torná-la uma categoria analítica, mas sim base teórica e reflexiva para uma compreensão mais ampla e conjunta do poema de Ficowski traduzido por Kilanowski. Inclusive, afastou-me da (e em alguma medida, contradigo-a) noção de ritmo como formulada pelo teórico francês ao me utilizar, no nível metodológico da análise, de divisões que podem ser interpretadas como descontínuas. Para esses fins, considero mais produtivo me basear em pressupostos mais concentrados no nível do verso. Uma interessante noção de ritmo encontramos em Moisés (2019), que a partir de uma compreensão mais próxima daquela que o localiza na disposição acentual dos versos, amplia-a para outras esferas do texto:

O que de fato conta é o ritmo, que resulta sempre da integração, às vezes harmoniosa, às vezes áspera, entre estrato sonoro, estrato semântico, modulação emocional e articulação sintática, que comandam em regime colegiado as palavras (sílabas, vozes) escolhidas pelo poeta. (MOISÉS, 2019, p. 153)

---

<sup>8</sup> Uma interessante leitura sobre o ritmo em Meschonnic pode ser encontrada em Barreto (2019).



Nota-se semelhanças entre a compreensão de ritmo em Moisés e aquilo que lemos em Meschonnic. Moisés flexibiliza o entendimento sobre a noção e não a restringe à alternância de compassos, porém não fala em discurso e também não localiza o ritmo como parte do contínuo, dividindo o verso entre estrato, modulação e articulação. Esse entendimento mais flexibilizado, aliado ao uso de categorias analíticas, permite que apliquemos algumas indicações oferecidas pelo autor, sobretudo no que diz respeito ao — assim chamado — verso livre. Baseado em outros metricistas e estudiosos do ritmo como Cavalcanti Proença, a compreensão de Moisés sobre a acentuação em versos livres é pertinente para esta análise.

Bem vistas, e ouvidas, as realidades com que lidamos, a conclusão é inevitável: não há diferença substancial entre verso livre e verso convencionalmente metrificado, salvo a padronizada regularidade deste e a irregularidade daquele. Um e outro são formados pelos mesmos subconjuntos, pelas mesmas curtas sucessões de duas, três e eventualmente quatro sílabas, responsáveis pelo ritmo, que não poderia ser dado pela mera repetição do total de sete, dez ou quantas sílabas tenha cada verso. Vale dizer que, longe de ser “não metrificado”, verso livre é apenas um verso de metrificação irregular. (MOISÉS, 2009, p. 153)

A apreensão de que não há diferença substancial entre os versos de metrificação regular e irregular justifica o motivo de, na análise do poema traduzido de Ficowski, utilizar-me, entre outras coisas, da escansão para construir uma leitura, como se verá a seguir. Essa escansão é justamente baseada na sucessão de segmentos menores, subconjuntos ao nível do descontínuo, aos quais é atribuído sentido. O que importa são os efeitos semântico-sonoro-visuais, produzidos pelo conjunto dos elementos semântico-formais intrínsecos ao conteúdo do poema, de onde resulta seu gesto poético, sua significação generalizada, seu modo rítmico de significar.

#### **4. Uma análise rítmica de “\*\*\* (Não consegui salvar)”**

Como o objetivo desse estudo é a análise do texto traduzido por Kilanowski, não disponho o poema original de Ficowski. Este pode ser consultado na edição de *A leitura das cinzas* (2018, p. 41). Parto direto para a tradução:

**Quadro 1:** Leitura métrica do poema “\*\*\* (Não consegui salvar)”

Linha		S.P.	Acentuação	Escansão
	***			
1 <sup>a</sup>	Não consegui salvar	6	1-4-6	/ - - / - /
2 <sup>a</sup>	nem uma vida	4	2-4	- / - / -
3 <sup>a</sup>	não soube deter	5	2-5	- / - - /
4 <sup>a</sup>	nem uma bala	4	2-4	- / - / -
5 <sup>a</sup>	então percorro cemitérios	8	2-4-(6)-8	- / - / - \ - / -
6 <sup>a</sup>	que não existem	4	2-4	- / - / -
7 <sup>a</sup>	busco palavras	4	1-4	/ - - / -
8 <sup>a</sup>	que não existem	4	2-4	- / - / -
9 <sup>a</sup>	corro	1	1	/ -
10 <sup>a</sup>	para o socorro não pedido	8	1-4-(6)-8	/ - - / - \ - / -
11 <sup>a</sup>	para o resgate tardio	7	1-4-7	/ - - / - - /
12 <sup>a</sup>	quero chegar a tempo	6	1-4-6	/ - - / - / -
13 <sup>a</sup>	mesmo que tarde demais	7	1-4-7	/ - - / - - /

Fonte: O autor (2021).

O poema, que abre o livro, apresenta algumas das principais problemáticas éticas que aparecerão nos poemas que o sucedem. Vejo nele, como temática geral, o problema da impotência e da imobilidade diante dos mortos e a culpa disso resultante. O próprio tradutor da obra compartilha a leitura de que o poema coloca ao leitor, de imediato, um impasse e um paradoxo ligados à impotência:

Na abertura do livro [o poeta] expressa o trauma da testemunha impotente: “Não consegui salvar/ nem uma vida” (\*\*\* *Não consegui salvar...*), algo tão impossível quanto deter uma bala, mas ainda é possível tentar salvar a memória, no silêncio geral tentar ao menos falar pelas vítimas para sempre silenciosas. Num movimento que se inicia numa caminhada (“percorro”) e acelera (“corro”) cada vez mais frenético, procurando atentar o chamado que não houve, numa tentativa de ajudar, o poeta quer o impossível: “chegar a tempo/ mesmo que tarde demais” (\*\*\* *Não consegui salvar...*). O paradoxo da construção expressa vários

paradoxos internos: querer ajudar, sem poder, querer dar o testemunho, sem poder, querer salvar as pessoas já mortas, conscientizar as pessoas que não querem ser conscientizadas, falar pelos que não podem falar, salvar a memória que, mesmo condenada a fenecer naturalmente, é assassinada. O que resta das impossibilidades é o “quero”, que força o poeta a escrever o livro. (KILANOWSKI, 2018, p. 24)

Kilanowski ressalta que o gesto poético, cerceado por impasses e impossibilidades, encontra seu meio de realização entre silêncios: “[...] mas ainda é possível tentar salvar a memória, no silêncio geral tentar ao menos falar pelas vítimas para sempre silenciosas”. O efeito do poema, então, nos parece inegável. No entanto, como e por quais meios expressivos esse efeito se configura e opera?

Começemos pelo título: os três asteriscos que nomeiam o poema são representativos do silêncio, como uma “escrita do calar”. Esses três asteriscos aparecem também no poema “\*\*\* (Muranów se ergue)” (FICOWSKI, 2018, p. 91) e indicam a lacuna do título, justamente onde teríamos, tradicionalmente, o primeiro indício da temática, forma ou motivação de um poema. Não fosse por eles, diríamos que o poema não tem título (e de certa forma não tem). Desse ponto em diante, ele transcorre em 13 linhas e cinco partes, divididas em quatro dísticos e uma parte central maior, de cinco linhas, a partir do segundo dístico. Os versos têm tamanho reduzido, o maior com oito sílabas poéticas e o menor com apenas uma, mas a maioria com quatro e seis sílabas. Há alguma simetria acentual entre as linhas dos poemas, quando encontramos o mesmo número distributivo<sup>9</sup> de acentos em várias delas. A disposição visual em partes curtas (com exceção da terceira) gera algum efeito de rarefação, que é reforçado pela falta de pontuação e instabilidade sintática advinda disso. Entretanto, podemos relativizar essa instabilidade ao notar que a alternância entre sílabas fortes e fracas proporciona certa organização sintática das orações. Tanto no primeiro quanto no segundo dístico, o final tônico do primeiro verso com o começo átono do segundo respalda, na dimensão prosódica, a unidade sintática da oração cortada pelo *enjambement* e auxilia-nos no reconhecimento auditivo do espaço em branco que separa o primeiro dístico do próximo. Já na terceira parte ou estrofe do poema temos:

---

<sup>9</sup> Números distributivos são os algarismos que representam a posição sílabas fortes nas células métricas do poema. A nomenclatura é de Cavalcanti Proença, que a contrapõe aos Números representativos. Estes, ao seu turno, contam numericamente o espaço silábico entre as tônicas. No caso do poema analisado, os principais números distributivos são 2-4 e 1-4-7. (PROENÇA, 1955, p. 22).

**Quadro 2:** Trecho da terceira parte do poema

5 <sup>a</sup>	então percorro cemitérios	8	2-4-(6)-8	- / - / - \ - / -
6 <sup>a</sup>	que não existem	4	2-4	- / - / -
7 <sup>a</sup>	busco palavras	4	1-4	/ - - / -
8 <sup>a</sup>	que não existem	4	2-4	- / - / -

Fonte: O autor (2021).

Aqui reaparecem duas orações relativas cortadas pelo *enjambement*, mas agora justapostas em uma mesma parte ou estrofe. Nesse caso, a repetição da oração relativa “que não existem” preserva o eco prosódico do verso. Atuam também, com o estrato fônico, outros componentes do discurso, como a conjugação em primeira pessoa dos verbos, operando diretamente na significação do poema. Efeitos similares podem ser encontrados em outras partes, o que mostra como a quebra dos versos e das partes se dá associada às disposições prosódicas, por sua vez baseada, em grande parte, no esquema de dísticos.

O *enjambement* é largamente utilizado no poema como recurso para articular as orações entre si. A maioria ocorre na fronteira entre sintagmas e por isso não representam cortes abruptos na discursividade. No entanto, o *enjambement* entre a nona linha e o dístico subsequente foge ao caso. Ali temos, de acordo com os termos de Burdorf (2015, p. 69), um “*Strophenenjambement*” (“*enjambement* estrófico”), em que o *enjambement* “salta” de uma estrofe para outra e provoca um maior tensionamento na corrida pela memória do eu-articulado<sup>10</sup> do poema: “corro// para o socorro não pedido/ para o resgate tardio”. Justamente nesse momento o tamanho silábico dos versos parece aumentar (10<sup>a</sup> linha em diante), como se o conteúdo desse salto poético fosse absorvido pelos dísticos seguintes e proporcionasse maior extensão sílaba e acentual a versos que discorrem sobre o resgate tardio intentado pelo eu que quer salvar os mortos.

A recorrência de assonâncias e aliterações é outra característica da tradução do poema de Ficowski. No primeiro e no segundo dístico as principais assonâncias<sup>11</sup> são em *a* e *e* (por vezes, pronunciado como *i*): “Não consegui salvar/ nem uma vida// Não soube deter/nem uma bala”. Já na terceira parte, as assonâncias parecem se formar em *e* e *o* (por vezes, pronunciado como *u*): “então percorro cemitérios/ que não existem/ busco palavras/ que não existem/ corro. Nos dísticos finais, as assonâncias das partes anteriores somam-se para produzir uma profusão vocálica em *a*, *e* e *o*: “para o socorro não pedi-

<sup>10</sup> Baseio-me em Burdorf (2015, p. 194) que assume “*artikulierten Ich*” (“eu-articulado”) como conceito para a primeira pessoa do poema em vez de conceitualizações mais tradicionais como “eu-lírico”.

<sup>11</sup> Considero como parte da assonância de um mesmo som vogais orais, nasais ou nasalizadas quando pertinente para a qualidade fônica do verso, ainda que possam apresentar leves diferenças.

do/ para o resgate tardio// quero chegar a tempo/ mesmo que tarde demais”. O número reduzido de assonâncias, uniforme em relação às partes do poema, costura a tessitura fônica do poema e fortalece sua unidade de sentido. Além disso, ao reunir as assonâncias anteriores, os últimos dísticos parecem absorver os sons precedentes, justamente desde o momento de maior tensão do poema, já localizado no *enjambement* estrófico. Quanto às aliterações, encontram-se as mais importantes nos sons adjacentes relativos aos grafemas *p, s, t e r* (oclusivas, fricativas e vibrantes) e estão presentes ao longo de todo o poema, como podemos ver, por exemplo, na metade final do texto:

**Quadro 3:** Conjunto de aliterações

5 <sup>a</sup>	então <i>percorro</i> cemitérios	8	2-4-(6)-8	- / - / - \ - / -
6 <sup>a</sup>	que não existem	4	2-4	- / - / -
7 <sup>a</sup>	busco <i>palavras</i>	4	1-4	/ - - / -
8 <sup>a</sup>	que não existem	4	2-4	- / - / -
9 <sup>a</sup>	<i>corro</i>	1	1	/ -
10 <sup>a</sup>	<i>para</i> o <i>socorro</i> não pedido	8	1-4-(6)-8	/ - - / - \ - / -
11 <sup>a</sup>	<i>para</i> o resgate tardio	7	1-4-7	/ - - / - - /
12 <sup>a</sup>	quero chegar a tempo	6	1-4-6	/ - - / - / -
13 <sup>a</sup>	mesmo que tarde demais	7	1-4-7	/ - - / - - /

Fonte: O autor (2021).

Identificada em itálico há a repetição do verbo “correr” na 5<sup>a</sup>, 9<sup>a</sup> e 10<sup>a</sup> primeira linha do poema, em sua flexão em primeira pessoa (9<sup>a</sup> linha), prefixada (5<sup>a</sup> linha) e dentro de um substantivo (10<sup>a</sup> linha). Além de reforçar a aliteração da consoante vibrante, opera como rima interna.

Nessa direção, contribuem para o efeito de redução e para o destaque da problemática central aqui identificada, isto é, a impotência diante dos mortos, o impasse e a culpa diante da (im)possibilidade de salvá-los, quatro palavras que concentram, em seu campo semântico, os principais motivos do texto. São essas: “não” (aparece nas variantes “não” e “nem”, sete vezes no poema, e está ligada ao campo semântico da negação), o já citado “correr” (aparece nas formas “percorro”, “corro” e “socorro”, três vezes ao longo do poema, e está ligado ao campo semântico da trajetória), “tempo” (aparece nas formas “tardio”, “tempo” e “tarde”, três vezes ao longo do poema, e está ligada ao cam-

po semântico da passagem do tempo e da memória) e “conseguir” (aparece nas formas “consegui”, “deter”, “busco”<sup>12</sup> e “chegar”, aparece quatro vezes ao longo do poema e está ligada ao campo semântico da realização). Tais palavras nomeio como “signos-motivos”, por expressarem em seu campo semântico os principais motivos do poema e aparecerem articulados, por meio da repetição, em lugares estratégicos da estrutura do texto.

Os efeitos de ecos e reincidências que aponto aparecem também por outras vias, como pelos paralelismos. Os primeiros dísticos baseiam-se na mesma fórmula gramatical, substituindo apenas os respectivos verbos e substantivos: “Não consegui salvar/ nem uma vida// não soube deter/ nem uma bala”. Como consequência, o complemento de ambos, isto é, a segunda e quarta linhas do poema, tem a mesma acentuação e número de sílabas. O mesmo efeito ocorre na terceira parte, em que a oração relativa dos versos se repete: “Então percorro cemitérios/ que não existem// busco palavras/ que não existem”, cada uma com quatro sílabas poéticas com o acento principal sobre a quarta sílaba. Há ainda a repetição da mesma forma gramatical com a preposição “para” seguida de substantivo no quarto dístico: “para o socorro não pedido/ para o resgate tardio”. A semelhança fônica de ambos versos, sendo a representação acentual do primeiro 1-4-(6<sup>13</sup>)-8, e do segundo 1-4-7, reforça o paralelismo existente. Nesse sentido, nota-se como ambos dísticos finais replicam parte da cadência fônica, baseada no primeiro e no quarto acento silábico do verso. Desse modo, temos a 10<sup>a</sup> e 12<sup>a</sup> linhas do poema acentuadas em 1-4-(6)-8 e 1-4-6, e a 11<sup>a</sup> e 13<sup>a</sup> em 1-4-6 e 1-4-7. A disposição final eleva ao máximo o eco entre os versos que vinha se formando ao longo do poema<sup>14</sup>. Anáforas estão presentes, como a própria repetição da preposição em “**para** o socorro não pedido/ **para** o resgate tardio”, e na repetição da negativa em “**Não** consegui salvar/ *nem* uma vida// **Não** consegui deter/ *nem* uma bala”, sublinhando a persistência da incapacidade de alterar os acontecimentos da *Shoah*. Os efeitos de espelhamento e iteração produzidos pelos paralelismos e anáforas repercutem os ecos e simetrias, ressaltando as impressões de silêncio geradas pelo poema na medida em que repercutem e suspendem no tempo partículas discursivas reduzidas, de similar estrutura e variação limitada.

O que encontramos na tradução de Kilanowski do poema de Ficowski é uma série de elementos que formam, quando vistos e analisados em conjunto, o estilo reduzido

---

<sup>12</sup> “Busco palavras/ que não existem”. A buscar por palavras inexistentes também diz respeito à tarefa de testemunho diante dos silêncios da *Shoah*. Resignar-se à inexistência das palavras é correr o risco de aceitar o emudecimento negativo, por isso o eu-articulado mantém o verbo no presente do indicativo: trata-se de uma busca contínua, mesmo que nenhuma palavra possa totalizar o que aconteceu (totalização essa que, ao seu turno, correria o risco de sufocar e tentar determinar a memória).

<sup>13</sup> Baseado em Proença (1955, p. 19), que reconhece a frequente presença de um acento secundário dentre as átonas de um péon quarto, assumo esse ser o caso do advérbio “não” nesse verso.

<sup>14</sup> Além de sublinharem a repetição da quarta sílaba como forte, acento que se repete em quase todo o poema.

e quebrado, silencioso, que o tradutor identifica como princípio temático de *A leitura das cinzas* (KILANOWSKI, 2015) e que o próprio autor, como vimos, afirmou buscar (FICOWSKI; LEBECKA, 2010 apud FICOWSKI 2018, p. 23). Há um conjunto poético formado ao nível estrutural que pode ser observado nas relações que procurei demonstrar. A similitude silábica e acentual dos versos, o número restrito de aliterações e assonâncias, como também os quatro termos-chave que repercutem os principais motivos encontrados, engendram efeitos de repetição e simetria, constituindo o estilo reduzido geral do texto. O *enjambement*, como recurso que evidencia a conexão sintática entre as partes do verso, quebra o discurso e alonga um número limitado de períodos. Por outro lado, a já citada rarefação da disposição dos versos não está ausente de tensão, pois o *enjambement* estrófico alonga o significante “corro” – que, como um dos signos-motivo do poema, concentra maior carga semântica em si – até a próxima estrofe, quando tal tensão da corrida/trajetória pelos mortos é dissolvida em versos mais longos. Neste ponto há o que chamo de um efeito de “cesura” na estrutura do poema, pois sua tensão foi elevada ao máximo, progressivamente desde o dístico inicial, e veio a ser dissolvida na resolução do *enjambement*. Também as anáforas e paralelismos, além de proporcionarem espelhamentos e ecos, operam na economia do poema sem desfazê-lo de tensão.

Para voltar a pensar com Meschonnic, poderíamos afirmar que esse conjunto de elementos, articulados ao nível geral, forma o ritmo, isto é, a organização do sentido do discurso. O impasse em relação aos mortos, o silêncio diante do túmulo e o trabalho de rememoração devidamente respeitoso não se dá somente no nível semântico da mensagem transmitida pelo poeta, mas em toda a construção poético-formal genérica atrelada a ela e que corresponde ao sentido total do poema, sua significação generalizada e seu modo de significar.

## 5. Algumas conclusões possíveis

Ao falar o poema silencia, e vice-versa. Ficowski e seu tradutor estavam atentos às diferentes facetas do silêncio, ao silêncio do trabalho de memória, necessário, e ao silêncio do emudecimento, que nega a existência do que há de ser lembrado. Narrar o trauma, afirma Seligmann-Silva (2008, p. 73), é passar o que não pode ser narrado para a ordem do simbólico, resistindo ao “discurso dos algozes que também visa estender um tabu sobre o discurso que recorde as atrocidades cometidas”. Desse modo, o silêncio do emudecimento está próximo ao silêncio dos nazistas que desejavam que os campos de concentração nunca fossem descobertos, quando tentaram, no fim da guerra, queimar as

evidências do genocídio perpetrado. Ficowski não nega a narração: “eu queria apenas calar/ mas calando minto” (2018, p. 93), mas sabe que, por outro lado, a narração também pode se confundir com discursos falsos, os mesmos que fundamentaram Auschwitz e “abafam a dor e a memória”<sup>15</sup>. Para erguer seu epitáfio aos mortos, era preciso a medida de silêncio necessária.

Como afirmou Paul Zumthor (2014, p. 83), o silêncio é duplo: quando se restringe à mudez absoluta, é um nada, mas integrado no jogo da voz, torna-se significativa e participa do processo de significação. Em “\*\*\*\* (Não consegui salvar)” o jogo entre silêncio e voz é produzido através de uma disposição formal baseada em repetições, simetrias, ecos, reflexos e prolongamentos entre as partes que, atuando junto ao nível semântico dos vocábulos e às construções da sintaxe, engendram o discurso poético a partir de elementos reduzidos em variação entre si. Dessa forma, surgem efeitos de silenciamento nesta fala, que como um sussurro, parece cortada e sempre prestes a se dissolver. Há aqui, na semântica geral do poema, a construção de uma ética do silêncio diante das atrocidades da *Shoah* e relativa ao lamento do eu-articulado sobrevivente pela sua posição diante desse genocídio. Lamento, então, transformado em busca pela sobrevida da memória.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. A testemunha. In: AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz*. 1. ed. Tradução.: Selvino J. Assman. São Paulo: Boitempo, 2008.

BARRETO, Matheus. Ritmo em Massaud Moisés e Henri Meschonnic: uma apresentação e um contraste. *Pandaemonium Germanicum*, v. 22, n. 38, p. 142-167, junho, 2019. DOI: <https://doi.org/10.11606/1982-88372238142>.

BURDORF, Dieter. *Einführung in die Gedichtanalyse*. 3. ed. Stuttgart: J.B Metzler, 2015.

CZYŻEWSKI, K. You Can't Do It Just Like That... Or Jerzy Ficowski's Path to Reading the Ashes. In: GLUCHOWSKI, Leszek W.; POLONSKY, Antony. (Eds.). *Polin 21: Studies in Polish Jewry: 1968 Forty Years After*. Oxford: Liverpool University Press, 2008, v. 21, p. 460-468.

FICOWSKI, Jerzy. *A leitura das cinzas*. 1. ed. Tradução: Piotr Kilanowski. Belo Horizonte: Editora Âyné, 2018.

KILANOWSKI, Piotr. “Dar voz a um lugar vazio”. Sobre Jerzy Ficowski, memória, silêncio, poesia. *Qorpus*, fasc. n. 17, 2015, s/p.

KILANOWSKI, Piotr. Lendo as cinzas, encontrando diamantes. In: FICOWSKI, Jerzy. *A leitura das cinzas*. 1. ed. Tradução: Piotr Kilanowski. Belo Horizonte: Editora Âyné, 2018, p. 7-35.

<sup>15</sup> Na mesma ocasião do recebimento do prêmio Ka-Zetnik, ainda disse Ficowski sobre seu livro: “Mas não pude silenciar, embora me fosse tirado o direito à voz, não me dei o direito de calar, sabia que ‘calando minto’, como escrevi mais tarde num dos poemas de *A leitura das cinzas*. Tinha medo do *pathos*, palavras grandes, barulhentas que já ouvi tanto sobre os túmulos dos milhões. Tinha medo das palavras que abafam a dor e a memória.” (FICOWSKI apud KILANOWSKI, 2018, p. 28).



MESCHONNIC, Henri. *Poética do traduzir*. Tradução: Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.

MOISÉS, Carlos Felipe. Verso livre ou O anfíbio alado. In: MOISÉS, Carlos Felipe. *Poesia para quê? A função social da poesia e do poeta*. 1. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2019.

PROENÇA, M. Cavalcanti. *Ritmo e poesia*. 1. ed. Rio de Janeiro: Organizações Simões, 1955.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma – A questão dos testemunhos das catástrofes históricas. *Psicologia Clínica*, v. 20, n. 1, 65-82, 2008. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0103-56652008000100005>

ZUMTHOR, Paul. O empenho do corpo. In: ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. 1. ed. Tradução: Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.

# A somatização poética em Anna Świrszczyńska

Pâmela Nogarotto<sup>1</sup>

Universidade Federal do Paraná

**Resumo:** Este ensaio pretende pensar a corporalidade que atravessa a poesia de Anna Świrszczyńska. Isso se dará a partir de um empréstimo da ideia de “poemas somáticos” de Aleksander Wat, que diz respeito a como a vivência sensível de um poeta pode transbordar para a sua escritura. Além disso, como quer Wojciech Ligeża, ver-se-á no corpo uma biografia, uma escrita, o que faz também do próprio texto um “texto-corpo”, como complementa Anna Nasiłowska. Mais detidamente, serão analisados dois poemas do livro *Jestem baba* (Sou mulher) (1972) em diálogo com „indícios” sobre o corpo de Jean-Luc Nancy.

**Palavras-chave:** Poesia polonesa. Corpo. Anna Świrszczyńska.

## *The poetic somatization in Anna Świrszczyńska*

**Abstract:** This essay intends to think about the corporality that perpasses Anna Świrszczyńska's poetry. This will be done by borrowing Aleksander Wat's idea of „somatic poems“, which concerns how a poet's sensitive experience can spill over into his writing. Also, as Wojciech Ligeża wants, you will see in the body a biography, a writing, which also makes the text itself a “text-body”, as Anna Nasiłowska complements. Two poems from the book *Jestem baba* (I am a woman) (1972) will be analyzed more closely based on „indices“ in Jean-Luc Nancy's work.

**Key-words:** Polish poetry. Body. Anna Świrszczyńska.

*(...) Nestas paisagens a alma perambula, / desaparece, volta, se aproxima e se distancia, / desconhecida de si mesma, esquiva, / às vezes certa, às vezes incerta da sua própria existência, / enquanto o corpo é e é e é, / e não tem para onde ir.*

Wisława Szymborska

### 1. A biografia traçada no corpo

“O corpo pode se tornar falante, pensante, sonhante, imaginante. Sente o tempo todo alguma coisa”<sup>2</sup>, diz Jean-Luc Nancy. Ter um corpo é estar vulnerável. Ter sentidos, percepção, sentir dor, prazer, tocar, cortar. Sentir fome, sentir sono, sentir tudo. Ter um corpo é estar em contato com outros corpos. Líquidos, fluídos, mecanismos. O corpo é

<sup>1</sup> Mestranda em Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná (UFPR) e licenciada em Letras-Português pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná. E-mail: pamelanogarotto@gmail.com. <https://orcid.org/0000-0002-7553-7537>.

<sup>2</sup> NANCY, Jean-Luc. 58 indícios sobre o corpo. Tradução de Sérgio Alcides a partir de “58 indices sur le corps”. In *Corpus*, Ed. revista e aumentada: Metailié, 2006. REV. UFMG, Belo Horizonte, v.19, N 1e2, p. 42-57, jan/dez 2012. Disponível em: [https://www.ufmg.br/revistaufmg/pdf/REVISTA\\_19\\_web\\_42-57.pdf](https://www.ufmg.br/revistaufmg/pdf/REVISTA_19_web_42-57.pdf). Acesso em: 26 de jul. de 2021. p. 45.

máquina, quebra, morre. Ter um corpo é objetivo, é estar no mundo em contato com o corpo do mundo. Ter corpo é buscar sentido no próprio corpo. Ter corpo é ter alma. O corpo é potência, cria outro corpo, pare. O corpo é potência, escreve, cria o corpo do texto. O corpo pode ser feminino — e ser feminino não é só corpo. Ter corpo é profano.

Todas essas questões atravessam a poesia de Anna Świrszczyńska<sup>3</sup>. Entre os temas caros à sua obra estão também a família (*Sofrimento e alegria*, [1985]), a maternidade (*O vento*, 1970), o feminino (*Jestem Baba*, [1972]), a guerra (*Eu construía a barricada*, [1974]), mas, atrelada a essas fases de sua obra, identificamos a constante do corpo — ainda que formulada de maneiras distintas. Isso se pensarmos em como a família é não apenas definida como a ligação sanguínea entre pessoas, mas também como o compartilhamento dos corpos, de um espaço, de uma certa cultura, de um certo toque. A maternidade, por sua vez, um processo social, expansão cultural dos instintos, é antes de tudo a formação de um corpo (e o parto um processo fisiológico, incontornável). Da mesma maneira, a guerra, a morte, também são experiências dos corpos (odiados, violentados).

Não só como temática, sua própria obra poética é como um corpo ora infantil, ora mutilado, ora de mulher, ora de mulher mãe, ora do Outro<sup>4</sup>. Sua poesia é um corpo poético múltiplo, de várias faces, que se questiona. É desse lugar, enfim, que me interessa pensar a poesia de Świrszczyńska como somática, não no sentido patologizante — como veremos na poesia de Aleksander Wat —, mas no sentido de que tudo aquilo que influi sobre um corpo toma, por sua vez, forma em um corpo poético, um corpo textual. A gravidez, o gozo, a morte.

Esta ideia, a de que Anna Świrszczyńska escreve *com* o corpo, é proposta também por Anna Nasiłowska<sup>5</sup>, assim como Wojciech Ligęza entende que “O corpo para Świrszczyńska é a escrita. [...] A biografia impressa no corpo”<sup>6</sup>. Nasiłowska coloca o seguinte em relação à obra de Świrszczyńska:

A fórmula corporal da feminilidade é, na obra de Świrszczyńska, um desafio muito radical, lançado a séculos da tradição na qual tudo o que

<sup>3</sup> Lê-se algo como “Xifirchtchínska”.

<sup>4</sup> A pensar no seu ciclo de poemas africanos, *Czarne słowa* (As palavras negras), em que, escrevendo em primeira pessoa, Anna Świrszczyńska trata “dos problemas dos oprimidos e silenciados, [e] chama a atenção para a África, que naquele momento desponta para independência, utiliza as estilizações que trazem à memória a revolução da influência africana sobre as artes plásticas”. (KILANOWSKI, 2021, p. 9). Isso é, essa voz em primeira pessoa é um exercício de alteridade, assumir o corpo do Outro (e não é isso a própria literatura?)

<sup>5</sup> NASIŁOWSKA, Anna. 2004, p. 118-119 apud. KILANOWSKI, Piotr. As revoluções de Anna Świrszczyńska. 2021. p. 19.

<sup>6</sup> LIGĘZA, Wojciech. 1979, p. 124 apud. KILANOWSKI, Piotr. As revoluções de Anna Świrszczyńska. 2021. p. 19.

é corporal precisa ser inferior e, conseqüentemente, negado, rejeitado, oposto à elevada espiritualidade. Świrszczyńska revaloriza o corpo e esse é seu grande mérito. [...Ela] muda a matriz, inicia a construção da visão do ser humano de si mesma como uma mulher e de seu próprio corpo, para criar uma espécie de espiritualidade corporal, não completamente livre do dualismo do corpo e da alma, mas sempre se baseando na irredutibilidade da corporalidade.<sup>7</sup>

Interessa a este ensaio, portanto, fazer uma breve reflexão deste rebaixamento do corpo em diferentes momentos e instâncias da história para, depois, pensar a questão da corporeidade na poesia da autora, o novo lugar dado por ela ao que se refere à nossa natureza orgânica. Importa também pensar o que chamarei de *corpo poético*, que é sua própria escritura, à luz do que propõe Ligęza: a escrita-corpo, biografia-corpo, aliado a uma ampliação da visão de Nasiłowska, a que intui que a escrita de Świrszczyńska é feita com o corpo — a isso, chamarei *poesia somática*.

Por fim, será proposta a leitura de dois poemas do livro *Jestem baba* (Sou mulher) (1972), sendo eles *O que é a glândula pineal* e *Uma mulher conversa com sua coxa*, articulada a alguns fragmentos de Jean-Luc Nancy sobre o corpo. Como antecipou Wisława Szymborska, “o corpo é, é, é, é”. Nunca incerto de sua existência, o corpo questiona-se, e é a esse tensionamento e novo olhar criados pela poesia de Anna Świrszczyńska que se voltará o trabalho.

## 2. Świrszczyńska

Nascida em Varsóvia, Anna Świrszczyńska (1909-1984) viveu uma infância pobre. O pai artista (escultor, pintor e etnógrafo) não ganhava o suficiente para dar condições confortáveis à família, mas deixou de herança à filha a paixão pelas artes. Professora formada em Letras, Świrszczyńska é dona de uma vasta obra, de romances infanto-juvenis (primeiras publicações da autora a partir de 1930)<sup>8</sup> até poesia, passando por peças dra-

<sup>7</sup> NASIŁOWSKA, Anna apud. KILANOWSKI, Piotr. As revoluções de Anna Świrszczyńska. 2021. p. 19.

<sup>8</sup> “Desde os anos trinta datam também o início de seu trabalho com a literatura infanto-juvenil e colaboração com revistas dirigidas a leitores mais jovens (Płomyk, Płomyczek, Mały Płomyczek), ramo da sua arte em que perdurará na ativa até o fim da vida. Uma grande parte das obras dedicadas a esse público tem como base a história da Polônia e as lendas históricas polonesas, sendo talvez a mais famosa o romance escrito durante a guerra e publicado em 1946, *Arkona, gród Świętowita* (Cabo Arcona, a fortaleza de Svantevit), que narra um episódio da história dos povos eslavos, numa espécie de poética que pretende contrariar a propagação dos nazistas sobre a eterna inferioridade eslava. A vasta obra infanto-juvenil da poeta, composta de poemas, romance, peças dramáticas escritas para o palco e para a rádio, libretos, narrativas e canções, foi publicada em mais de sessenta livros e mereceu o Prêmio do Primeiro Ministro da Polônia em 1973.” (KILANOWSKI, 2021, p. 6)

máticas e canções. A autora inscreveu seu nome no cenário da poesia polonesa com sua escritura provocante, revolucionária e visceral. No entanto, ainda hoje na Polônia, não é publicada como o esperado, tampouco conta com uma publicação de sua poesia completa — tudo isso a despeito do interesse de alguns leitores, pesquisadores e pesquisadoras por sua obra. Quanto às traduções e ao alcance da poesia de Anna Świrszczyńska em outras línguas, destacam-se as traduções de Czesław Miłosz<sup>9</sup> para a língua inglesa e, no Brasil, a publicação de *Eu construía a barricada* (2017)<sup>10</sup>, com tradução de Piotr Kilanowski, além de traduções de Olga Kempieńska<sup>11</sup> e Luci R. Mendes<sup>12</sup>.

Como outros tantos poetas poloneses, a vivência da Segunda Guerra Mundial ecoou significativamente na vida e no fazer poético da autora. Świrszczyńska participou dos 63 dias do Levante de Varsóvia (1944), na resistência, servindo como técnica de enfermagem, isso é, cuidando de corpos feridos ou mortos, buscando manter o seu e os outros vivos. Passou ainda por um fuzilamento em massa, ao qual sobreviveu. Daí talvez a assertividade de *Ligęza* em considerar que, para a poeta, a biografia está impressa no corpo, que é a própria escrita. Daí, também, a obra da autora ser tão atravessada por suas experiências, em especial a da guerra e a do feminino, do feminismo, em suma, do ser mulher. Este corpo constantemente castrado, mas que sobrevive, pare, goza e, sobretudo, escreve. A experiência da guerra incorporou-se à sua linguagem poética e a transformou. Piotr Kilanowski elucida que:

Sua nova forma poética era privada das ricas metáforas, das estilizações para o polonês antigo e dos elementos grotescos que marcaram seus poemas escritos antes e durante a II Guerra. [...] os poemas de antes da guerra, marcados com a educação artística que recebeu em casa [...] cintilam com variadas cores do idioma, estilizações na linguagem renascentista ou barroca e uma mistura de humor e seriedade.

Mas suas duas faces poéticas mais conhecidas têm a ver com a poesia feminista e com o relato poético da experiência do Levante de Varsóvia. Por mais que sejam expressas de maneiras diferentes, são inseparavelmente relacionadas entre si. A visão da guerra e da destruição da cidade,

<sup>9</sup> O poeta Czesław Miłosz (1911-2004) foi considerado, na Polónia, uma das autoridades formadoras de opiniões na literatura. Foi um grande entusiasta e divulgador de poesia de Anna Świrszczyńska. Além de traduzi-la para o inglês, Miłosz publicou um livro sobre a obra da poeta chamado *Jakiegoż to gościa mieliśmy* (Mas que hóspede que nós tivemos).

<sup>10</sup> KILANOWSKI, Piotr. *Eu construía a barricada*. Tradução de Piotr Kilanowski. Curitiba: Dybbuk, 2017.

<sup>11</sup> ŚWIRSZCZYŃSKA, Anna. E o homem e a centopeia, Człowiek i stonoga. Trad. Olga Kempieńska. *Revista Nota do Tradutor – Revista literária em tradução*, Florianópolis, ano 6, n. 10, v. 1, p. 25-47, jun. 2015. Disponível em: [https://ia902902.us.archive.org/29/items/n.t.\\_Revista\\_Literaria\\_em\\_Traducao\\_n\\_10/n.t.\\_Revista\\_Literaria\\_em\\_Traducao\\_n\\_10.pdf](https://ia902902.us.archive.org/29/items/n.t._Revista_Literaria_em_Traducao_n_10/n.t._Revista_Literaria_em_Traducao_n_10.pdf). Acesso em: 14 ago. 2021.

<sup>12</sup> MENDES, Luci R. Anna Świrszczyńska (1909-1984). *Escamandro – poesia, tradução, crítica*, [Curitiba], 01 abr. 2015. Disponível em: <https://escamandro.com/2015/04/01/anna-swirszczynska-1909-1984/>. Acesso em: 14 ago. 2021.

contida no volume *Eu construía a barricada* (*Budowałam barykadę*), são um raro exemplo de poesia testemunhal feminina polonesa. Seus poemas feministas são muito marcados pela experiência do corpo e da corporalidade, cuja percepção, indubitavelmente, foi influenciada pelo trabalho de enfermeira na guerra urbana.<sup>13</sup>

Um corpo não sai ileso de uma experiência de guerra. Assim, após o Levante, mesmo quando a autora não escrevia especificamente sobre a guerra, lá estava a influência de tudo que havia experienciado. É na segunda face, voltada à experiência do corpo, lidos como poemas feministas, que me deterei a seguir (sabendo que, de qualquer forma, trata-se de um conglomerado de vivências que levam, já na década de 70, a publicação de *Jestem baba* (“Eu sou mulher”) — título que esbarra em dificuldades tradutórias, mas que, grosso modo, tensiona a palavra *Baba*, maneira pejorativa de se referir à mulher<sup>14</sup>).

### 3. O corpo fala

Algo como uma dor de cabeça que teve origem em uma angústia, uma inflamação na garganta que veio de um medo não verbalizado ou uma alergia causada por um episódio de grande estresse. A somatização, termo comum ao discurso médico e psiquiátrico, é, grosso modo, o processo de reação do corpo a certa condição ou emoção, não necessariamente ligada a uma patologia, mas fisicamente real. *Somatykos*, se recorrermos à etimologia, se refere àquilo que é *do* corpo (*Soma*), em oposição ao que é *da* mente (*Phrenykos*). A separação grega sinalizada no léxico é reflexo da mentalidade antiga de que mente e corpo são espaços distintos, quase independentes.

Assim chegamos ao termo “poemas somáticos” de Aleksander Wat. Wat foi um poeta futurista polonês do início do século XX, que sofreu um derrame em 1953 e, nos quatorze anos posteriores, viveu com um distúrbio neurológico chamado Síndrome de

<sup>13</sup> KILANOWSKI, Piotr. As barricadas de Anna Świrszczyńska. *Suplemento Pernambuco*, jul. 2017, Nº 137. Disponível em: <http://www.suplementopernambuco.com.br/edi%C3%A7%C3%B5es-antiores/1900-as-barricadas-de-anna-%C5%9Bwirszczy%C5%84ska.html>. Acesso em: 26 de jul. de 2021.

<sup>14</sup> “Tratando-se da idade – seria uma velha; da aparência – uma mulher gorda, corpulenta; das características psicológicas – burra, curiosa, intronada, esperta, amargurada, pobre, resmungona, chata; das atitudes – alguém que tagarela, fala bobagens, chateia, reclama, resmungo, lamenta, choraminga ou chora; das ocupações típicas – seria uma parteira, bruxa, cafetina, babá, curandeira, ou alguém que executa trabalhos físicos; no caso de status social – alguém de baixo status, a palavra poderia ser usada para designar uma mulher camponesa, rude ou mendiga. Cabe acrescentar a essa análise que o vocábulo aplicado a um homem vai designar alguém fraco, incapaz, delicado, algo como “mulherzinha” em português. Para terminar a caracterização da palavra, é preciso mencionar também que, no folclore eslavo, como chama a atenção Katarzyna Szopa (2019), a palavra é associada a Baba Iaga, que provavelmente era um aspecto de anciã da Deusa Tríplice, a divindade ctônica relacionada à morte e vida, ao mundo dos mortos e à regeneração, à mãe-terra que dá à luz e devora seus filhos, à deusa pássaro que incorpora as almas depois da morte e antes do nascimento.” (KILANOWSKI, 2021, p. 14-15)

Wallenberg. Enquanto conviveu com a doença e com a dor intensa que esta causava, publicou um ciclo chamado “poemas somáticos”<sup>15</sup>, e é também assim que alguns dos estudiosos da obra de Wat nomeiam a parte de sua escritura que foi invadida pelo sofrimento físico e psíquico do poeta. A dor o levou ao suicídio. Nesses poemas, frequentemente o corpo é visto como uma prisão.<sup>16</sup> A esse respeito, diz Jean-Luc Nancy:

10. O corpo também é uma prisão para a alma. Ela expia nele uma pena cuja natureza não é fácil de discernir, mas que foi bem grave. É por isso que o corpo é tão pesado e tão incômodo para a alma. Precisa digerir, dormir, excretar, suar, sujar-se, ferir-se, adoecer.<sup>17</sup>

Da mesma forma, na tradição cristã o corpo é tido como o veículo da alma. O primeiro, perecível, pecador, sofredor; a segunda, eterna, pura, redimida. O homem é feito à imagem e à semelhança de Deus (Gênesis 1:26,27), ainda que João 4:24 afirme que “Deus é espírito” — e, de maneira geral, entende-se a ausência total do corpo de Deus. Falando de outra forma, Deus não é um corpo, ou, se é, é um corpo ausente. É a figura de seu filho, Jesus Cristo, que é corporificada, corpo este que é crucificado (isso é, recebe as mazelas *no* corpo) e ressuscita no terceiro dia, retornando à carne. Diante da incredulidade dos apóstolos, diz Jesus “Vede as minhas mãos e os meus pés, que sou eu mesmo; apalpai-me e vede, pois um espírito não tem carne nem ossos, como vedes que eu tenho.” (Lucas 24:39). Se o corpo, no cristianismo, é o templo da alma, é também pecador, fraco, é aquele que deve ser castigado.

Dentro do dogma cristão-católico, há ainda o ritual da hóstia, em que os fiéis comem o corpo de Cristo e bebem o seu sangue („Quem come a minha carne e bebe o meu

<sup>15</sup> Cf. BARAŃCZAK, Stanislaw. Four walls of pain: the late poetry of Aleksander Wat. *Slavic and East European Journal*, v. 33, n. 2 (Summer, 1989), p. 173-189.

<sup>16</sup> Apesar de não fazer parte do ciclo “poemas somáticos” especificamente, o poema a seguir é uma representação da somatização em sua escrita. A tradução é de Piotr Kilanowski, assim como todas as traduções de poemas posteriores que aparecerão no ensaio. “Em minha dor emparedado / sem janelas e sem portas. / Ouço apenas indo e vindo / o guarda atrás dos muros. // Os seus passos surdos, ocos / medem a existência cega. / Noite ainda ou já a aurora? / Trevas em meus quatro muros. / Pra que fica indo e vindo? / Como vai me ceifar, / se na cela da dor minha / não há portas nem janelas? // Algures passam os anos / da ardente sarça da vida. / Aqui anda indo e vindo / o guarda --- cão de face cega. // Mentona, fevereiro de 1956”. No poema sem título, da dor inominável, o eu-lírico (decerto o próprio poeta) se vê preso dentro da própria dor, do próprio corpo. Permeia o texto certa dissolução dos sentidos uma vez que não existem janelas e portas, ele não é capaz de ver, apenas ouve o guarda. Na ausência da visão, é o eco que mede a existência. Ele não sabe dizer se é noite ou dia, pois a ausência de visão não permite que faça a distinção — e, dentro da dor, é sempre noite. A imagem é de uma cela de dor, de novo, a prisão representada pelo corpo. O guarda — ele mesmo? A dor? A morte? — está em movimento, em vigília, em marcha, à espreita.

<sup>17</sup> NANCY, Jean-Luc. 58 indícios sobre o corpo. Tradução de Sérgio Alcides a partir de “58 indices sur le corps”. In *Corpus*, Ed. revista e aumentada: Metaillé, 2006. REV. UFMG, Belo Horizonte, v.19, N 1e2, p.42-57, jan/dez 2012. Disponível em: [https://www.ufmg.br/revistaufmg/pdf/REVISTA\\_19\\_web\\_42-57.pdf](https://www.ufmg.br/revistaufmg/pdf/REVISTA_19_web_42-57.pdf). Acesso em: 26 de jul. de 2021. p. 44.

sangue tem a vida eterna [...]. Porque a minha carne é verdadeira comida e meu sangue é verdadeira bebida. Quem come a minha carne e bebe o meu sangue vive em mim e eu vivo nele.” Jo 6, 54-57). Uma tradição pautada em alimentar-se de seu deus, somá-lo a própria carne, demonstra a importância da figura do corpo, expõe as lacunas, diferenciações e entrelaçamentos entre o corpo e a alma, corpo e espírito.

Também na filosofia, do período pré-aristotélico às filosofias do século XX há esta ocupação com o corpo. Para Aristóteles, “a alma é o ato do corpo organizado”<sup>18</sup>. Para René Descartes, há uma hierarquia da alma em relação ao corpo, isso é, o corpo é tido como prisão da alma. Em suma, o corpo é esse lugar de embate não raro acompanhado de uma cesura que o atravessa.

Mas não pense que coisa tão grave teve raízes apenas filosóficas na mente de algum pensador isolado. A sociedade urbano-industrial, através dos métodos de trabalho que impôs, promove a dissociação corpo/mente mais do que qualquer tratado da metafísica. É uma força desagregadora, destribalizante, atomizante. Não há lugar para o corpo na grande fábrica, a não ser como unidade de trabalho, nunca como lugar de prazer e satisfação sensorial.<sup>19</sup>

Ou seja, este corte divisor de corpo, mente e alma está enraizado em diferentes pontos — inclusive na visão capitalista-utilitarista do corpo como máquina, força de trabalho. Dessa maneira, pensar literatura sem pensar o corpo e os questionamentos que este carrega seria pensar uma literatura como vinda de alhures, incorpórea. Se há literatura é porque há este escritor no mundo, vivendo sua realidade corpórea, sofrendo as influências dos cultos ou condenações do corpo, da sexualidade, das cisões. Se há leitor, este igualmente lê a partir de seu corpo. A mente não existe *per si*. Interessa pensar como a literatura vai de encontro à lógica utilitarista, desacelera, coloca em contato o corpo do texto e o corpo do leitor na lógica da sensibilidade. Além disso, a própria literatura é um corpo, uma vez que é material (dizemos: *corpus*).

Assim, a ideia de uma *poesia somática*, ou seja, uma poesia que manifesta a vivência corpórea pode ser estendida a outra poeta polonesa, Anna Świrszczyńska. Diferentemente do poeta futurista, não há na biografia de Świrszczyńska uma doença que invade toda sua escritura, mas há, sim, a própria vivência sensível da poeta transbordada, ou se quisermos, corporificada em seus poemas. A ideia de Wojciech Ligęza de que

<sup>18</sup> ARISTÓTELES. De Anima. Tradução de Maria Cecília Gomes dos Reis. São Paulo: Ed. 34, 2006, p. 403.

<sup>19</sup> LEMINSKI, Paulo. Corpo não mente. In: LEMINSKI, Paulo. *A hora da lâmina: últimos textos-ninja de Paulo Leminski*. Londrina: Grafatório, 2017.



para a poeta o corpo é a escrita, a própria biografia impressa no corpo, parece completar a ideia de somatização.

Se pensarmos de forma mais literal, imaginemos uma queda na infância que deixa no corpo uma cicatriz permanente; ou um cheiro da casa da avó que, pelo resto da vida, continua remetendo a um mesmo momento da vida. Uma música, uma cor, um tecido, tudo isso — percebido pelo corpo, marcado nele — faz do corpo nossa própria biografia. O corpo está, de uma forma ou de outra, somatizando, adicionando à sua matriz de sentidos (como quer Maurice Merleau-Ponty<sup>20</sup>) os acontecimentos. Ora, toda vivência que experimenta o corpo deixa nele sua marca, visível ou invisível. Este corpo que não passa impune resulta em uma escrita igualmente marcada. Ou ainda: ter um corpo é ter uma dor; ter um corpo de mulher é ter contra si todas as civilizações.

Contra mim  
estão todas as civilizações do mundo,  
todos os livros sagrados da humanidade  
escritos pelos anjos místicos  
com a loquaz pena do relâmpago.  
Os dez Maomé  
em dez línguas cobertas de requintada  
pátina  
me ameaçam com a danação  
na terra e no céu eterno.  
Contra mim  
está meu próprio coração.  
Por milênios adestrado  
na virtude cruel do sacrifício.<sup>21</sup>

#### 4. Estranhar-se

##### *Um encontro*

*Nos limites do meu corpo,  
ali onde tem a pele,  
espere por mim.*

*Virei,  
mas é tão longe.*

Anna Świrszczyńska

<sup>20</sup> Para Maurice Merleau-Ponty, corpo e mundo são feitos do mesmo estofo.

<sup>21</sup> Trecho do poema “Coragem”.

O poema *O que é a glândula pineal*, presente no primeiro ciclo nomeado *Miłosć Felicji* (O amor de Felicja) do livro *Jestem baba* (Sou mulher) (1972) pauta a corporalidade a partir de uma visão utilitarista em contraste com a subjetividade.

O corpo funciona a despeito de nós. Quer dizer, a maior parte dos processos que nos mantêm vivos é involuntária, acontece sem que possamos controlar ou saibamos nomear. O coração bombeia sangue por toda a extensão corpórea; os intestinos se movem; respiramos e piscamos (e mesmo quando tentamos controlar estes processos, não conseguimos por muito tempo). O corpo acontece. A glândula pineal, título do poema, é uma destas peças as quais provavelmente não conhecemos em nós mesmos. De novo, o corpo é, trabalha mesmo que não saibamos *como*.

Vamos ao poema.

### **O que é a glândula pineal**

Você está deitado adormecido,  
quente como uma pequena usina térmica,  
movem-se os pulmões, os intestinos digerem,  
as glândulas trabalham diligentemente,  
dos processos bioquímicos do sono  
cresce  
a vegetação de sonho.

Será que você pertence a mim?  
Nem eu mesma  
me pertença.

Toco a minha pele,  
movem-se em mim os pulmões,  
os intestinos digerem,  
o corpo faz seu trabalho,  
que eu conheço muito pouco.

Sobre as funções da glândula pineal sei tão pouco.  
O que de fato me une  
com meu corpo?

Toco sua pele e minha pele  
não estou em você  
e não estou em mim.  
Que frio.

Sem-teto, observo tremendo  
os nossos dois corpos  
cálidos e tranquilos.

Inicialmente, interessa notar como o título do poema se propõe explicativo, “O que é a glândula pineal”, o que gera no leitor a expectativa de uma explicação. No entanto, a voz do poema confessa saber pouco sobre o seu funcionamento (aliás, o poema como um todo está cheio de perguntas, mais do que de respostas). Também conhecida como conarium, epífise cerebral ou simplesmente pineal trata-se de uma glândula endócrina, responsável pela produção de melatonina, também conhecida como o hormônio do sono. Não à toa, este interlocutor do poema, “você”, sem marcação de gênero, mas que entendemos como o corpo da pessoa amada, dorme.

Especula-se que a glândula pineal também seja responsável pela produção de N, N-Dimethyltryptamine (DMT), uma substância alucinógena sintetizada pelo corpo humano (também presente na Ayahuasca, por exemplo). A hipótese de que a DMT tem participação na produção de sonhos e de que a molécula é liberada em grandes quantidades no momento do nascimento e da morte (e que seria a DMT, inclusive, a responsável pelas experiências místicas de vida-morte) são algumas das suposições correntes sobre a substância. A DMT se relaciona ao poema ao passo que esse corpo adormecido sonha e o corpo acordado (ou a alma ausente do corpo? Ou a voz apenas?) se vê de longe, como nas narrações de experiências de quase-morte. Parece haver no poema um deslocamento do próprio corpo, um estranhar-se, uma dissociação.

Nascimento, sonho e morte. Se é nestes três momentos que o corpo supostamente libera a substância no organismo, temos, de certa maneira, uma ligação importante entre eles, em especial entre a vida e a morte, tidos como opostos, começo e fim. Evidentemente, não lembramos do momento do nosso nascimento, mas o corpo é marcado fisiologicamente por ele; da mesma forma, seremos na morte (ou no sonho; ou na quase morte). Voltamos, assim, à ideia do corpo como biografia, da própria bioquímica do corpo como capaz de fixar a vivência do/no corpo.

Aliás, no poema, é dos processos bioquímicos do sono que cresce o sonho: este, se pela psicanálise, por exemplo, é lido como significativo, aqui é apenas um processo automático. O corpo que dorme é todo de funções: visto quase como por um raio-x, trata-se de uma usina, e o movimento involuntário é o do próprio funcionamento do corpo (isso é, os órgãos apenas cumprem suas funções). Esse trabalho contínuo pode ser apreendido pelos verbos que se relacionam sempre com o que há de corpóreo no poema: “movem-se; digerem; trabalham”. Esse corpo de funções reaparece na terceira estrofe em uma espécie de antecanto incompleto de versos da primeira estrofe (“movem-se os pulmões, / os intestinos digerem”), pois altera-se o sujeito dos versos: trata-se agora do corpo de quem escreve (“movem-se em mim os pulmões, os intestinos digerem”). O funcionamento dos

corpos é o mesmo, o que embasa o questionamento: onde estamos em nossos corpos que são em muito iguais a todos os outros?

Essas duas estrofes mais objetivas e funcionais são separadas por um trístico subjetivo. Dessa forma, a cisão corpo e alma, eu e eu mesma, se revela também formalmente. Dizendo de outra forma, o próprio *corpo poético* é cindido. “Será que você pertence a mim? / Nem eu mesma / me pertencço”. Se é possível atribuir o sonho a processos bioquímicos, não é da mesma forma possível entender a paixão, o amor, o tesão como apenas reações químicas?

Além disso, a ideia apaixonada de pertencer ao outro, como poderia acontecer se nem ela mesma se pertence? É então que se apresenta a questão da posse do próprio corpo.

45. O corpo é nosso e nos é próprio na exata medida em que não nos pertence e se subtrai à intimidade do nosso próprio ser, se é que este existe, coisa de que justamente o corpo nos faz duvidar seriamente. Mas, nessa medida, que não admite nenhuma limitação, nosso corpo não é apenas nosso, mas também nós, nós mesmos, até a morte, quer dizer, até sua morte e sua decomposição, na qual nós poderemos ser e somos identicamente decompostos.<sup>22</sup>

Essa estranheza entre “nosso próprio ser” e o nosso corpo é cara à poesia de Świrzczyńska. Tal distanciamento do que sou eu e em que parte vivo dentro desse corpo (que é apenas uma espécie de casa), escancarado pela linguagem (dizendo “meu corpo”, criamos um distanciamento, como quem fala de algo que está fora de si) permeia seus escritos.

33. “Isto é meu corpo” = muda e constante asserção da minha mera presença. Implica uma distância: “isto”, eis aqui o que ponho diante de vocês. É “meu corpo”. Duas questões imediatamente se envelopam: a quem remete esse “meu”? E se “meu” indica propriedade, de que natureza será esta? – “Quem” então é o proprietário e qual é a legitimidade da sua propriedade? Não existe resposta para “quem”, porque este é tanto o corpo quanto o proprietário do corpo, e nem para “propriedade”, porque esta é tanto de direito natural quanto de direito de trabalho e de conquista (uma vez que cultivo meu corpo e cuido dele). “Meu corpo” então remete à inatribuibilidade dos dois termos da expressão. (Quem lhe deu seu corpo? Ninguém senão você mesmo, pois nenhum programa teria bastado para tanto, nem genético nem demiúrgico. Mas, então, é você diante de si mesmo? E por que não? Não estou eu sempre nas minhas próprias costas, na véspera de chegar até “meu corpo”?)<sup>23</sup>

<sup>22</sup> NANCY, Jean-Luc. 58 indícios sobre o corpo. Tradução de Sérgio Alcides a partir de “58 indices sur le corps”. In *Corpus*, Ed. revista e aumentada: Metaalié, 2006. REV. UFMG, Belo Horizonte, v.19, N 1e2, p.42-57, jan/dez 2012. Disponível em: [https://www.ufmg.br/revistaufmg/pdf/REVISTA\\_19\\_web\\_42-57.pdf](https://www.ufmg.br/revistaufmg/pdf/REVISTA_19_web_42-57.pdf). Acesso em: 26 de jul. de 2021. p. 53.

<sup>23</sup> NANCY, Jean-Luc. 58 indícios sobre o corpo. Tradução de Sérgio Alcides a partir de “58 indices sur le

Talvez a forma em que Nancy completa o fragmento sobre a ideia do “meu corpo” seja uma chave importante para entrarmos (ou nos aproximarmos) de *O que é a glândula pineal*: “Mas, então, é você diante de si mesmo? E por que não? Não estou eu sempre nas minhas próprias costas, na véspera de chegar até “meu corpo”?”<sup>24</sup>. A resposta seria que, de fato, a voz do poema, a alma se quisermos, está diante de si mesma, e que de fato já chegou ao próprio corpo — isso pois “Toco sua pele e minha pele”. Ora, evidentemente podemos tocar nossa própria pele estando, nós, dentro,<sup>25</sup> mas no poema o que parece acontecer é um toque externo do próprio corpo, como quem está nas próprias costas.

Essa ideia de propriedade do próprio corpo atravessa o poema, novamente, no nível da subjetividade: a esse corpo amado, como posso pertencer (a máxima do apaixonado de querer possuir o outro) se, ainda internamente, a posse não está resolvida.

Ao fim do poema, retorna o antecato imperfeito em que muda apenas o sujeito “Toco sua pele e minha pele / não estou em você / e não estou em mim. / Que frio”. A figura da pele, esse órgão tão importante na transmissão dos sentidos, do toque, exerce papel importante no poema. Em tese, o que está para dentro da pele, sou eu; o que está para fora, é o Outro. Mas dentro do tensionamento poético, o ser que vivencia essa experiência de externalizar-se não está em lugar nenhum. A ideia do corpo como casa reaparece, e o ser do poema, fora do corpo, é alguém “sem-teto”.

Outros apontamentos relevantes em relação à glândula pineal dizem respeito à sua localização e a interpretações metafísicas (ou pseudocientíficas) feitas em relação a ela. Localizada entre os dois hemisférios, a pineal está perto do centro do cérebro (em um sulco onde se unem as duas metades do tálamo, de certa forma também envolvida nesta díade). Descartes entendia a glândula pineal como a “principal sede da alma”, um ponto da união substancial entre corpo e alma. Daí, talvez, a importante busca da voz poética por aquilo que, de fato, a une a sua realidade corpórea: é a glândula pineal a sede de si?

Nos últimos versos, há uma oposição à símile dos dois primeiros versos (Você está deitado adormecido, / quente como uma pequena usina térmica): após não estar em lugar nenhum, nem dentro nem fora da própria pele, o que se sente é o frio, o ser observador treme. Chegamos a uma ideia do corpo ausente novamente, ou melhor, um corpo

---

corps”. In *Corpus*, Ed. revista e aumentada: Metaillé, 2006. REV. UFMG, Belo Horizonte, v.19, N 1e2, p.42-57, jan/dez 2012. Disponível em: [https://www.ufmg.br/revistaufmg/pdf/REVISTA\\_19\\_web\\_42-57.pdf](https://www.ufmg.br/revistaufmg/pdf/REVISTA_19_web_42-57.pdf). Acesso em: 26 de jul. de 2021. p. 50.

<sup>24</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>25</sup> O filósofo da *Fenomenologia da percepção* Maurice Merleau-Ponty dirá, aliás, que a nossa humanidade reside, justamente, no fato de sermos capazes de vermos e tocarmos o nosso próprio corpo (em oposição a alguns animais que não o podem). No momento em que tocamos, somos imediatamente tocados de volta, e assim estamos no mundo como corpos sensíveis-sencientes, tocantes-tocados, videntes-visíveis.

desocupado, o corpo quase-morto — a pensar como, na morte, os corpos esfriam, a usina deixa de funcionar, os trabalhos cessam e não há calor. A despeito da angústia daquela que observa, os corpos estão “cálidos e tranquilos”.

Ainda em relação às crenças que envolvem a glândula pineal, há a ideia de que esta teria relação com o terceiro olho, que por sua vez estaria ligado à percepção aguçada, à intuição, à revelação sensitiva daquilo que não pode ser visto normalmente. Além disso, estaria ligado a experiências fora-do-corpo. De qualquer forma, a ideia de um terceiro olho, ou de um terceiro caminho, quebra outra dualidade (aqui, da própria corporalidade, da visão), não unificando, mas adicionando.

Por fim, em *O que é a glândula pineal* parece haver um estranhamento do próprio corpo (seja como uma dissociação, vivência de quase morte ou uma experiência fora-do-corpo). O fato é que a experiência de ver-se de forma alheia, e não só, poder também contemplar no outro toda sua funcionalidade fabril é terra fértil para questionamentos diversos — de ordem subjetiva, amorosa, espiritual que seja. É confrontar o próprio corpo para reconhecer, dentro de toda sua complexidade, que esse corpo é mais desconhecido do que poder-se-ia pensar. É reconhecer que a bioquímica torna o corpo possível, e, portanto, todo o resto também. Na poesia de Anna Świrszczyńska, de maneira geral, o que presenciamos é um tensionamento das dualidades (pensemos como o próprio casal é, também, um *duo*) para, no fim, propor uma indissociabilidade e, portanto, uma unificação, um apaziguamento. Algo como a alma corpórea, o corpo da alma — testemunhável em *Uma mulher conversa com sua coxa*, analisado a seguir.

## 5. O corpo é sacudido fora de si mesmo ou *La petite mort*

Ainda em *Jestem baba*, lemos o poema *Uma mulher conversa com sua coxa*, considerado por Miłosz uma “ode à sexualidade feminina”, sendo coxa uma palavra substituta para o sexo feminino. No poema, a cisão que nos referimos acima (de certa maneira, a própria vulva é cindida) é tensionada. A sexualidade e a metafísica são equilibradas, entrelaçadas.

### **Uma mulher conversa com sua coxa**

É apenas graças a sua beleza  
que posso participar  
dos rituais do amor.

Os êxtases místicos,  
as traições deleitosas  
como o lápis escarlate para os lábios,  
rococó perverso  
de complicações psicológicas,  
a doçura da saudade corporal  
que sufoca o fôlego no peito,  
as valas do desespero,  
que se abrem até o fundo do mundo –  
também devo a você.

Com que ternura deveria todo dia  
chicoteá-la com o açoite da água fria,  
uma vez que justo você me permite  
conquistar  
a beleza e a sabedoria,  
que nada irá substituir.

Abrem-se diante de mim  
no instante amoroso  
as almas dos amantes e os tenho em  
meu poder.

Olho, como um escultor  
para sua obra,  
para seus rostos trancados pelas  
pálpebras,  
atormentados pelo êxtase,  
adensados  
de felicidade.

Como um anjo  
leio os pensamentos nos crânios,  
sinto na mão  
o palpitante coração humano,  
escuto as palavras,  
sussurradas por um ser humano a outro  
no momento mais sincero da vida.

Penetro em suas almas,  
vagueio  
pelo caminho da admiração ou do pavor  
até as terras extraordinárias  
como os fundos dos oceanos.  
Depois, sobrecarregada de tesouros,  
volto demoradamente  
a mim.

Oh, muitas riquezas,  
muitas verdades preciosas,  
que se engrandecem no eco metafísico,  
muitas iniciações

delicadas e chocantes  
devo a você, minha coxa.

A mais distinta beleza da minha alma  
não me daria nenhum desses tesouros,  
se não fosse pela sua clara e lisa graça  
de animalzinho amoral.

A leitura do poema é auto-explicativa se estamos pensando em uma escritura do corpo/com o corpo — tema caro à Hélène Cixous, teorizado na ideia de *écriture féminine*, mas já identificável na realização poética de Świrszczyńska anos antes e apontado por Anna Nasiłowska.

Refletir sobre o corpo feminino é refletir sobre sua construção histórica, social e cultural. Ao considerar aqui a cultura ocidental e seu enfrentamento do corpo, pensemos sobre Vênus de Milo, escultura do período helenístico que representa Afrodite — deusa do amor e da beleza na mitologia grega, conhecida como Vênus pelos romanos. A obra é tida como o símbolo da beleza feminina clássica, e trata-se de um corpo incompleto, um corpo da *falta* dada a ausência de braços da escultura. Essa falta é relevante uma vez que a construção do corpo de mulher é, em grande medida, sempre cerceada por essa mutilação. O corpo feminino é educado para ser de tal maneira, para não ser de outra, adestrado na “virtude cruel do sacrifício”<sup>26</sup>. Aliás, frente às diversas formas de entrar no poema *Uma mulher conversa com sua coxa*, parece ser possível o lermos a partir de outros escritos da própria poeta. Nesse caso, pensaremos o corpo feminino e o próprio feminino a partir de sua visão (uma vez que esse corpo é, como mencionado, construído — por uma sociedade e um tempo, sim, mas também por Anna Świrszczyńska).

Considerando seu título, o poema é uma conversa, poesia que se quer diálogo, ideia que remete a um locutor e a um interlocutor; aqui, no entanto, trata-se de uma conversa endereçada ao próprio corpo — o que não deixa de ser o estranhamento do “eu” e “eu mesmo” tratado acima. O leitor, um *voyeur*. Ainda sobre o título, cabe notar que a substituição poderia ser feita, por exemplo, por um objeto, mas é justamente feita por “coxa”: trata-se da troca do corpo pelo próprio corpo. Articulado de outra maneira, não há fuga do corpo. O próprio corpo do poema, então, é um corpo erotizado, que se quer livre, mas é censurado. É um corpo poético desviante, pois. Quem em seu tempo dedicaria poesia ao próprio sexo? Outra substituição, já no fim do poema, é “animalzinho amoral”. Leiamos o poema *Arte*, em que Świrszczyńska também tensiona a moralidade e a amoralidade — aliás, outra dicotomia —, mas aqui em relação à escrita.

<sup>26</sup> Trecho do poema “Coragem”, mencionado no início do trabalho.



## Arte

Reside em mim a vontade irrefreável/irresistível de falar brincando. Nada de mal haveria nisso, se não fosse pela vontade irresistível de falar com seriedade que em mim reside. Com a seriedade mortal de um homem que come assado, que denomina o banquinho de banquinho e o osso de osso. Com a seriedade mortal de um homem agonizante que chama vela de vela e esposa de esposa.

Dois espíritos ficam atrás dos meus ombros e falam para mim de trás das minhas costas, como duas bocas de deus Jano.

Uma fala sorrindo:

- A arte é amoral.

E a outra responde:

- O homem é o animal moral.

Uma diz:

- A arte é incuravelmente leve. Tem dez faces.

E a outra:

- As coisas deste mundo são incuravelmente pesadas. Todas têm uma face – a da morte.

E acrescenta:

- Amaldiçoada seja a palavra que brinca, a palavra que foge da responsabilidade, a palavra elusiva.

O que devo dizer a esses dois espíritos?

Felizes daqueles a quem foi dado criar a arte pesada como vida e únivoca como morte.

O poema passa pelo desejo de nomear as coisas como elas são, ser alguém “que chama vela de vela e esposa de esposa.” Uma das vozes amaldiçoa a arte da palavra elusiva, e esta é a própria arte de Świrszczyńska ao dizer “coxa”. A arte elusiva é amoral, assim como o sexo feminino é o “animalzinho amoral”. Dessa forma, a arte e o corpo feminino são colocados, em dois poemas diferentes, no lugar da amoralidade. Vale ressaltar que o prefixo adicionado ao adjetivo “moral” é -a, o que nos afasta da ideia daquilo que é contra moral, vergonhoso (ímoral) — maneira comum de ser visto o corpo feminino, diga-se de passagem. A amoralidade, diferentemente, refere-se à aquilo que não possui moral, está neutro em relação aos valores morais de dada cultura. Daí podermos pensar como este poema é, em si, um corpo amoral (se a arte é sempre amoral), leve, mas também em relação com as coisas incuravelmente pesadas do mundo.

Cultuar o próprio corpo significa tensionar uma história pautada no rebaixamento de tudo que é corpóreo, de suas condenações, da carne como pecadora, merecedora do castigo. Cultuar o corpo feminino é fazer isso duplamente. Já no início do poema, é o corpo que proporciona a experiência dos “rituais do amor”, “êxtases místicos” — i.e, o misticismo não é vivido alhures, mas a partir da realidade orgânica. A religiosidade, se assim podermos pensar, é a do próprio corpo: a beleza e a sabedoria são proporcionadas pela coxa.

Voltando às esculturas, encontramos também na quinta estrofe a imagem da voz feminina do poema como escultora: “Olho, como um escultor / para sua obra, / para seus rostos trancados pelas / pálpebras, / atormentados pelo êxtase, / adensados / de felicidade.” Se nas artes plásticas, de maneira geral, há a figura de uma “musa” que inspira o artista, poucas vezes esta musa é a própria artista. No poema, os papéis se invertem e a artista é a própria coxa; a obra é a reação corpórea do Outro — reação de todo ambígua, marcada pelos adjetivos (“trancados”, “atormentados”, “adensados”) em oposição aos substantivos (“êxtase”, “felicidade”). Daí talvez uma abertura para pensar o prazer e a dor, a morte e a vida.

O corpo é sexuado em essência. Esta essência é determinada como a essência de uma relação com a outra essência. O corpo é assim determinado como essencialmente relação, ou em relação. O corpo é relacionado com o corpo do outro sexo. Nessa relação, trata-se da sua corporeidade à medida que ela toca pelo sexo em seu limite: ela goza, quer dizer, o corpo é sacudido fora de si mesmo. Cada uma de suas zonas, gozando por si mesma, emite no fim o mesmo clarão. Isto se chama uma alma.<sup>27</sup>

Se acima pensamos a confluência bioquímica do nascimento e da morte a partir da DMT, também podemos notar outro tipo de entrelaçamento entre o orgasmo e a morte — aqui a nível simbólico, a pensar em expressões como “la petite mort”, que diz respeito ao momento posterior ao orgasmo, em tradução livre, uma pequena morte, uma amostra da morte (mas que ainda é vida). Ou, como quer Nancy, orgasmo como o corpo sacudido fora do próprio corpo, um momento de ausência (para voltar a si). Aliás, depois de penetrar nas almas dos amantes, diz a voz do poema que “sobrecarregada de tesouros, / volto demoradamente a mim.”, o que reforça a ideia de ausência do próprio corpo, passeio, experiência fora-de-si. O poema *Arte* já indica que todas as coisas do mundo possuem a face da morte. Em *Uma mulher conversa com sua coxa*, as palavras do êxtase vivido por dois corpos são “sussurradas por um ser humano a outro no momento mais sincero da vida”, o que poderia ser também uma definição para as palavras sussurradas no leito de morte.

Para a voz feminina do poema, é graças à “coxa” que ela é capaz de penetrar nas almas dos amantes (e isso lhe dá poder sobre eles), “muitas verdades preciosas, / que se engrandecem no eco metafísico, / muitas iniciações / delicadas e chocantes” deve ao corpo. Essas iniciações retomam a ideia de religiosidade, o culto do corpo. Aqui, novamente

<sup>27</sup> NANCY, Jean-Luc. 58 indícios sobre o corpo. Tradução de Sérgio Alcides a partir de “58 indices sur le corps”. In *Corpus*, Ed. revista e aumentada: Metaillé, 2006. REV. UFMG, Belo Horizonte, v.19, N 1e2, p.42-57, jan/dez 2012. Disponível em: [https://www.ufmg.br/revistaufmg/pdf/REVISTA\\_19\\_web\\_42-57.pdf](https://www.ufmg.br/revistaufmg/pdf/REVISTA_19_web_42-57.pdf). Acesso em: 26 de jul. de 2021. p. 57.

aparece o tom de ode, mas talvez mais que isso, o tom de oração, devoção. Fiquemos, então, com essas duas leituras sobre o orgasmo: uma pequena morte e o corpo sacudido para fora de si mesmo. No poema, aquilo que poderia ser reduzido à corporalidade (os hormônios, a frequência cardíaca, a respiração, os instintos) é imbricado ao que é próprio do terreno metafísico (a religiosidade, a alma — para Jean-Luc Nancy, o clarão das zonas do corpo em gozo é a própria alma). Dessa forma, há uma desierarquização dessa relação frequentemente em confronto. Ao contrário, o que temos em “Uma mulher conversa com sua coxa” são zonas indissociáveis; no limite, são a mesma coisa.

## 6. A inconsciência do corpo

Um último fragmento talvez possa ajudar a concluir, sem encerrar, a questão da somatização poética de Anna Świrszczyńska.

42. O corpo é o inconsciente: os germes dos antepassados sequenciados em suas células, os sais minerais inseridos, os moluscos acariciados, os tocos de madeira rompidos e os vermes banqueteados em cadáver sob a terra ou, senão, a chama que o incinera e a cinza que daí se deduz e o resume em impalpável poeira, e as pessoas, as plantas e os animais que ele encontra e nos quais esbarra, as lendas de antigas babás, os monumentos desmoronados e cobertos de líquen, as enormes turbinas das usinas que lhe fabricam as ligas inauditas com as quais ele fará próteses, os fonemas ásperos ou sibilantes com os quais sua boca emite ruídos ao falar, as leis gravadas nas estelas e os secretos desejos de matar ou de imortalidade. O corpo toca tudo com as pontas secretas de seus dedos ossudos. E tudo acaba por ganhar corpo, até o corpus de pó que se ajunta e que dança um vibrante bailado no estreito feixe de luz onde vem acabar o último dia do mundo.<sup>28</sup>

Este corpo é também ancestralidade, religião, inconsciência. Tem em si, além dos mecanismos e substâncias infinitamente já nomeados pela medicina, impressões, traços, matérias que não poderia jamais suportar. Biográfico é também aquilo que não se adicionaria às biografias: o detalhe, a sensação, a vergonha. Por vezes, aquilo que sequer seria lembrado. Constantemente marcado pelas experiências vividas, o corpo faz literatura sobre a própria corporalidade. Nasce, põe-se em contato com o corpo de outros e o corpo do mundo, estranha-se, goza, morre — e escreve, ao que chamamos aqui de somatização

---

<sup>28</sup> NANCY, Jean-Luc. 58 indícios sobre o corpo. Tradução de Sérgio Alcides a partir de “58 indices sur le corps”. In *Corpus*, Ed. revista e aumentada: Metailié, 2006. REV. UFMG, Belo Horizonte, v.19, N 1e2, p.42-57, jan/dez 2012. Disponível em: [https://www.ufmg.br/revistaufmg/pdf/REVISTA\\_19\\_web\\_42-57.pdf](https://www.ufmg.br/revistaufmg/pdf/REVISTA_19_web_42-57.pdf). Acesso em: 26 de jul. de 2021. p. 53.

poética. Ao fazê-lo, no entanto, cria outra espécie de corpo, um corpo dito poético. Um corpo que encontra sua maneira de permanecer.

Dito de outra forma, a vivência sensível de Anna Świrszczyńska se fixa no corpo do texto de uma maneira que a organicidade, finita, não perdura. Talvez aí vislumbramos a alma também. Há, na poesia da autora, um estranhamento do “eu” e do “eu mesmo”, que passa pelo corpo e pela alma; há o culto ao corpo, o reconhecimento de sua transcendência; há a guerra, o feminino, a dor. Mas, se aqui pensamos a ideia do corpo como biografia, é certo que parte dessa biografia pertence a um lado latente, não sabemos o pó que nos constitui; a poesia de Anna Świrszczyńska, parece, seria o corpo biográfico manifesto, também a escrita daquilo que não se supõe sobre a própria corporalidade.

## REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *De Anima*. Tradução de Maria Cecília Gomes dos Reis. São Paulo: Ed. 34, 2006.

NANCY, Jean-Luc. *58 indícios sobre o corpo*. Tradução de Sérgio Alcides a partir de “58 indices sur le corps”. In *Corpus*, Ed. revista e aumentada: Metailié, 2006. REV. UFMG, Belo Horizonte, v.19, N 1e2, p.42-57, jan/dez 2012. Disponível em: [https://www.ufmg.br/revistaufmg/pdf/REVISTA\\_19\\_web\\_42-57.pdf](https://www.ufmg.br/revistaufmg/pdf/REVISTA_19_web_42-57.pdf). Acesso em: 26 de jul. de 2021.

KILANOWSKI, Piotr. As barricadas de Anna Świrszczyńska. *Suplemento Pernambuco*, n.137, jul. 2017, pp. 20-21. Disponível em: <http://www.suplementopernambuco.com.br/edi%C3%A7%C3%B5es-anteriores/1900-as-barricadas-de-anna-%C5%9Bwirszczy%C5%84ska.html>. Acesso em: 26 de jul. de 2021.

KILANOWSKI, Piotr. As revoluções de Anna Świrszczyńska. *Revista Letras*, v. 106, Curitiba, 2021 (aceito para a publicação).

LEMINSKI, Paulo. Corpo não mente. In: LEMINSKI, Paulo *A hora da lâmina: últimos textos-ninja de Paulo Leminski*. Londrina: Grafatório, 2017.

# Em busca de palavras que já existiram: notas sobre Jerzy Ficowski e Bruno Schulz

Luiz Henrique Budant<sup>1</sup>  
Universidade Federal do Paraná

**Resumo:** O presente trabalho busca focalizar três momentos em que o poeta polonês Jerzy Ficowski alude a Bruno Schulz, também escritor polonês. Cronologicamente, o primeiro momento se dá com a tentativa de publicação de *Regiões da Grande Heresia*, obra de difícil definição; o segundo momento é configurado pelo poema “Aquele meu não salvo”, publicado no livro *Pássaro além do pássaro* (1968); o terceiro momento também se encontra na produção poética de Ficowski: trata-se de “Drohobycz 1920”, publicado no livro *Morte do unicórnio* (1981).

**Palavras-chave:** Bruno Schulz. Jerzy Ficowski. poesia polonesa.

## *In search of words that have already been: notes on Jerzy Ficowski and Bruno Schulz*

**Abstract:** This paper aims to focalize three stages/moments in which the Polish poet Jerzy Ficowski alludes to Bruno Schulz, also a Polish writer. Chronologically, the first moment corresponds to the tentative of publishing *Regions of The Great Heresy*, a work of difficult definition; the second one is configured by the poem “My Unsaved”, published in the book *Bird beyond The Bird* (1968); the third one is also find in Ficowski’s poetical production: is “Drohobycz 1920”, published in the book *Death of the Unicorn* (1981).

**Keywords:** Bruno Schulz. Jerzy Ficowski. Polish Poetry.

### 1. Regiões da Grande Heresia

Curiosas são as linhas do destino que cruzam o livro *Regiões da Grande Heresia* (Ficowski, 2000). No que diz respeito aos gêneros textuais, por meio dos quais temos uma tentativa de enquadramento que auxilia a balizar a entrada na obra, pode-se classificar o livro como “ensaio”, pois nele se verifica o esforço para se mostrar a construção não apenas das linhas de raciocínio de Ficowski, mas também da própria obra e de seus temas, problemas e objetos. Diante disso, podemos dizer que o “ensaio” ficowskiano, que se divide em onze partes, apresenta uma biografia do escritor Bruno Schulz que é mesclada com reflexões da pena de Jerzy Ficowski. Tendo em vista o recorte apropriado para entender a complexa relação que se desenvolve entre Jerzy Ficowski e a obra de Bruno Schulz,

---

<sup>1</sup> Mestrando do programa de Pós-Graduação em Letras da UFPR. Professor substituto de língua polonesa no Departamento de Polonês, Alemão e Clássicas da UFPR. E-mail: luiz.henrique.budant@gmail.com. <https://orcid.org/0000-0003-4265-3133>.

interessa-nos principalmente a primeira parte da obra, intitulada *Encontrei o autêntico (à guisa de introdução)*<sup>2</sup>.

Diz-nos Ficowski na aludida primeira parte: “nas origens dos rascunhos coligidos neste livro havia o deslumbramento”<sup>3</sup>. O uso do termo iluminação (*olśnienie*, no original) é deveras significativo. Termos do campo semântico da luz aparecem quase obsessivamente na obra ficcional schulziana, especialmente em *Lojas de Canela* (1933, ed. brasileiras: 1996, 2012, 2019), bem como dão título a excelente ensaio interpretativo escrito por Władysław Panas<sup>4</sup> em 1996, no qual são investigadas as relações entre a mística judaica e a obra do autor polonês do entreguerras.

É sob o signo da luz, portanto, que se inicia a relação entre Jerzy Ficowski e a obra de Bruno Schulz. A luz, portanto, tem aqui um significado originário que informa e conforma a relação ensaístico-poética daquele com este. A se conhecer os descaminhos tenebrosos da vida de Schulz e da Polônia dos anos 1940, trata-se, evidentemente, de um paradoxo; mas também é paradoxal a história da gênese de *Regiões da Grande Heresia*, uma vez que a primeira leitura que Ficowski faz de *Lojas de canela* (Schulz, 2012) dá-se, justamente, em 1942, ano da morte de seu autor. Desconhecendo esse fato:

Consegui por acaso o endereço de Schulz – e escrevi com a inocência, com a exaltação de um adolescente de dezoito anos, que talvez não quisesse isso, mas que soubesse que havia alguém para quem as *Lojas* eram e são fonte do mais elevado encantamento e a maior revelação [...] (FICOWSKI, 2000)<sup>5</sup>

Àquela altura, Bruno Schulz já se encontrava confinado no Gueto de Drohobycz, onde viria a ser assassinado, em circunstâncias ainda não totalmente esclarecidas<sup>6</sup>, em 19 de novembro de 1942. A data da carta escrita por Ficowski não é sabida, mas com algum grau de correção pode-se supor que “o maior escritor de nossos [de Ficowski e seus contemporâneos] tempos” não a tenha podido ler.

<sup>2</sup> No original: Znalazłem autentyk (zamiast wstępu). Todas as traduções de minha autoria terão o original trazido em nota de rodapé.

<sup>3</sup> No original: “U źródł szkiców zebranych w tej książce było olśnienie”.

<sup>4</sup> Refiro-me, aqui, a *Księga blasku: traktat o kabale w dziele Brunona Schulza (Livro do esplendor: tratado sobre a cabala na obra de Bruno Schulz)*.

<sup>5</sup> No original: “Zdobyłem przypadkiem adres Schulza – i napisałem naiwnie, z egzaltacją osiemnastolatka, że może go to nic nie obejdzie, ale niech wie, że jest ktoś, dla kogo Sklepy były i są źródłem najwyższego zachwyty i największym objawieniem”.

<sup>6</sup> As circunstâncias da morte de Schulz são narradas em *Regiões da Grande Heresia*, em que Ficowski insere o relato de uma testemunha ocular, Izydor Friedman, bem como aparecem em diversos textos sobre o autor. A incerteza que paira sobre a questão deu azo à imaginação do escritor israelense David Grossman que, na obra *Ver: Amor* (2007) faz sua personagem inspirada em Schulz fugir do gueto.

As notícias sobre a morte de Schulz chegaram a Ficowski apenas na primavera de 1943. Impedido de falar ao grande escritor sobre sua leitura das *Lojas de canela* (Schulz, 2012), Ficowski “[decidiu] escrevê-lo para si mesmo. Foi também um ato irracional de gratidão do leitor. Afinal, o próprio encantamento estava curioso por sua justificativa, desejava uma manifestação ativa do culto à obra de Schulz”<sup>7</sup>.

Se, como dissemos, jazia o deslumbramento [*olśnienie*] na origem de *Regiões da Grande Heresia* (FICOWSKI, 2000), é o próprio encantamento [*zachwył*] que se torna uma espécie de *daimon* ditando as “trinta e tantas” páginas escritas em máquina de escrever que constituíram a primeira tentativa de Ficowski de escrever *Regiões da Grande Heresia*, ainda em 1943.

O encantamento de Ficowski por Schulz é objeto de estudo no ensaio escrito por Rosiek (2013), intitulado *Zachwył Ficowskiego (O Encantamento de Ficowski)*, que considera *Regiões da Grande Heresia* a primeira obra da schulzologia, muito embora, lembre Rosiek, já muito se tenha escrito sobre aquele autor no período entreguerras, constituindo a pesquisa acerca de sua recepção naquele período um importante tópico a ser pesquisado no mundo lusófono.

Do seu opúsculo de 1943, Ficowski manteve “o encantamento” por Schulz e o título, extraído de um trecho de *Os manequins*, conto que aparece no ciclo *Lojas de canela* (Schulz, 2012), funcionando como epígrafe:

É digno de atenção que, em contato com esse homem incomum, todas as coisas pareciam retornar à raiz do seu ser, reconstruir seu fenômeno até o próprio núcleo metafísico, pareciam voltar à ideia primordial para traí-la nesse ponto e desviar-se até aquelas regiões duvidosas, arriscadas e ambíguas, a que chamaremos aqui simplesmente regiões da grande heresia. (SCHULZ, 2012, p. 44).

Deve-se entender a metáfora schulziana das “regiões da grande heresia” *pari passu* com outro trecho constante de *Os manequins*: “sem nenhum apoio, sem reconhecimento de nossa parte, esse homem estranhíssimo defendia a causa perdida da poesia” (SCHULZ, 2012, p. 39). Na obra de Schulz, estas são referências à figura do pai e à sua obra, qual seja, uma espécie de “repoetização” do mundo, uma busca pelos “curto-circuitos de sentido” que apenas a poesia poderia sugerir. Não sem razão, portanto, o já mencionado estudioso polonês Władysław Panas (1974) dá a seu ensaio dedicado ao conceito de

<sup>7</sup> No original: “postanowiłem pisać o tym sobie samemu. Był to także jakiś irracjonalny akt czytelniczej wdzięczności. Zresztą sam zachwył ciekaw był swych uzasadnień, żądał aktywnego przejawu kultu wobec dzieła Schulza”.

linguagem na prosa schulziana o título de *Regiões da pura poesia: do conceito de língua na prosa de Bruno Schulz*<sup>8</sup>.

Porém, convém ainda se debruçar sobre o significado que tal epígrafe assume no aludido ensaio de Ficowski. Todas as afirmações constantes da epígrafe fazem, como já dito, referência ao pai, se lidas dentro dos contos schulzianos. Conforme lemos em Schulz, o pai é um “prestigitador metafísico”, um defensor da “causa perdida da poesia” (SCHULZ, 2012, p. 39). Contudo, se as lemos dentro da obra de Ficowski, “esse homem incomum” deixa de ser uma personagem do ciclo *Lojas de canela* (SCHULZ, 2012), inserindo-se noutra espécie de pacto ficcional, desta feita com seus termos definidos por outra parte: o homem incomum, “estranhíssimo”, passa a poder ser identificado com o próprio Bruno Schulz, interpretação que se percebe na fortuna crítica dedicada a Schulz, seja da pena do próprio Ficowski, seja de outros grandes estudiosos como Władysław Panas ou Tadeusz Rachwał.

Desta forma, *Regiões da Grande Heresia* assume mais uma camada interpretativa, passando a ser, ela mesma, uma tentativa de interpretação da obra de Bruno Schulz, não sendo “apenas”<sup>9</sup> um trabalho biográfico, mas uma tentativa baseada em uma aproximação entre elementos biográficos e a obra (aproximação essa que estaria embasada no conceito de “mitificação da realidade”, conforme propugnado por Schulz em seu ensaio de 1936).

No encerramento da primeira parte de *Regiões da Grande Heresia*, Ficowski descreve o que seriam suas intenções: “eu não conseguiria nem gostaria de realizar uma dissecação desta obra viva. O que coligi no livro são somente notas biográficas e glosas de um leitor fascinado às margens de uma grande obra”<sup>10</sup> (FICOWSKI, 2000, p. 7) e, na sequência “escrevi sobre *meu* Schulz, sobre o que e como o li na sua obra”<sup>11</sup> (FICOWSKI, 2000, p. 7) (grifo do autor). O verbo ao qual se propõe a tradução “ler” é essencial, pois aparecerá, na sua forma substantivada, no título daquela que é considerada uma das principais obras sobre a Shoá escrita por um não judeu: *A leitura das cinzas*<sup>12</sup>.

Na língua polonesa, as palavras que aparecem no trecho citado de *Regiões da Grande Heresia* e em *A leitura das Cinzas* são, respectivamente, *odczytałem* e *odczytanie*,

<sup>8</sup> No original: *Regiony czystej poezji: o koncepcji języka w prozie Brunona Schulza* (Panas, 1974), ainda sem tradução.

<sup>9</sup> Deve-se mencionar que, até hoje, *Regiões da Grande Heresia* é considerada uma das principais fontes para informações biográficas sobre Bruno Schulz, bem como Jerzy Ficowski foi, inequivocamente, o responsável por impedir que a vida e a obra de Schulz fossem cobertas pelo olvido (nesse sentido, veja-se, entre outros, Rosiek, 2013).

<sup>10</sup> No original: “To, co zebrałem w książce, to tylko wiadomości biograficzne i głosy zafascynowanego czytelnika na marginesie wielkiego pisarza”.

<sup>11</sup> No original: “pisałem o *moim* Schulzu, o tym, co w nim i jak odczytałem”.

<sup>12</sup> No original: *Odczytanie popiołów*. Publicado em 2018, pela Editora Ayinê, em tradução de Piotr Kilanowski.



pretérito na primeira pessoa do gênero masculino e o substantivo deverbais de *odczytać*. No *Współczesny słownik języka polskiego (Dicionário contemporâneo da língua polonesa)* (DUNAJ, 2007), a entrada dedicada a este verbo traz quatro sentidos, dentre os quais o primeiro é “ler, conhecer o conteúdo de algum texto, escrito etc., reconhecendo sinais obscuros ou desconhecidos”<sup>13</sup> (DUNAJ, 2007, p. 1063). Desta maneira, a obra poética de Ficowski aproxima-se daquela de Schulz, buscando os sinais ocultos e misteriosos do “sentido primevo” (SCHULZ, 2014). Dessa maneira, quando Ficowski escreve *Regiões da Grande Heresia*, acaba por assumir para si e para a vida de Schulz o programa poético-literário de sua própria personagem, num complexo processo de espelhamento entre aquilo que foi a obra do escritor de Drohobycz e aquilo que se está tornando a obra de Ficowski.

Na obra ficowskiana, cada uma das vítimas da Shoá torna-se, pois, um dos sinais obscurecidos pela ação odienta dos perpetradores. Ficowski não apenas busca trazer essas personagens à luz, resgatando-as das sombras a que foram relegadas, mas ainda lhes empresta a sua própria voz, buscando entender o que cada um desses sinais tem a dizer. Bruno Schulz também é um desses sinais, foi aquele com o qual Ficowski tentou contato ainda jovem, sem saber o quão “fora de hora” enviou a carta, sensação esta que ecoa no poema sem título que abre *A leitura das cinzas*:

\*\*\*

Não consegui salvar  
nem uma vida

não soube deter  
nem uma bala

então percorro cemitérios  
que não existem  
busco palavras  
que não existem  
corro

para o socorro não pedido  
para o resgate tardio

quero chegar a tempo  
mesmo que tarde demais. (FICOWSKI, 2017, p. 41. Trad. de Piotr Kilanowski)

Ficowski, já naquele que é o seu primeiro trabalho dedicado a Schulz, parece ter a consciência de não ter conseguido salvar ninguém e já parece desenhar na sua obra a

---

<sup>13</sup> No original: “czytać, poznawać treść jakiegoś tekstu, napisu, itp., rozpoznając niewyraźne lub nieznanne znaki”.

necessidade que sente de dar voz aos “devorados pelas raízes dos pinheiros” (“O silêncio da terra”, em *Leitura das Cinzas*) (FICOWSKI, 2017, p. 101). Assim, pode-se entender que Ficowski busca fazer uma espécie de “salvação poética póstuma” de Bruno Schulz, transformando-se, com o gesto, em nome incontornável nos estudos schulzianos. Jerzy Ficowski não é apenas uma espécie de “Max Brod” de Schulz, mas também um dos grandes poetas poloneses do século XX e a tensão poética que o move já se faz sentir em *Regiões da Grande Heresia* (FICOWSKI, 2000).

## 2. Aquele meu não salvo

O segundo momento desse trabalho se dedica ao poema “Aquele meu não salvo”, publicado na obra *Pássaro além do pássaro* (1968). O poema conta com tradução inédita para o português brasileiro, da lavra de Piotr Kilanowski:

### Aquele meu não salvo

*à memória de Bruno Schulz*

Já faz tantos anos  
no meu mezanino de vigas  
entre o teto e o vestíbulo  
esfuma a luz eterna de 25 watts  
escurecida pelo salpicado das moscas  
atrás da barricada de papéis velhos

Ele está lá dá corda ao relógio  
não expulsa as aranhas dorme

Deve ter traduzido todos os nós  
na sua sombra imóvel cresce o reboco  
às vezes não está nem mesmo  
depois do toque de recolher  
passeia em Haiderabade  
enfia-se nos anéis sequentes  
os abre e adentra na madeira  
se arvora mais e mais no tempo  
ancestral

Na madeira meu sonho  
bateu hoje nessa sua porta

Senhor Bruno já dá  
já pode descer  
E ele à espera do desespero

não pode ouvir o meu sonho  
ele-ninguém  
mais sóbrio que qualquer um  
sabe que não existe mezanino  
nem luz  
nem eu (FICOWSKI, 1968)

A crítica polonesa Ewa Goczał (2016) propõe uma interessante leitura em que articula uma proposta interpretativa para o poema, apontando, entre outras questões, que há semelhanças entre trechos do já mencionado ensaio *Mitificação da Realidade* (orig. 1936; trad. cit. 2014) e o poema de Ficowski:

“um delírio girante ao redor da luz” (trecho de *Mitificação da realidade*)

“esfuma a luz eterna de 25 watts  
escurecida pelo salpicado de moscas” (trecho de “Aquele meu não salvo”)

Nesse sentido, a autora busca apresentar subsídios para mostrar que o poema de Ficowski funciona como uma realização literária dos postulados contidos no ensaio schulziano.

De uma maneira geral, percebe-se no poema tom elegíaco e pessoal. Tem-se diante dos olhos um poema cujo título de pronto já causa estranhamento: “*Aquele meu não salvo*”. O título oscila, como um pêndulo, entre transmitir o sentimento de culpa de não ter conseguido salvar e a sensação de que o eu-lírico nada poderia ter feito, antecipando linhas de tensão que aparecerão em *A leitura das cinzas* (2017), fato também notado por Goczał (2016, p. 37).

Nesse sentido, é importante notar que a expressão “meu não salvo” do título do poema reaparece na dedicatória de *A leitura das cinzas* (2017), mudada apenas por motivos sintáticos. Lemos na dedicatória: “às sombras de Henia e Josek Kopel, os pais de minha esposa Elżbieta, que não conseguiram se salvar”. No original, a proximidade é maior e o paralelismo, mais evidente: “*mój nieocalony*” e “*nieocalonych rodziców mojej żony*” (grifos meus). O não salvo do poema é “meu”, ao passo que os não salvos da dedicatória são “de minha esposa”.

O poema é dedicado “à memória de Bruno Schulz”. Se, em *Regiões da Grande Heresia*, Ficowski (2000) busca resgatar “tarde demais” a vida não salva de Schulz e, com esse gesto, inaugura os estudos schulzianos<sup>14</sup>, o poema “Aquele meu não salvo” tem um tom mais sinistro.

<sup>14</sup> Nesse sentido, veja-se Rosiek (2013).

Os versos de Ficowski ora focalizados constroem-se num espaço onírico, oprimido pela realidade (“toque de recolher”) e pela consciência de que é tarde demais, de que a memória existe apenas “atrás da barricada de papéis velhos”, a qual funciona, justamente, como uma barreira para o caos circundante. Daquele lado, o tempo passa marcado por um relógio de corda e o tempo comezinho, o quotidiano, já perdeu seu sentido, restando um espaço de sono (outra referência onírica), mas também de degradação<sup>15</sup> (“não expulsa as aranhas”) e de abandono da realidade imediata.

A personagem do poema passeia por Haidebarade, nome que surge em uma das mais afamadas passagens da obra schulziana, no conto *Primavera*, constante do ciclo *Sanatório sob o signo da clepsidra* (SCHULZ, 2012):

Enfim, num momento de entusiasmo, num fluxo de generosidade intensa, me pregou no peito, como uma medalha, a Tasmânia cor-de-rosa, ardente como maio, e o Haiderabade que formigava num balbucio cigano de alfabetos embaralhados (SCHULZ, 2012, p. 154).

O episódio do álbum de selos é um dos momentos de epifania do “Livro”, um dos principais temas da obra schulziana. O álbum de selos representava a multiplicidade poética da natureza, do mundo e da linguagem em oposição a um mundo dominado pela técnica que, no conto de Schulz é representado pelo imperador Francisco José I.

Outro tema resgatado no poema de Ficowski é o “papel velho”, que pode ser lido como referência a outra das encarnações do Livro, esta sendo um “livro [do qual] arrancamos suas folhas para embrulhar a carne no açougue ou o lanche do pai...”. O cenário onírico e caótico do poema se vai desenhando ainda com outras possíveis referências a trechos da prosa de Schulz: “enfia-se nos anéis subsequentes / os abre e adentra na madeira / se arvora mais e mais no tempo / ancestral”. A imagem faz recordar outro trecho de *Primavera*<sup>16</sup>, em que o narrador, refletindo sobre “o cerne das coisas” e as “raízes das árvores” descobre, no subsolo, a luz.

Contudo, o poema de Ficowski já se encaminha para o fim, o sonho já será interrompido pelo despertar e, muito diferente do “delírio luminoso e errante da substância”,

---

<sup>15</sup> Também sob o signo da degradação pode ser lida a obra de Schulz. Nesse sentido, veja-se Sandauer (1964).

<sup>16</sup> Alude-se, aqui, a longo trecho que pode ser lido em Schulz, 2012, p. 166-167: “Quando as raízes das árvores querem falar, quando se amontoa sob a grama uma grande quantidade de passado, de antigos romances, de histórias muito velhas [...]. Nesse momento é preciso encostar os olhos, como sanguessugas, na mais negra escuridão, violentá-los levemente, passá-los pelo impenetrável, pelo solo surdo, de um lado a outro [...]. Aqui não é escuro, como se poderia supor. Ao contrário: todo o interior palpita de luz. Trata-se, é óbvio, da luz interior das raízes, da vaga fosforescência, das minúsculas veias do resplendor com as quais a escuridão é marmoreada.

o leitor encontrará “ele-ninguém / mais sóbrio que qualquer um / sabe que não existe mezanino / nem luz / nem eu”.

### 3. Drohobycz 1920

O segundo poema dedicado por Jerzy Ficowski à memória de Bruno Schulz intitula-se “Drohobycz 1920”, publicado em *Śmierć jednorożca (A morte do unicórnio)* (1981) e posteriormente utilizado como epílogo de *Okolice sklepów cynamonowych (Vizinhança das lojas de canela)* (1986). Em artigo de 2016, Romanowski busca analisar a forma como Ficowski trata, em sua vasta obra dedicada ao autor de *Lojas de Canela*, a questão do masoquismo.

Apresento, aqui, minha proposta tradutória para o poema:

#### Drohobycz 1920

*À memória de Bruno Schulz*

Na praça de Drohobycz  
sob o escudo de Gorgoniusz Tobiaszek  
ao anoitecer iam pernas esguias  
selando com o brasão dos saltos altos  
iam adiante e acima  
das meias escuras  
pelas canelas até as altivas ligas

estava Bruno atrás da esquina do poente  
com um lance do olhar  
pegava a meia negra  
piscava o olho nascia o cometa dos fazedores de meia  
para ele balançando o rabo correram  
animais do zodíaco aplacados com chicote

então do ventre negro  
do livro do Zohar  
nasceu uma toupeira da magia do chernossolo  
profundamente suburbana  
e Bruno cabalista na rua Floriańska  
alimentava-a com a mão  
e murmurava filho meu filho (FICOWSKI, 1981)<sup>17</sup>

<sup>17</sup> No original, lê-se: “Drohobycz 1920 / Pamięci Brunona Schulza / Na rynku w Drohobyczu / pod szyldem Gorgoniuszka Tobiaszka / pod wieczór smukłe nogi szły / pieczętując się herbem wysokich obcasów / szły przed siebie i wwyż / czarnych pończoch / przez łydki do wyniosłych podwiązek / stał Bruno za węglem zmierzchu / rzuconym spojrzeniem / zaczepiał czarną pończochę / puszczało oczko wschodziła kometa pończoszniczków / ku niej merdając ogonami biegły / zwierzęta zodiaku ugłaskane batem / wonczas z czarnego łona / księgi Zohar / zrodził się kret czarnoziemnej magii / podmiejski głęboko / a Bruno kabalista na Floriańskiej ulicy / karmił go z ręki / i szeptał synu mój synu”. Disponível em: <http://www.brunoschulz.org/ficovski.htm>. Acesso em 15 jan. 2022.

A se seguir, em parte, a proposta de Romanowski (2016), convém apontar algumas questões fundamentais.

O título traz o ano de 1920, ano em que, justamente, Bruno Schulz, àquela altura residindo ainda na rua Floriańska, começa a trabalhar com *Xięga Bałwochwalcza (Livro do Idólatra)*, ciclo de 26 desenhos em que faz uso do método *cliché-verre* e explora vários motivos masoquistas, em especial a submissão do homem em relação à mulher, essa sempre tomada por Schulz como objeto do desejo fetichista, usando saltos altos e tendo longas pernas.

À parte essas questões, saltam aos olhos algumas escolhas vocabulares feitas por Ficowski, em especial as “pernas esguias”. Ora, é justamente esse o epíteto que Schulz escolhe para uma de suas personagens, Adela, descrita como “de pernas esguias” (SCHULZ, 2012, p. 25). Os motivos fetichistas aparecem novamente em trechos de *Época genial*, do ciclo *O sanatório sob o signo da clepsidra* (2012):

- Sim, olhe - disse, ajoelhando-me diante da gaveta da cômoda.  
Primeiro tirei o vestido de seda de Adela, a caixa com suas fitas, seus sapatos novos de salto alto. [...]  
E, levantando com horror o sapato fino de Adela, falava como se estivesse enfeitiçado pela eloquência lustrosa e irônica daquela casa vazia de verniz: - Você entende o cinismo monstruoso deste símbolo no pé da mulher, a provocação de seu andar licencioso nestes saltos tão esquisitos? (SCHULZ, 2012, p. 145)

A identificação dos motivos masoquistas traz à tona a personagem Adela, personagem assaz complexa da ficção schulziana que é apresentada nos antípodas do pai, como sua arquirrival, sobre quem teria um poder “quase absoluto” (SCHULZ, 2012, p. 34). O conflito entre Adela e o pai parece representar a disputa entre a linguagem ordenada do cotidiano e aquela criativa, flertando com o caótico (o caos criativo) que seria própria da poesia e da arte.

Também chama atenção, no poema, a imagem dos “animais do zodíaco acariciados com chicote”, possível descrição das figuras masculinas em *Livro do Idólatra*, as quais estão sempre em posição de completa submissão, adoração, idolatria em relação às altivas figuras femininas, muitas das quais usando meias com ligas.

Os argumentos de Romanowski (2016) e de Goczał (2016) fazem crer que, nos poemas de Ficowski dedicados a Schulz, a poesia serve como meio privilegiado de reflexão sobre o próprio fazer poético e a obra do escritor de Drohobycz. Nesse sentido, é interessante que se perceba, por exemplo, a menção a “Schulz cabalista”, tema que viria a ser analisado apenas na década seguinte, por Władysław Panas, precisamente na obra *Księga blasku (Livro do esplendor, 1997)*. *O Livro do esplendor*, um dos principais tratados da mística judaica

ca, aparece no poema de Ficowski, porém com seu nome hebraico: *Zohar*. Chama atenção, pois, que o “livro do esplendor” tenha um ventre negro, como e negra é a noite, que na prosa schulziana pode ser entendida como símbolo do momento em que a matéria é indistinta, ainda não assumiu forma fixa e, portanto, é prenhe de possibilidades e por excelência o momento prístino da criação, conforme o mito judaico (e cristão) da criação do mundo.

É justamente desse livro do esplendor, porém de ventre negro, que surge a toupeira<sup>18</sup>, um animal que, por ser adaptado a viver na escuridão e no subterrâneo, é cego. O animal das profundezas e da escuridão, elementos, como já se mencionou anteriormente, simbólicos na prosa schulziana, é chamado de “meu filho” pela personagem do poema de Ficowski. Bruno cabalista assume, assim, a posição de pai, o demiurgo da prosa schulziana, espécie de “alter ego” do escritor de Drohobycz.

### **Palavras a se dizer: tentativa de conclusão**

A complexa relação entre Ficowski e Schulz é tema de diversos trabalhos, dentre eles Goczał (2016), Kandziora (2015) e Rosiek (2013). Todos destacam a importância de Ficowski para o resgate dos estudos schulzianos e para seu momento inicial no pós-guerra.

O totalitarismo hitlerista assassinou Bruno Schulz. O totalitarismo stalinista tentou apagar sua memória, mas não obteve êxito - em grande parte por conta do trabalho de Ficowski. Testemunho disso lemos no texto introdutório de *Regiões da Grande Heresia*, em que Ficowski relata a tentativa de publicação da obra em 1946 e em 1949, ambas as tentativas frustradas pela censura da época. Apenas em 1956, ano em que Nikita Khrushchev inicia o “degelo temporário” (que duraria até 1968), o autor de *Leitura das cinzas* consegue publicar um primeiro texto mais longo, intitulado *Uma lembrança de Bruno Schulz*<sup>19</sup>, em que Ficowski apresenta dados biográficos do autor.

A primeira edição de *Regiões da Grande Heresia* aparece apenas em 1967, após visitar lugares em que Schulz viveu: Lwów, Borysław, Sambor etc. (localizadas na atual Ucrânia). Resta patente, pois, a busca quase arqueológica levada a cabo por Ficowski, buscando fragmentos da vida do autor: cartas, relatos de alunos, artigos publicados em jornal, *memorabilia*.

<sup>18</sup> A figura da toupeira também aparece em *A primavera*: “A palavra se decompõe em fatores e se dissolve, retorna à sua etimologia, entra de novo no fundo, na sua raiz obscura. No fundo, em que sentido? Ao pé da letra. Eis que escurece, e as palavras se perdem em associações confusas: Aqueronte, Orco, Subsolo... Estão sentindo como essas palavras fazem escurecer, como a casa da toupeira se espalha, como passa o sopro da profundidade, do porão, do túmulo?” (Schulz, 2012, p. 166). Também se aluda ao fato de que a toupeira aparece muitas vezes na literatura polonesa pós-guerra, como um símbolo do judeu.

<sup>19</sup> No original: *Przypomnienie Brunona Schulza*, ainda sem tradução.

Nos muitos momentos em que a obra de Jerzy Ficowski tange a Bruno Schulz, ela pode ser lida como o relato de uma busca, mas não apenas. Considero que estes locais, estes gestos ficowskianos muito têm a revelar sobre o fazer poético de Ficowski. Porém, para que essas reflexões sejam possíveis de se enxergar, é preciso ir além da superfície do poema, aprofundando-se no complexo jogo de imagens e metáforas schulzianas apropriadas por Ficowski, tomando por guia não apenas o encantamento, mas também a tensão poética resultante desse encantamento articulada com as linhas de tensão de suas demais obras, evitando, assim, a injustiça literária de transformar o autor em mero “capelão do culto schulziano”<sup>20</sup>, imagem resultante, justamente, do gesto de ficcionalizar (e, em boa medida, mitificar) o autor de Drohobycz, mesmo que o poeta considerasse que a escrita fosse uma “prática sagrada” (apud GOCZAŁ, 2016, p. 105).

Se, por um lado, as obras de Ficowski constituem-se como lugar incontornável (em que pesem as críticas, por exemplo, de Michał Paweł Markowski<sup>21</sup>) dos estudos schulzianos, estas devem ser lidas, por outro, como “lugar incontornável”, como espaço produtor de sentido dentro obra do próprio Ficowski. Em especial, mencione-se o fato de que o gesto biográfico costuma dizer muito, também, sobre aquele que biografava.

Aquele Bruno Schulz, nascido em 12 de julho de 1892 em Drohobycz, não é o mesmo Bruno Schulz sobre quem escreveu Jerzy Ficowski desde 1943. A mitificação da realidade, título do ensaio schulziano de 1936, é signo sob o qual pode ser lido o Bruno Schulz (d)escrito por Ficowski. Não se pode ser vítima da ilusão que chama de “real” aquilo que pode ser identificado profundamente com ele, mas é de outra natureza. Na metáfora schulziana, é apenas no subsolo que se vê a luz das raízes das árvores; tal imagem aplica-se bem à relação Ficowski-Schulz: é preciso “adentrá-la” para entender a medida da força poética que dela surge e nutre a obra de um grande poeta como Jerzy Ficowski.

## REFERÊNCIAS

BUDANT, Luiz Henrique. *Bruno Schulz e a mitificação da realidade*. Monografia (Bacharelado em Letras). Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2013.

BUDANT, Luiz Henrique. A palavra inicial era um delírio: traduzindo A mitificação da realidade, de Bruno Schulz. *Qorpus*, Florianópolis, n. 15, 2014.

FICOWSKI, Jerzy. *Drohobycz 1920*. Disponível em: <http://www.brunoschulz.org/ficowski.htm>. Acesso em: 19 ago. 2021.

FICOWSKI, Jerzy. *A leitura das cinzas*. Trad. de Piotr Kilanowski. Belo Horizonte, Veneza: Ayinê, 2018.

<sup>20</sup> Imagem trazida, também sob olhar crítico, por Goczał, 2016.

<sup>21</sup> Nesse sentido, veja-se Markowski, 2012, especialmente p. 26-29.



FICOWSKI, Jerzy. *Mój nieocalony*. Disponível em: <http://www.brunoschulz.org/ficovski.htm>. Acesso em: 19 ago. 2021 (o poema conta com tradução inédita de Piotr Kilanowski)

FICOWSKI, Jerzy. *Regiony Wielkiej Herezji*. Gdańsk: Tower Press, 2000.

GOCZAŁ, Ewa. Szklane klisze albo dwie strony (z) Księgi. Ficowskiego wiersze o Schulzu. *Schulz/Forum*, 8, p. 103-116, set. 2016. Disponível em: <https://czasopisma.bg.ug.edu.pl/index.php/schulz/article/view/2423>. Acesso em: 19 ago. 2021.

KANDZIORA, Jerzy. Przestrzenie pamięci, przestrzenie rozproszenia (Jerzego Ficowskiego składanie biografii Brunona Schulza). In: KONOŃCZUK, E., SIDORUK, E. (org.) *Przestrzenie geo(bio)graficzne w literaturze*. Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, 2015. p. 245-265.

MARKOWSKI, Michał Paweł. *Powszechna rozwiążłość: Schulz, egzystencja, literatura*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2012.

PANAS, Władysław. *Księga blasku: traktat o kabale w prozie Brunona Schulza*. Lublin: Tow. Nauk. Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 1997.

PANAS, Władysław. Regiony czystej poezji: o koncepcji języka w prozie Brunona Schulza. *Roczniki Humanistyczne*, XXIII, p. 151-172, jan. 1974. Disponível em: <https://biblioteka.teatrnn.pl/dlibra/publication/27837/edition/27592/content>. Acesso em: 19 ago. 2021.

ROMANOWSKI, Marcin. Masochizm Schulza w ujęciu Ficowskiego. *Schulz/Forum*, 7, p. 99-120, mar. 2016. Disponível em: <https://czasopisma.bg.ug.edu.pl/index.php/schulz/article/view/2220>. Acesso em: 19 ago. 2021.

ROSIEK, Stanisław. Zachwyć Ficowskiego. *Schulz/Forum*, 3, p. 3-4, set. 2013. Disponível em: <https://czasopisma.bg.ug.edu.pl/index.php/schulz/article/view/2154>. Acesso em: 19 ago. 2021.

SANDAUER, Artur. Rzeczywistość zdegradowana (rzecz o Brunonie Schulzu). In: SCHULZ, Bruno. *Proza*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1964. p. 5-43.

SCHULZ, Bruno. *Ficção completa*. Trad. e posf. Henryk Siewierski. São Paulo: Cosacnaify, 2012.

## “É duro morrer, é duro matar”: A imagem do inimigo em poemas selecionados de Anna Świrszczyńska

Milena Woitovicz Cardoso<sup>1</sup>  
Universidade Federal do Paraná

**Resumo:** O presente trabalho visa analisar como o inimigo é representado em nove poemas do livro *Eu construí a barricada* da poeta polonesa Anna Świrszczyńska. Nesse livro a escritora apresenta situações vividas durante a Segunda Guerra Mundial, em especial durante o Levante de Varsóvia que foi uma ação de resistência à invasão nazista na Polônia. Nos poemas selecionados é possível notar que os envolvidos no conflito são pessoas semelhantes e não correspondem a figuras repulsivas. Nota-se também que a experiência da guerra afeta a todos, inclusive os inimigos. Esse elemento pode ser observado em obras de outros escritores poloneses como: Janusz Korczak, Władysław Szlengel e Zbigniew Herbert. Trechos de obras deles são elencados para dialogar com os poemas de Anna Świrszczyńska.

**Palavras-chave:** Anna Świrszczyńska. Inimigo. Levante de Varsóvia. Segunda Guerra Mundial.

### *“It is hard to kill, it is hard to die”: The image of enemy in selected poems by Anna Świrszczyńska*

**Abstract:** The present work aims to present an analysis of how the enemy is represented in nine poems from *Building the Barricade* by Polish poet Anna Świrszczyńska. In this book, the writer presents situations experienced by her during World War II, especially during the Warsaw Uprising, which was an action of resistance to the Nazi invasion of Poland. In the selected poems it is possible to note that people involved in the conflict are similar people and do not correspond to repulsive figures. It is also appointed that the experience of war affects everybody, including the enemies. This element can be observed in works of other Polish writers as: Janusz Korczak, Władysław Szlengel and Zbigniew Herbert, Excerpts of their works are chosen to dialogue with the poems written by Anna Świrszczyńska.

**Keywords:** Anna Świrszczyńska. Enemy. Warsaw Uprising. World War II.

O presente trabalho visa analisar a imagem do inimigo presente nos poemas: “Atirar nos olhos de um homem”; “O soldado alemão”; “A enfermeira de catorze anos pensa ao adormecer”; “Enterro o corpo do inimigo”; “Os olhos mortais”; “Quando atiras em mim”; “O sonho da escoteira”; “Disse: não chore” e “O oficial alemão toca Chopin”, todos publicados no tomo *Eu construí a barricada* de Anna Świrszczyńska. Ainda, para enriquecer a presente análise, serão cotejados trechos de obras de outros autores poloneses, nas quais foram abordadas situações vivenciadas durante a guerra, nas quais o inimigo também é retratado.

O referido livro da poeta trata do Levante de Varsóvia, uma ação de resistência contra os alemães durante a Segunda Guerra Mundial, na mencionada cidade que não

---

<sup>1</sup> Possui bacharelado em Direito pela Unicuritiba, bacharelado e licenciatura em História pela UFPR, bacharelado em Letras-Polonês pela UFPR e em 2022 ingressou no mestrado em Letras na área de Estudos Literários na UFPR. E-mail: milenawc@gmail.com. <https://orcid.org/0000-0003-0592-3122>.

encontrou êxito e ocasionou a destruição da capital polonesa e morte de grande parte de seus habitantes em 63 dias de 1944. A autora também tomou parte nesse evento, “foi testemunha e participante da luta de uma cidade de um milhão de habitantes contra tanques, aviões e artilharia pesada”. (MIŁOSZ, 2012, p.118)

Em entrevista para periódico *Odra* a autora comentou sobre o período da guerra:

A guerra [...] me ensinou muito. Percebi a vida por diversas perspectivas. Fui operária de fábrica, vendedora de pães e sabões, garçonne em bar e funcionária de hospital. Conheci as mais variadas pessoas, os mais diferentes ambientes: gentilha, bandidos e, do outro lado, heróis. Como é bom também “abandonar a pele de escritora”, não se sentir literata de profissão, ficar conhecendo os sentimentos e pensamentos de uma pessoa comum. Várias vezes fiquei pensando que minhas próprias vivências individuais são pequenas e pobres. A arte deve visar à universalidade e será universal quando compreender os corações dos outros.<sup>2</sup> (ŚWIRSZCZYŃSKA, 1947, p. 7)

Trinta anos depois ela apresentou seu relato em forma de versos, na obra que ora enfocamos. Czesław Miłosz (1996, p. 72) menciona que nesse livro:

Em algumas linhas são delineados retratos daqueles que sentem medo e mesmo assim constroem a barricada; oficiais de ligação mulheres, a maioria das quais é morta; soldados de catorze e quinze anos, escoteiros e escoteiras. [...] Junto ao tom de luto dessa obra há também o tom extático, de admiração à magnificência humana, se a pessoa é capaz de atos de puro auto sacrifício. A forma dos poemas é abandonada na prosa, como se fosse muito trabalhada, sendo substituída pelo verso livre mais “transparente”. Importante considerar a inadaptabilidade da poesia rimada ou encantatória para essas missões.

O extermínio de toda a cidade como tema. Isso significa que é necessário alcançar o mais amplo, arrancando das entranhas da cidade tudo o que normalmente permanece oculto e só fica visível no fogo e na poeira dos prédios desmoronando. Sabe-se que é mais difícil descrever o bem e o heroísmo, é consideravelmente mais fácil descrever o mal e o egoísmo, por isso a atenção do leitor é atraída em primeiro lugar para cenas nas quais a pessoa, levada pelos movimentos instintivos elementares, refuta as ideias mais elevadas sobre ela.<sup>3</sup>

<sup>2</sup> No original: “– Wojna [...] nauczyła mnie dużo. Ujrzałam życie z rozmaitych perspektyw. Byłam robotnicą fabryczną, sprzedawczynią bułek i mydła, kelnerką w barze i pracownicą szpitalną. Poznałam najrozmaitszych ludzi, najróżniejsze środowiska: meły, opryszków, a z drugiej strony i bohaterów. Jakże to dobrze – tak „zrzucić skórę pisarską”, nie czuć się literatem z profesji, poznawać uczucia i myśli człowieka szarego. Nieraz myślałam, że moje własne jednostkowe przeżycia są małe i ubogie. Sztuka musi dążyć do powszechności, a będzie powszechna, gdy zrozumie serca innych”.

Salvo indicação em contrário, as traduções apresentadas são de minha autoria.

<sup>3</sup> No original: “Paroma kreskami są narysowane portrety - tych, którzy się boją, a jednak budują barykadę, łączniczek, z których większość ginie, żołnierzy czternasto- i piętnastoletnich, harcerzy i harcerek. [...] Przy całym tonie żalobnym tego dzieła jest w nim też ton ekstatyczny, podziwu dla wspaniałości człowieka,

Segundo Piotr Kilanowski:

Nesses poemas-quadros vemos os seres humanos que a guerra transforma em objetos, em carne que sofre, em corpos. Corpos movimentados pelo medo, pelas ordens, pelos mitos, pela guerra. Corpos mortos e corpos que matam. O excesso de humanidade que não permite “Atirar nos olhos de um homem” é, de imediato, punida com a redução ao estado de objeto – a morte. [...]  
O curioso, no entanto, é que o inimigo não é desumanizado (KILANOWSKI, 2017, p. 7).

Essa questão levantada como curiosa por Kilanowski é o ponto de partida do presente trabalho. Para tanto, serão transcritos trechos julgados relevantes para apresentar que o inimigo, no caso os alemães, não são vistos como animais predadores, como representado por Art Spiegelman em *Maus*<sup>4</sup>.

Em três dos poemas selecionados, o oficial alemão é identificado como pai, como se observa nos seguintes trechos:

Hoje de noite **choravas no sono,**  
**sonhavas com teus filhos**  
na cidade distante. (ŚWIRSZCZYŃSKA, O soldado alemão In: ŚWIRSZCZYŃSKA, 2017, p. 73, destaques meus)

As crianças vão chorar por você,  
**you were good**  
**for your children.** (ŚWIRSZCZYŃSKA, Enterro o corpo do inimigo In: ŚWIRSZCZYŃSKA, 2017, p. 133, destaques meus)

Vai se aproximar  
**o soldado que me fuzilou,**  
**and he'll say: so young**  
**that he lost his daughter**

**And he'll bow his head.** (ŚWIRSZCZYŃSKA, O sonho da escoteira In: ŚWIRSZCZYŃSKA, 2017, p. 175, destaques meus)

---

jeżeli jest zdolny do aktów czystego samopoświęcenia. Forma poematu prozą zostaje zarzucona, jakby była zanadto dopracowana, i zastępuje ją jak najbardziej „przezroczyście” wiersz wolny. Warto się zastanowić nad nieprzystosowaniem poezji rymowanej czy w ogóle inkantacyjnej do takich zadań.

Zagłada całego miasta jako temat. To znaczy, że trzeba sięgnąć jak najszerzej, wydobywając z wnętrzości miasta to wszystko, co normalnie pozostaje zakryte, a co jedynie w ogniu i pyle rozpadających się kamienic staje się jawne. Wiadomo, że trudniej jest opisywać dobro i bohaterstwo, znacznie łatwiej zło i egoizm, toteż uwagę czytelnika przyciągają w pierwszym rzędzie sceny, w których człowiek, sprowadzony do odruchów elementarnych, zadaje kłam zbyt górnym o nim wyobrażeniom”.

<sup>4</sup> Nessa graphic novel, o autor contar as experiências de seu pai, um judeu polonês sobrevivente do Holocausto, retratando os judeus como ratos e os alemães como gatos

Nota-se que o papel de pai torna a atuação do soldado alemão na guerra mais difícil, seja pela distância entre o *front* e o seio familiar ou, ainda, por identificar na pessoa por ele abatida, a figura de sua filha. Interessante observar que o algoz dos habitantes da capital polonesa não é retratado como alguém totalmente mau, mas sim como alguém que possui características boas (como amor à família e arrependimento). Ao estar afastado de sua família, o soldado chora e ao se deparar com a juventude de quem ele tinha fuzilado demonstra provável remorso destacado no verso “**E abaixará a cabeça.**” (ŚWIRSZCZYŃSKA, 2017, p. 175) ou ainda certo respeito pela vida que ele abateu. Ele pode ser bom para suas crianças, enquanto que no território que foi invadido por seu país ele acaba ferindo mortalmente outra jovem. Essa situação evidencia a ambivalência presente em qualquer pessoa, que pode agir com ternura e brutalidade dependendo da situação em que se encontre.

Essa imagem humanizada do inimigo também está presente na obra de dois escritores que viveram no Gueto de Varsóvia: Janusz Korczak e Władysław Szlengel que foram vítimas da Shoah, ou seja, do extermínio provocado pela violência nazista.

Em relação ao dia 27 de julho de 1942, como se retratasse o pensamento dos alemães, Korczak escreveu na obra *Diário do Gueto*: “Somos constrangidos a manejar o cacetete, o bastão ou o lápis, mesmo que às vezes sintamos piedade. A ordem deve ser mantida. [...] É duro, dizem vocês, mas não é fácil para nós tampouco” (KORCZAK, 1986, p. 119, 120). As vítimas dos oficiais alemães e os últimos estão igualmente envolvidos numa situação limite, que lhes gera a opressão sobre seu ser. A violência, as decisões e as ações são difíceis tanto para o algoz quanto para o violentado. Todos os que experienciam esse contexto trágico mantêm algum grau de humanidade, sendo que não passam incólumes pelo que vivenciam.

Em outro momento desse diário, Korczak vê o oficial alemão como alguém comum, em quem se reconhece e gostaria de estabelecer contato:

Rego as flores. A minha careca na janela – que alvo bom!  
Ele tem um fuzil. Por que fica assim, olhando tranquilamente?  
Não recebeu ordem.  
Ele era talvez professor numa aldeia, ou tabelião, ou varredor de rua em Leipzig, garçom de bar em Colônia?  
Que é que ele faria se eu fizesse um pequeno sinal com a cabeça? Um gesto amigável com a mão?  
Será que ele nem sabe o que está se passando?  
Talvez ele tenha chegado ontem de muito longe. (KORCZAK, 1986, p. 132)

Além de comum, o militar alemão também é parecido com o judeu encarcerado no Gueto, pois ambos foram afastados de sua vida cotidiana pelo conflito em que os governantes de seus países se envolveram (ou foram envolvidos). Essa identificação com aquele lhe é hostil e a percepção de que são semelhantes também está visível no poema “Dois senhores no meio da neve” de Szlengel, que se transcreve abaixo:

Cai a neve, espessa, má e cortante,  
sua lã branca minha gola adornando,  
estamos os dois numa rua vazia  
**o soldado e o judeu trabalhando...**

**Não tenho casa – você também não,**  
os tempos nos pesam nas vidas  
separa-nos tanto que pensar assusta  
e agora – pela neve unidos...

Por sua conta, não arrendo um passo,  
mas você também não pode...  
quem de nós está prendendo o outro?...  
Ou alguém a nós dois, na verdade...

Tem o uniforme lindo, reconheço,  
**quem sou eu para me igualar a você,**  
**mas, a neve, a diferença**  
**entre judeus e soldados não vê...**

Cai a neve, em mim e em você...  
cai igual, com a branca paz,  
juntos olhamos pelo branco véu  
pelas trevas, para a luz fugaz.

Olhe bem, o que nós fazemos?  
Quem precisa disso? Para quê?  
Ouça homem... a neve cai fria,  
Para casa – vamos eu e você. (SZLENGEL, Dois senhores no meio da neve In: SZLENGEL, 2018, p. 68, destaques meus)

Nota-se que, diante da natureza, ou seja, sob a neve (“mas, **a neve, a diferença/entre judeus e soldados não vê...**” - SZLENGEL, 2018, p. 68, destaques meus), o soldado alemão e o judeu são iguais e ambos sofrem por estarem distantes de casa, seja por terem sido deslocados para um país ocupado ou para um lugar segregado na região onde antes moravam como destacado no primeiro verso da segunda estrofe: “**Não tenho casa – você também não,**” (SZLENGEL, 2018, p. 68, destaques meus). Nitidamente eles não se sentem confortáveis por estarem envolvidos numa guerra e é possível considerar que questionam a continuação desse conflito, pelas indagações presentes na última estrofe

do poema: “Olhe bem, **o que nós fazemos?/ Quem precisa disso? Para quê?** (SZLENGEL, 2018, p. 68, destaques meus).

Entende-se que as imagens que a poeta e os autores apresentam nos trechos supramencionados fazem com que os leitores contestem a vitória dos alemães sobre a população varsoviana, visto que, eles de alguma maneira também encontraram dificuldades e perdas. Na minha opinião, a principal perda seria a possível dúvida ao subjugar pessoas que possuem experiências semelhantes às suas, isto é, indivíduos que igualmente fazem parte de uma família, a grande família humana. E isso pode levar a indagar-se sobre o sentido de um conflito contra outro humano.

Nota-se a presença do mesmo tema no poema “Coração pequeno” de Zbigniew Herbert, reproduzido a seguir:

**Coração pequeno**  
*para Jan Józef Szczepański*

**a bala que disparei  
durante a grande guerra  
deu volta ao globo terrestre  
e me atingiu as costas**

no momento menos apropriado  
quando já estava certo  
de ter esquecido tudo  
as suas – as minhas culpas

afinal como os outros  
eu queria apagar da memória  
os rostos do ódio

a história consolava  
**que eu havia lutado contra a violência  
e o Livro dizia  
- que ele era o Caim**

tantos anos pacientemente  
tantos anos em vão  
lavava com água de misericórdia  
fuligem sangue ultrajes  
para que a nobre beleza  
a formosura da existência  
e talvez até o bem  
tivessem em mim um lar  
afinal assim como todos  
desejava retornar  
para a baía da infância  
para o país da inocência

a bala que disparei  
da arma de pequeno calibre  
contra as leis da gravidade  
deu volta ao globo terrestre  
e me atingiu as costas  
**como se quisesse dizer**  
**- que nada a ninguém**  
**será perdoado**

assim sento agora solitário  
no toco da árvore cortada  
exatamente no meio  
da batalha esquecida

e teço eu aranha grisalha  
amargas reflexões

sobre a memória demasiadamente grande  
sobre o coração demasiadamente pequeno (HEBERT, Coração pequeno  
In: KILANOWSKI, 2018, p. 88-89, destaques meus)

O eu-lírico se apresenta como alguém que participou do combate e tenta apagar da sua memória o que viveu, além de vivenciar angústia em seu coração. Mesmo estando do “lado certo” do conflito, a pessoa questiona as ações violentas que realizou num contexto limítrofe, no qual os valores humanos se perdem e/ou são modificados. A sua conduta durante a guerra parece justificada por ter combatido “[...] **contra a violência/ e o Livro dizia/ - que ele era o Caim**” (HEBERT, Coração pequeno In: KILANOWSKI, 2018, p. 88-89) Entretanto, a ação adotada lhe retornava à memória o que faz seu coração ficar apertado, caracterizado como “pequeno” pelo eu-lírico. Dificilmente alguém que vivencia situações brutais consegue sair sem alguma marca, uma bala que lhe atinge as costas ou sem uma lembrança perturbadora. Ou ainda o coração teve que se apequenar durante a guerra para poder combater o invasor, visando a autodefesa e/ou defesa de sua pátria, algo que conseqüentemente implicava em matar outro ser humano.

Świrszczyńska também retrata a inquietação e pavor presentes em ambos os lados do confronto, como, por exemplo, nos seguintes trechos:

**Inimigo, você também tinha medo,**  
embora tivessem-lhe dado uma metralhadora magnífica.

**O medo nos seus olhos**

Morreu mais tarde que você. (ŚWIRSZCZYŃSKA, Enterro o corpo do inimigo In: ŚWIRSZCZYŃSKA, 2017, p. 133, destaques meus)

**De que tens medo inimigo**  
ao chegar a esta barricada  
derrubada.



[...]

**Lá só podem bater**

**no teu coração humano**

**os olhos da moça mortalmente ferida.** (ŚWIRSZCZYŃSKA, Os olhos mortais In: ŚWIRSZCZYŃSKA, 2017, p. 157, destaques meus)

É duro morrer

é duro matar

**nos meus olhos o pavor**

**nos teus olhos o pavor**

matas esses dois pavores

atirando

em mim. (ŚWIRSZCZYŃSKA, Quando atiras em mim In: ŚWIRSZCZYŃSKA, 2017, p. 159, destaques meus)

Os combatentes numa contenda iniciada por interesses que eles não compreendam ou não se sintam totalmente envolvidos, podem enfrentar sentimentos de incerteza perante a situação terrível em que se encontram. Tanto poloneses quanto os alemães durante o Levante de Varsóvia devem ter enfrentado medo decorrente desse ambiente caótico, tornando-os igualmente humanos.

Os olhos, que permitem transparecer vários sentimentos, ainda mais nos dias de hoje em que nossos sorrisos são cobertos pela máscara e temos que percebê-los através de outras partes do rosto, conseguem demonstrar o medo presente na pessoa treinada militarmente e no civil em luta por sua cidade. Por mais que a barricada esteja derrubada, o inesperado faz o soldado temer o que encontrará nos seus escombros.

Ainda durante o conflito armado, os envolvidos se reconhecem como humanos e agem de forma contrária ao previsto em táticas de guerra, ou seja, agem com bondade. A bondade a que me refiro é poupar a vida do outro e/ou considerar esse outro como seu igual. Para tanto é relevante observar os seguintes trechos sob a pena da poeta:

**Viu os olhos do homem,**

**deveria ter atirado naqueles olhos.**

**Hesitou.**

Está estendido na calçada. (ŚWIRSZCZYŃSKA, Atirar no olhos de um homem In: ŚWIRSZCZYŃSKA, 2017, p. 41, destaques meus)

**E que eu morra tantas vezes,**

quantas pessoas há no mundo,

**para que elas não tenham que morrer mais,**

**nem mesmo os alemães.** (ŚWIRSZCZYŃSKA, A enfermeira de catorze anos pensa ao adormecer In: ŚWIRSZCZYŃSKA, 2017, p. 129, destaques meus)

**Inimigo, enterro seu corpo**

**na terra que você manchou de sangue.**

**Ela lhe receberá,  
como se você não fosse seu inimigo.** (ŚWIRSZCZYŃSKA, Enterro  
o corpo do inimigo In: ŚWIRSZCZYŃSKA, 2017, p. 133, destaques  
meus)

Entrou com a carabina  
para expulsá-la de casa.

[...]

**ele a viu chorar**

**disse: não chore**

**o soldado alemão jovenzinho.** (ŚWIRSZCZYŃSKA, Disse: não chore  
In: ŚWIRSZCZYŃSKA, 2017, p. 189, destaques meus)

Em que pese no primeiro trecho o nazista tenha assassinado o insurgente, o último reconheceu aquele como seu igual ao hesitar em atirar. E ao encarar e fitar os olhos do inimigo, provavelmente o combatente polonês teve consciência de que o outro era uma pessoa como ele.

Nos dois trechos seguintes, pode-se vislumbrar que os seus sujeitos poéticos entendem que o inimigo é alguém que merece respeito e merece ser tratado como um igual. A jovem enfermeira deseja que a morte do invasor e de todos não ocorra, de certa forma, almejando que o conflito termine, mesmo que seja necessário que ela se sacrifique para que isso aconteça brevemente. E isso leva a pensar que todas as vidas humanas merecem respeito. A ação de enterrar o inimigo morto leva a reflexão na mesma direção, apesar de ele representar a brutalidade, ele também é um corpo humano que merece respeito no lugar onde ele causou tanto sofrimento.

No último trecho é possível ver que o soldado, apesar de no início agir com violência, age com delicadeza diante do sofrimento da mulher. Entendo que a fala do alemão foi delicada por não haver indicativo gráfico (um ponto de exclamação) e por ele ter sido caracterizado como jovenzinho, diminutivo que pode indicar certo carinho, amabilidade. Os atos gentis e a tentativa de apagar da memória a violência cometida como apresentado no poema “Coração pequeno” citado anteriormente, provavelmente são formas de preservar a própria humanidade e impedir que a situação desumanizante e violenta presente na guerra afete a essência da pessoa, tornando-a insensível, sem empatia ou intolerante.

O outro também reconhece a cultura polonesa e possui capacidade de atos belos diante da cidade arrasada, como exposto no poema “O oficial alemão toca Chopin”, do qual transcrevo o trecho a seguir:

O som flui pelas janelas sem vidros  
pela cidade morta.  
**O oficial senta.**

Tocar uma composição de um pianista polonês pode ser visto como algo irônico diante da destruição da cidade, na qual viveu alguns anos, e da estátua erigida em sua homenagem, bem como diante da proibição de execução das obras desse compositor durante a ocupação nazista<sup>5</sup>. Mas entendo que a escolha por esse compositor pode representar que o oficial considera a cultura polonesa como digna de ser apreciada. Entendimento contrário é apresentado por Piotr Kilanowski (2017, p. 8), para quem o inimigo tem sua humanidade acentuada de modo irônico nesse poema e por Agnieszka Gajewska (2011, p. 210) que entende que essa cena representa a morte de Varsóvia. Para a autora não é apenas evidente que a arte não apenas não vence. Ela também demonstra o paradoxo entre os lados estético e o (anti)ético da arte destacando sua desumanidade. Mesmo que o mito romântico e messiânico ainda persista<sup>6</sup>. Cabe indicar que o messianismo aqui referido é a ideia de a Polônia possuir uma missão salvadora, tendo sido eleita para remissão dos pecados do mundo, sofrendo martírios como Cristo e a sua ressurreição traria a paz e a liberdade aos outros povos (SIEWIERSKI, 2000, p. 76).

A humanização do inimigo pela poeta é um reflexo de que, nessa coletânea poética, o valor mais importante é a vida, sendo o corpo seu portador<sup>7</sup>, conforme a análise de Agnieszka Stapkiewicz (2002, p. 118-119). Em outra obra, essa pesquisadora afirma que “o corpo humano aqui significa simplesmente vida”.<sup>8</sup> (STAPKIEWICZ, 2014, posição 2276)

Um traço dessa humanização do inimigo é o uso de verbos em segunda pessoa do singular e respectivos pronomes nos poemas que apresentam uma espécie de diálogo com o outro ou ao se referir a ele (em relação a seleção feita aqui, nos poemas “O soldado alemão”, “Enterro o corpo do inimigo” no texto original, “Os olhos mortais” e “Quando atiras em mim”). Isso porque, na cultura polonesa, apenas quando há proximidade entre interlocutores é comum o uso de “tu” e a conjugação verbal dele decorrente. Ainda, é possível o uso forçado do “tu” objetivando rebaixar a outra pessoa, forçando a proximidade entre os envolvidos no diálogo, bem como colocar alguém numa posição de subordinação

<sup>5</sup> Segundo Janusz A. Mróz, com o início da ocupação nazista, em 1939, os alemães proibiram a apresentação, execução e ouvir as obras de Chopin e, em 1940, a estátua em sua homenagem foi uma das primeiras a ser destruída. Em 1946 a prefeitura de Varsóvia decidiu a reconstrução do monumento e entre 1956-1958 foi feita uma cópia em bronze, que foi inaugurada em maio de 1958 (MRÓZ, 2004, p. 99, 110).

<sup>6</sup> No original: “można w niej widzieć, zwłaszcza jeśli zwrócić uwagę na miejsce w tomie, ironiczną pointę: umarła Warszawa, a mit romantyczny i mesjański nadal trwa. Patos Chopina nie zważa na okoliczności, sztuka nie wygrywa, a estetyczny kontur pokazuje swoje nieludzkie, nieetyczne oblicze.”

<sup>7</sup> No original: “Z oczywistych względów najważniejszą wartością w tym poetyckim zbiorze jest życie, a ciało jawi się jako nośnik życia”.

<sup>8</sup> No original: “Ciało ludzkie oznacza tu po prostu życie”.

ou secundária, enquanto que esse se dirige ao outro com uso do pronome de tratamento “senhor/senhora” reforçando sua posição inferior.

Por fim, a humanização apresentada nos poemas escritos por Świrszczyńska seria um meio para criticar qualquer conflito armado, visto que Agnieszka Gajewska (2011, p. 214) afirma que o livro “*Eu construía a barricada* evoca rebelião contra quaisquer conflitos militares”<sup>9</sup>.

## REFERÊNCIAS

GAJEWSKA, Agnieszka. Prywatne/publiczne i pacyfistyczne w poezji Anny Świrszczyńskiej. In: IWASIÓW, Inga; GALANT, Arleta. *Pisarstwo kobiet pomiędzy dwoma dwudziestoleciami*. Kraków: Universitas, 2011. p. 203-2015. Disponível em: <https://repozytorium.amu.edu.pl/bitstream/10593/13971/1/prywatne%20publiczne%20pacyfistyczne%20w%20poezji%20Anny%20%20awirszczy%20skiej.pdf>. Acesso em: 25 fev. 2020.

KILANOWSKI, Piotr. *A poesia contra os mitos – palavra introdutória*. In: ŚWIRSZCZYŃSKA, Anna. *Eu construía a barricada*. Tradução de Piotr Kilanowski, revisão de Eneida Favre. Curitiba: Dybbuk, 2017. p. 5-9.

KILANOWSKI, Piotr. “*Queria permanecer fiel à clareza incerta...*”: *Sobre poesia de Zbigniew Herbert*. 2018. 876 p. Tese (Doutorado em Literatura) - Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/187196/PLIT-0729-T.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 20 set. 2020.

KONIECZNA, Iwona L. 80 lat temu Niemcy zniszczyli pomnik Chopina w warszawskich Łazienkach. *Dzieje.pl – portal historyczny*, Varsóvia, 31 maio 2020. Disponível em: <https://dzieje.pl/wiadomosci/80-lat-temu-niemcy-zniszczyli-pomnik-chopina-w-warszawskich-lazienkach>. Acesso em: 20 nov. 2021.

KORCZAK, Janusz. *Diário do gueto*. Tradução de Jorge Rochtliz. São Paulo: Perspectiva, 1986.

MIŁOSZ, Czesław. *Jakiegoż to gościa mieliśmy: O Annie Świrszczyńskiej*. Cracóvia: Znak, 1996.

MIŁOSZ, Czesław. Ruínas e poesia. In: MIŁOSZ, Czesław. *O testemunho da poesia: seis conferências sobre as aflições de nosso século*. Tradução, introdução e notas de Marcelo Paiva de Souza. Curitiba: Ed. UFPR, 2012. p. 111-133.

MRÓZ, Janusz A. Sentymentalno-krytyczne spojrzenie na warszawskie pomniki. *Ochrona Zabytków*, Varsóvia, n. 3-4, p. 99-113, 2004. Disponível em: <http://yadda.icm.edu.pl/yadda/element/bwmeta1.element.desklight-f6d15b22-0c5d-47b1-948f-6c1ae1afef88>. Acesso em: 20 nov. 2021.

SIEWIERSKI, Henryk. O Romantismo. In: SIEWIERSKI, Henryk. *História da literatura polonesa*. Brasília: EdUnB, 2000. p. 72-76.

SPIEGELMAN, Art. *Maus*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

STAPKIEWICZ, Agnieszka. Corpo cieleśne i corpo duchowe w poezji Anny Świrszczyńskiej. *Prace Polonistyczne*, Łódź, n. 57, p. 117-169, 2002. Disponível em: [http://bazhum.muzhp.pl/media/files/Prace\\_Polonistyczne\\_Studies\\_in\\_Polish\\_Literature/Prace\\_Polonistyczne\\_Stu](http://bazhum.muzhp.pl/media/files/Prace_Polonistyczne_Studies_in_Polish_Literature/Prace_Polonistyczne_Stu)

<sup>9</sup> No original: “*Budowałam barykadę wywołuje bunt przeciwko jakimkolwiek konfliktom zbrojnym*”.

dies\_in\_Polish\_Literature-r2002-t57/Prace\_Polonistyczne\_Studies\_in\_Polish\_Literature-r2002-t57-s117-169/Prace\_Polonistyczne\_Studies\_in\_Polish\_Literature-r2002-t57-s117-169.pdf. Acesso em: 23 fev. 2020.

STAPKIEWICZ, Agnieszka. *Ciało, kobiecość i śmiech w poezji Anny Świrszczyńskiej*. Kraków: Universitas, 2014. E-book Kindle.

SZLENGEL, Dois senhores no meio da neve In: SZLENGEL, Władysław. *A janela para o outro lado*. Tradução, organização e notas de Piotr Kilanowski. Fortaleza: Dybbuk, 2018. p. 68.

ŚWIRSZCZYŃSKA, Anna. Rozmowa z Anną Świrszczyńską. *Odra*, Katowice, ano III, n. 4 (61), p. 7. 26 jan. 1947. Disponível em: <https://pbc.gda.pl/dlibra/publication/98493/edition/88829/content>. Acesso em: 01 jul. 2021.

ŚWIRSZCZYŃSKA, Anna. *Eu construía a barricada*. Organização e tradução de Piotr Kilanowski, revisão de Eneida Favre. Curitiba: Dybbuk, 2017.

## “Duas gotas”, de Zbigniew Herbert, contra a destruição de tudo

Heloísa Helena de Azevedo<sup>1</sup>

Universidade Federal do Paraná

**Resumo:** Zbigniew Herbert (1924-1998) compartilhou com seus contemporâneos as tentativas de encontrar uma linguagem para abarcar as experiências do século XX, perpassado pela guerra e pelos totalitarismos, e de reafirmar o lugar da poesia e da arte no mundo devastado por essas vivências. O presente trabalho analisa o caminho expressivo encontrado por Herbert em “Duas gotas”. Ao mitificar, no poema, o casal que viu se beijar durante um bombardeio na Polônia, Herbert metaforiza o amor em resistência contra a destruição física e metafísica provocada pela Segunda Guerra Mundial.

**Palavras-chave:** Poesia polonesa. Poesia do século XX. Zbigniew Herbert.

### *Zbigniew Herbert's “Two drops” against the destruction of everything*

**Abstract:** Zbigniew Herbert (1924-1998) shared with contemporaries the attempts to find a language to embrace the experiences of the twentieth century, permeated by war and totalitarianism, and to reaffirm the place of poetry and art in the world devastated by these experiences. This paper analyzes the expressive path found by Herbert in “Two drops”. By mythologizing, in the poem, the couple he saw kissing during a bombing in Poland, Herbert metaphorizes love in resistance against the physical and metaphysical destruction caused by World War II.

**Keywords:** Polish poetry. Twentieth century poetry. Zbigniew Herbert.

Os bombardeios alemães sobre a Polônia, em setembro de 1939, assinalaram o início da Segunda Guerra Mundial e arruinaram massivamente as estruturas do país, que se adaptava a uma formação nacional recentemente conquistada, em 1918. Sustentada pelos valores ocidentais que haviam estruturado a sociedade europeia, a Polônia foi surpreendida pela rápida destruição do que mantinha o Velho Mundo coeso. Os fundamentos se revelaram frágeis e o peso dessa descoberta caiu sobre quem acreditava no que foi devastado com a guerra, o genocídio dela decorrente e a crueldade totalitária. Zbigniew Herbert nasceu na Polônia independente, em 1924, na cidade de Lwów, tendo uma infância nutrida por esses princípios que viu serem arruinados no início da sua vida adulta. Lwów, hoje a ucraniana Lviv, estava entre as maiores cidades polonesas, onde conviviam pelo menos oito etnias e nacionalidades, sendo símbolo da pluralidade cultural constituinte da pátria polonesa (KILANOWSKI, 2018a, p. 38). Herbert viu sua cidade ser atacada e foi testemunha do beijo do casal que se abraçava em escadarias de Lwów enquanto ela era bombardeada, o poema “Duas gotas” foi escrito da lembrança

---

<sup>1</sup> Graduanda em Letras Português na Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas. Bolsista do CNPq. E-mail: heloisa.hha@gmail.com. <https://orcid.org/0000-0001-9592-342X>.

desse momento (HERBERT, 2021). No ato de amor do casal em meio ao caos da cidade incendiada, Herbert enxergou duas gotas combatendo as chamas que destruíam tudo.

Cumprir a função de testemunha, como Herbert faz ao registrar o casal de “Duas gotas”, passou a ser uma necessidade para os poetas poloneses, que precisavam resguardar a memória, impedindo sua destruição junto dos corpos e das construções e seu apagamento por versões oficiais indiferentes ao sofrimento e aos sentimentos de terror experienciados. Se “uma obra de arte é boa quando surge de uma necessidade”, como defendeu Rilke (2013, p. 27), a de testemunhar não era a única para esses poetas. A expressão escrita se torna reação e possibilidade de suportar experiências e sua leitura uma forma de proporcionar aos leitores um suporte semelhante, por meio da identificação, o que ressalta a necessidade da existência da própria poesia. Em meio a um cataclismo, diante da violência, da penúria, da dor e da fome, a racionalidade e os sentimentos não abandonam o corpo físico. É às necessidades da dimensão metafísica humana que a poesia contempla e, em um período de maior sofrimento, como o vivido em experiências totalitárias, ela pode adquirir papéis de maior importância, Kilanowski (2017) lista três deles. O primeiro é a afirmação de pertencimento à grande família humana; o segundo é a possibilidade de criar uma harmonia interna que ajude a lidar com o caos externo; o terceiro é ser a poesia, por si mesma, a resistência a qualquer discurso dogmático, por ser plurissignificativa.

Em uma sociedade, como a totalitária, que tem as palavras distorcidas para dissimular a verdade, enxergar as múltiplas faces significativas de uma mesma palavra possibilita criar uma associação com o cotidiano e as diversas formas de enxergá-lo, o que pode ratificar a existência da verdade em uma realidade manipulada por ideias mentirosas. Em *LTI: a linguagem do Terceiro Reich*, Klemperer (2009) dissecou o uso da linguagem pelo nazismo, apontando como ela foi depauperada até usurpar das pessoas a individualidade, massificando a sociedade em torno de um fanatismo planejado. “Se puder se expressar com liberdade, qualquer língua consegue dar conta de todos os anseios humanos. Elas se prestam à razão e ao sentimento, são comunicação, diálogo e monólogo, oração e súplica, ordem e invocação. A LTI só se prestava à invocação” (KLEMPERER, 2009, p. 68). Klemperer (2009, p. 175-196) destaca os esforços para construir uma imagem messiânica de Hitler e a tentativa de ocupar o lugar da religião com o Estado, instituindo rituais nazistas, e afirma que na LTI “tudo era discurso e publicidade” (p. 68), sendo a repetição e o empobrecimento da língua propositais, visando vociferações enérgicas e não racionalizadas. Os discursos nazistas contra a intelectualidade e o apelo à invocação a um salvador, ao Estado, distorceram a percepção dos fatos, dos horrores sendo praticados, e a apropriação da linguagem foi central para esse processo. Klemperer (2009, p. 58-59)

desvela que o Terceiro Reich não inventou novas expressões, somente se apropriou e transfigurou sentidos de palavras, sobretudo do período pré-hitlerista, enraizando-se no cotidiano da população, e ressalta que a LTI “[...] só permitia expor um lado da natureza humana” (p. 68).

Restringir a linguagem a um campo semântico beligerante e associado ao Partido e fazê-lo presente na estrutura da língua, usada o tempo todo, reprime possibilidades expressivas e o livre pensamento, o que pode ser devolvido pela linguagem poética, ontologicamente plurissignificativa e capaz de organizar a mente por meio de sua forma de hiperorganização da linguagem. A disposição refletida das palavras cria ritmos encantatórios com a capacidade de ordenar o pensamento e a realidade ao redor. O conhecido é apresentado em uma nova forma, é reordenado, e o mundo se alinha internamente, possibilitando uma individualização e a recordação do vínculo com a espécie humana, com o reconhecimento do que é próprio dela. Quando um poema como os que versam sobre uma experiência totalitária, bélica ou simplesmente violenta chega a quem não vivenciou algo assim, ele atinge, igualmente, por tangenciar um sentimento ao qual todo humano está sujeito, que é o sofrimento. “Só a desgraça provoca em mim a compaixão”, escreve Iossif Brodskii, traduzido por Kilanowski (2017), no poema “No lugar das feras, eu enfrentava as grades das jaulas”. Por ser um dispositivo de compaixão, porque desperta identificação ao ocupar-se dos sentimentos, a poesia mostra a semelhança entre todas as pessoas, reafirmando o pertencimento à grande família humana<sup>2</sup>.

Essas possibilidades geradas pela poesia, principalmente em momentos de terror, servem à necessidade de manter o que caracteriza um ser como humano. No caos, quando as estruturas conhecidas deixam de existir e o mundo passa a ser dirigido por meio do medo e da violência, é preciso recordar o que constrói a humanidade, retornar a uma origem harmônica e com sentido para a existência. A poesia versa a caminho da gênese, constrói imagens a partir das palavras e recupera seus sentidos latentes, “no poema a linguagem recupera sua originalidade primitiva, mutilada pela redução que lhe impõem a prosa e a fala cotidiana”, como constata Octavio Paz (1984, p. 25-26). Por meio da poesia, que Bruno Schulz, traduzido por Budant (2014), chama de “saudade da arqueopátria da

---

<sup>2</sup> Em “Os poetas e a família humana”, uma das conferências de *O testemunho da poesia*, Czesław Miłosz (2012, p. 55-72) recupera análises de seu primo Oskar Miłosz sobre o fazer poético para indicar a desvinculação do poeta da *grande família humana*, engendrada pela literatura boêmia e opositora à burguesia e, amiúde, à sociedade do século XIX. Isso teria afastado o poeta contemporâneo do público e causado uma individualização excessiva da linguagem poética, impossibilitando a apreciação social dessa arte. Czesław Miłosz observa que esse afastamento se dissolve em situações como a da ocupação da Polônia pela Alemanha nazista, porque nelas “[...] a poesia torna-se um artigo de primeira necessidade, tal como o pão” (MIŁOSZ, 2012, p. 64).



palavra”, pode-se ter acesso a uma organização humana primitiva, a imagens referentes a mitos que nortearam consciente ou inconscientemente a construção cultural humana, alcançando sentimentos e sensações compartilhados pela humanidade.

Herbert evoca um mito para contemplar a experiência arrasadora da guerra, o poema “Duas gotas” é tecido a partir dos arquétipos da morte por amor e o do amor que salva. Como é recorrente na poética de Herbert, os mitos são reconstruídos e atualizados, constituindo uma camada sobre a qual se ergue a estrutura versificada e embasa a leitura dos poemas, que sempre estão encapados pela realidade e amiúde pela matéria histórica, incontornável na arte do século XX. “Dwie krople”, “Duas gotas” na tradução de Piotr Kilanowski (2018a, p. 109-110), é o primeiro poema do livro de estreia de Herbert, *Struna światła, Corda de luz*, de 1956. Apesar da publicação pós-guerra, o livro reúne poemas sobre a vivência do conflito mundial. Herbert (2021) diz que “Duas gotas” foi escrito em sua juventude, sendo um dos seus primeiros poemas, durante a guerra. Enquanto corria para buscar abrigo de um bombardeio em Lwów, em 1942, Herbert viu um casal de jovens se beijando, como que desejando se esconder dentro do abraço que trocava, tendo guardado essa imagem como uma fotografia em sua mente e tomado notas por ter reconhecido algo importante no que via, como conta em conversa com Janusz Maciejewski, em 1996 (HERBERT, 2021). Herbert (2017) diz que ele próprio era movido pelo medo e se importava em salvar a si mesmo, sendo a busca pela sobrevivência a preocupação primordial das pessoas em situações como aquela, que “as faz esquecer das pessoas que amam”, mas o casal que se beijava agia de outra forma. “Whereas those two people opposed the raging cruelty around them with the frail power of love”.

### **Duas gotas**

Os bosques ardiam –  
mas eles  
nos pescoços trançavam as mãos  
como buquês de rosas

as pessoas corriam para os abrigos -  
ele dizia que a esposa tinha cabelos  
nos quais era possível se esconder

debaixo de um só cobertor  
sussurravam palavras despudoradas  
a ladainha dos enamorados

Quando estava muito ruim  
saltavam para dentro dos olhos em frente  
e os fechavam com força

com tanta força que não sentiram o fogo  
chegando às sobranceiras

até o fim foram corajosos  
até o fim foram fiéis  
até o fim foram semelhantes  
como duas gotas  
paradas na borda do rosto  
(KILANOWSKI, 2018a, p. 109-110)

Trazendo, na epígrafe do poema, o romântico polonês Juliusz Słowacki: “Não é tempo de chorar pelas rosas, quando ardem os bosques” (KILANOWSKI, 2018a, p. 108), Herbert situa “Duas gotas” na tradição do amor trágico, aproveitada pelos românticos, e desafia a proposição de Słowacki. A adversativa do segundo verso do poema aponta a oposição à referência escolhida e também ao coletivo representado pelos bosques. As lágrimas, uma das alusões para as gotas, são derramadas pelas rosas apesar da queima dos bosques, o coletivo representado nos dois primeiros versos das duas estrofes iniciais. Tanto “Os bosques ardem” quanto “as pessoas procuravam abrigos” são separados do restante das estrofes em sequência por um travessão e um traço, respectivamente. Esses sinais separam os amantes, marcam a individualização dos dois e seu contraste postural em comparação aos outros. O convite do período bélico é à insensibilidade, o outro deve ser inimigo, competidor pela sobrevivência, o que se sente não deve ser considerado, compartilhar afeto, se entrelaçar ao outro não é o que se espera diante de uma situação violenta.

O incentivo à insensibilidade foi marcado na Polônia por um carrossel colocado pelos alemães ao lado do Gueto de Varsóvia, de onde os poloneses presenciaram o assassinato dos insurgentes do Levante do Gueto de Varsóvia<sup>3</sup> (KILANOWSKI, 2016b). A atmosfera festiva concomitante ao morticínio permitia que os poloneses se divertissem ignorando o que estava acontecendo do outro lado do muro. Esse carrossel inspira o poema “Campo di Fiori”, de Czesław Miłosz, traduzido por Piotr Kilanowski (2016a). Nele, Miłosz rememora o passado da praça romana *Campo di Fiori*, onde Giordano Bruno foi queimado vivo, e imagina que instantes depois do assassinato o povo romano já se ocupava com festejos e afazeres cotidianos. Dessa imagem se constrói o paralelismo com os poloneses que acompanharam o genocídio judeu, que do carrossel “a canção saltitante abafava”. Os que andavam no carrossel e foram indiferentes aos sentimentos dos que sofriam integram o coletivo distanciado do casal de “Duas gotas” por travessão e traço no poema.

---

<sup>3</sup> Aprisionados em guetos, e ameaçados com o envio aos campos de extermínio, os judeus organizaram revoltas contra o exército nazista. O Levante do Gueto de Varsóvia foi uma delas. Ocorrido em 1943, foi massacrado pelos nazistas, que combatiam com vantagem desigual.

Retratados metaforicamente como duas flores, no bosque que queima, os amantes vão arder como todas as outras flores, mas se os outros correm em desespero, os dois permanecem, com as mãos entrelaçadas nos pescoços um do outro. É possível ver nesse gesto, um segurando o pescoço do outro, as cabeças como buquês, tanto um gesto de carinho quanto de um estrangulamento, como se houvessem cogitado o suicídio e decidido viver o que se aproximava, mesmo que fosse a morte. Qualquer das interpretações aponta para uma escolha consciente, uma entrega revolucionária; a destruição e a morte estão em frente a eles, mas optam por vivê-las de uma forma diferente da que os outros elegeram. Se o amor é impossível, escolhem pela morte, como Píramo e Tisbe e os mitos de recusa à proibição do amor que os seguem.

Enquanto os outros buscam abrigos, mesmo que as construções físicas possam ser inúteis e perigosas em situações de ataques aéreos e incêndios, o abrigo que encontram é dentro um do outro. Eles invocam uma ladainha, o canto, a oração que se espera diante de uma experiência de proximidade da morte, mas essa ladainha é dos enamorados. Não é um Deus que se invoca, é a pessoa amada, o transcendental é o amor, e o próprio amor erótico, o despudorado aos olhos da igreja. Esforçando-se para se manter nesse abrigo encontrado, “saltam para os olhos em frente”, olham nos olhos do outro e levam a consciência até ele, labutam para manter a consciência desse jeito e conseguem, porque quando o fogo chega não o sentem. Kilanowski (2018a, p. 304) explica que esse “saltavam para dentro dos olhos em frente” provém de uma expressão polonesa que se aproxima de algo como “arrancar os olhos do outro”, brigar, e no poema se une a outra expressão que significa “saltar no fogo atrás de alguém”. Kilanowski aponta que essa união das duas expressões contrapõe o que se espera da guerra, um conflito, uma briga, ao que se tem entre os protagonistas do poema, um sacrifício pelo outro.

Escolher expressões populares e subvertê-las em seus sentidos primordiais, como ocorre com os ditados e com a frase de Słowacki, é estabelecer a relação com o povo, o popular, e marcar a distinção entre esse povo e o indivíduo, apontar a semelhança de uma base comum humana e a diferenciação e possibilidade de ações independentes. Esse uso das expressões parece ter o propósito de embater o pensamento popular, o corriqueiro, a preocupação egoísta de sobrevivência, os valores de um tempo de guerra, com o sentimento de compaixão pelo outro, com o afeto. “Duas gotas” é outra referência a uma expressão polonesa, também explicada por Kilanowski (2018a, p. 304), que diz “semelhantes um ao outro como duas gotas d’água”, para apontar pessoas parecidas. Essas gotas assumem aqui a figura de lágrimas, o símbolo do sentimento transbordante, e estão à beira, “na borda do rosto”, como se estivessem perto de cair em um abismo, que pode ser a morte, a

alma humana, o nada ou qualquer representação do que não se conhece, mas resistissem. Diante de uma violência imbatível, a opção eleita foi viver o oposto, se rebelar com a própria vida, vivendo o amor, o avesso àquilo ao que estavam sendo submetidos. Os dois amantes se mantêm humanos, sentindo e amando, são água contra o fogo que combatem.

Conforme a decisão postural dos amantes vai sendo tomada, é estabelecida uma nova ordem no poema. A primeira estrofe tem a métrica mais irregular, cada um dos quatro versos tem um número diferente de sílabas poéticas, que varia entre duas e oito. Essa organização parece refletir o momento caótico em que as pessoas correm em desespero fugindo dos ataques aéreos. A partir da segunda estrofe, quando a diferença entre os amantes e os outros vai se consolidando, a métrica passa a se regularizar. Nas três estrofes de três versos, o primeiro e último versos têm menos sílabas que os do meio, são mais curtos, padrão que se quebra na quinta estrofe, que versa sobre o momento da morte, quando o fogo atinge os amantes. Os versos dessa estrofe têm um a metade do outro em valor silábico, descreve-se a chegada do fogo e o verso que aponta a matéria atingida pelo fogo é mais curto, deixando-se um espaço em branco para ser completado pela imaginação leitora. É como se fosse apontado que há algo além da matéria queimada, o espaço é deixado para o metafísico. Esse mesmo recurso poético pode ser notado na última estrofe, na qual, nos três versos finais do poema, o “como duas gotas”, no meio, tem a metade das sílabas dos versos circundantes. As duas gotas estão na borda não só de um rosto entregue como imagem para lágrimas que escorrem, o caráter abstrato dessa imagem, visualizada com esforço imaginativo, possibilita enxergar outras imagens, novamente estimuladas pelo espaço em branco do intervalo entre os versos. As gotas estão próximas de cair da borda, o verso está na metade do caminho tanto da queda em um abismo metafísico como à margem de um mundo que se deteriora e fecha o espaço para esse metafísico, para o pensamento e para o sentimento.

Estar à margem, em uma situação assim, é ser lúcido, inserir-se na realidade conscientemente, não se acostumar com o horror, continuar amando quando o pensamento vigente é o de que não existe espaço para amar, quando se anestésiar e ignorar a realidade se apresentam como soluções adequadas. Pensar no abismo, estar à margem, pode ser um sacrifício, levado até o fim pelo casal de Herbert por uma morte consciente, por amor. A lucidez diferencia os protagonistas do poema, que têm as escolhas marcadas por verbos de ação, no pretérito imperfeito, não se trata de aceitação ou de passividade, mas de pacifismo, de responder com o improvável, o inesperado, com o belo diante do horror. Após serem atingidos pelo fogo, há uma mudança verbal para o pretérito perfeito, suas ações ficam imortalizadas no tempo, narra-se a memória do que foram, “corajosos”, “fiéis”,

“semelhantes”, porque recordaram a própria humanidade. Eles assumem uma posição mitificada, seu sacrifício é reconhecido pelo testemunho poético que se esforçou para encontrar uma linguagem para abarcar as experiências do século XX. Em “Duas gotas”, a escolha é por ordenar a existência metaforicamente na forma poética, dando sentido para as posturas adotadas diante dela. Em “Campo di Fiori”, o eu lírico de Miłosz reflete sobre as possibilidades da linguagem, ou a falta delas, diante do que foi vivenciado e também acredita na qualidade poética como restauradora da realidade.

[...]  
Mas eu naquela hora pensava  
Na solidão dos que morrem.  
Pensava que quando Giordano  
No cadafalso subia,  
Não achou em língua humana  
Nenhuma palavra adequada,  
Pra dar adeus à humanidade,  
À humanidade que fica.

[...]  
E aqueles, morrendo solitários,  
Pelo mundo já esquecidos,  
Nossa língua agora estranham  
Como a língua de um planeta antigo.  
Tudo será lenda um dia  
E então, muitos anos passados  
Causará a palavra do poeta  
A rebelião num novo Campo di Fiori  
(KILANOWSKI, 2016a)

Giordano Bruno foi uma voz da razão queimada, o que fala pela razão é castigado, sofre sozinho, porque sua voz não teve eco entre os outros, que estavam indiferentes ou se deleitavam com o sofrimento alheio. O pensamento do eu lírico é sobre a expressão de todos os acontecimentos, sobre a falta de linguagem para essa expressão e sobre sua poesia ser uma alternativa, por residir fora da linguagem prosaica, ser a linguagem original, a que se aproxima dos sentidos, da humanidade. Essa outra linguagem é a que inspira rebeliões, é como a de Władysław Szlengel<sup>4</sup>, que incitou a revolta no Gueto, e lá foi morto (KILANOWSKI, 2018b); resta a esses mortos o estranhamento do que fica no mundo, um lugar que não os compreendeu.

Ao poeta ficou a missão de encontrar uma linguagem e fazer ressurgir o que o fogo que perpassa esses dois poemas, o “Campo di Fiori” e o “Duas gotas”, queimou.

---

<sup>4</sup> (1912 – 1943) poeta judeu que escreveu em polonês. Foi morto no Levante do Gueto, lugar onde seus poemas circulavam (KILANOWSKI, 2020, p. 37).

Esses poemas mostram duas alternativas diante de uma destruição que ultrapassa a matéria. Ela pode acabar com a humanidade, aniquilar os sentimentos, despertar indiferença, ou pode fazer com que a humanidade se fortaleça, que ela seja fonte de resistência contra o caos e a violência. Por meio dessa última alternativa, é possível reconstruir as estruturas em ruínas, recriar o espaço físico e os conceitos a partir dessa humanidade que não se deixou levar com o fogo.

## REFERÊNCIAS

BUDANT, Luiz Henrique. “A palavra inicial era um delírio”: traduzindo A mitificação da realidade, de Bruno Schulz. *Qorpus*, Florianópolis, n. 15, dez. 2014. Disponível em: [https://qorpus.paginas.ufsc.br/como-e/edicao-n-015/a-palavra-inicial-era-um-delirio-traduzindo-a-mitificacao-da-realidade-de-bruno-schulz-luiz-henrique-budant/?fbclid=IwAR19IBrA-Ox\\_3MRfh-Du\\_4r94y3upsDXlcf\\_TeNDPtuGSHvd-73vSjJhYqF0](https://qorpus.paginas.ufsc.br/como-e/edicao-n-015/a-palavra-inicial-era-um-delirio-traduzindo-a-mitificacao-da-realidade-de-bruno-schulz-luiz-henrique-budant/?fbclid=IwAR19IBrA-Ox_3MRfh-Du_4r94y3upsDXlcf_TeNDPtuGSHvd-73vSjJhYqF0). Acesso em: 12 set. 2020.

HERBERT, Zbigniew. Fundacja Herberta, Varsóvia, 2 mar. 2017. Facebook: <https://www.facebook.com/herbertfoundation/>. Disponível em: <https://www.facebook.com/herbertfoundation/photos/for-our-very-first-facebook-post-were-featuring-two-drops-the-first-poem-in-z-big/1738665583114812/>. Acesso em: 24 nov. 2021.

HERBERT, Zbigniew. Fundacja Herberta, Varsóvia. Disponível em: <https://fundacijaherberta.com/en/chronological-history-of-life-and-work-1924-1944/>. Acesso em: 24 nov. 2021.

HERBERT, Zbigniew. *The collected poems: 1956-1998*. Tradução de Alissa Valles. Glasgow: Harpers Collins, 2010.

MIŁOSZ, Czesław. Os poetas e a família humana. In: MIŁOSZ, Czesław. *O testemunho da poesia: seis conferências sobre as aflições de nosso século*. Tradução de Marcelo Paiva de Souza. Curitiba: Editora UFPR, 2012.

KILANOWSKI, Piotr. Três poemas de Czesław Miłosz – Tradução de Piotr Kilanowski. *Qorpus*, Florianópolis, n.16, mar. 2016a. Disponível em: <https://qorpus.paginas.ufsc.br/teatro-na-praia/edicao-n-016/tres-poemas-de-czeslaw-milosz-traducao-de-piotr-kilanowski/>. Acesso em: 18 set. 2020.

KILANOWSKI, Piotr. O poeta como testemunha. Uma brevíssima reflexão sobre dois poemas de Czesław Miłosz. *Qorpus*, Florianópolis, n.16, mar. 2016b. Disponível em: <https://qorpus.paginas.ufsc.br/como-e/edicao-n-016/o-poeta-como-testemunha-uma-brevissima-reflexao-sobre-dois-poemas-de-czeslaw-milosz-piotr-kilanowski/>. Acesso em: 18 set. 2020.

KILANOWSKI, Piotr. Poesia: sussurro, grito e silêncio – sobre três poemas de Iossif Brodskii, Aleksander Wat e Zbigniew Herbert. *Qorpus*, Florianópolis, n. 24, jun. 2017. Disponível em: <https://qorpus.paginas.ufsc.br/como-e/edicao-n-024/5231-2/>. Acesso em: 14 set. 2020.

KILANOWSKI, Piotr. „*Queria permanecer fiel à clareza incerta...*”: sobre a poesia de Zbigniew Herbert. 2018. 501 f. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2018a. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/187196/PLIT0729-T.pdf?sequence=-1>. Acesso em: 12 set. 2020.

KILANOWSKI, Piotr. W. Szlengel, poeta do Gueto de Varsóvia. *Suplemento Pernambuco*, Recife, n. 146, p. 24-27, 10 abr. 2018b. Disponível em: <http://www.suplementopernambuco.com.br/in%C3%A9ditos/2077-wladyslaw-szlengel,-poeta-do-gueto-de-vars%C3%B3via.html>. Acesso em: 18 set. 2020.

KILANOWSKI, Piotr. Vinte e dois poetas poloneses: uma pequena antologia de poesia em tradução. *Belas Infêis*, Brasília, v. 9, n. 2, p. 31-64, 2020. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/belasinfeis/article/view/28394/2572>. Acesso em: 18 set. 2020.

KLEMPERER, Victor. *LTI: a linguagem do Terceiro Reich*. Tradução de Miriam Bettina Paulina Oelsner. Rio de Janeiro: Contraponto, 2009.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. 2. ed. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

RILKE, Rainer Maria. *Cartas a um jovem poeta*. Tradução de Pedro Sússekind. Porto Alegre: L&PM, 2013.

## O século insano de Zbigniew Herbert em “A Ryszard Krynicki – uma carta”

Helena Nazareno Maia<sup>1</sup>

Universidade Federal do Paraná

**Resumo:** Este ensaio propõe uma reflexão sobre a imagem do século vinte delineada pelo poeta polonês Zbigniew Herbert em seu poema “A Ryszard Krynicki – uma carta” [Do Ryszarda Krynickiego – list], na tradução para o português de Piotr Kilanowski. A análise leva em conta inserção do autor na tradição literária ocidental e a os diálogos traçados pelo poema estudado com outras obras do século vinte, particularmente, *The Waste Land* [A terra devastada] de T. S. Elliot e *Experiência e Pobreza* de Walter Benjamin.

**Palavras-chave:** Zbigniew Herbert. Poesia polonesa. Século vinte. Poesia moderna.

### *The mad century of Zbigniew Herbert in “A Ryszard Krynicki – uma carta”*

**Abstract:** This essay discusses the image of the twentieth century as suggested by the polish poet Zbigniew Herbert in his poem “A Ryszard Krynicki – uma carta” [Do Ryszarda Krynickiego – list], translated into Portuguese by Piotr Kilanowski. The analysis takes into consideration the author’s insertion in the Western literary tradition and the dialogs between the studied poem and other twentieth century works, particularly T. S. Elliot’s *The Waste Land* and Walter Benjamin’s *Experience and Poverty*.

**Keywords:** Zbigniew Herbert. Polish poetry. Twentieth century. Modern poetry.

[...] dos que de perto literariamente me cercam, você sabe bem que (por superiores que sejam como artistas) como almas, propriamente, não contam, não tendo nenhum deles a consciência (que em mim é quotidiana) da terrível importância, da Vida, essa consciência que nos impossibilita de fazer arte meramente pela arte, e sem a consciência de um dever a cumprir para com nós-próprios e para com a humanidade. (PESSOA, 1985, p. 43)

Publicado em 1983 no livro *Informe da Cidade Sitiada* “A Ryszard Krynicki – uma carta”, de Zbigniew Herbert, é a confissão desesperada de um poeta que se debruça sobre a própria poética e vê-a ante um cenário catastrófico, na qual é tecido um tratado sobre as relações entre poesia e sociedade no século XX. É preciso salientar que a própria obra de Herbert, enquanto constituída a partir das contradições entre passado e presente, tradição e modernidade, mito e experiência (BARAŃCZAK, 1984, p. 38, *apud* KILANOWSKI, 2018, p. 277), compreende em si mesma essa relação, ainda que ela

---

<sup>1</sup> Graduanda do curso de Letras Português-Alemão, Bacharelado em Estudos Literários, na Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Departamento de Polonês, Alemão e Letras Clássicas. E-mail: helenan.maia@gmail.com. <https://orcid.org/0000-0002-7019-1127>



não esteja explicitamente tematizada. No poema em questão, ela se torna evidente não somente em razão dessa abordagem direta, mas também do diálogo que estabelece com outras obras – em especial, *The Waste Land* de T. S. Eliot. Entendo a relação estabelecida com o poeta americano particularmente relevante para a análise, considerando que o próprio Herbert nos dá sua primeira pista, mas acredito que também outros autores podem contribuir para a percepção da obra, segundo o entendimento de que nem toda a significação é produzida intencionalmente e de que um bom poema engendra múltiplas conversas. Assim, este trabalho pretende traçar algumas das possíveis conversas, sem ter, contudo, a pretensão de esgotá-las. A tradução aqui utilizada, assim como grande parte do material sobre Herbert, foi produzida pelo professor e tradutor Piotr Kilanowski e integra sua tese de doutorado sobre o poeta, *Queria permanecer fiel à clareza incerta- sobre a poesia de Zbigniew Herbert: sobre a poesia de Zbigniew Herbert*.

Primeiramente, ressalto que a estruturação desta análise partiu da associação do poeta ao eu-lírico no poema. O primeiro motivo que baseia essa identificação está no próprio título, uma carta a Ryszard Krynicki, amigo do autor e poeta de uma geração posterior a ele; o segundo, é o caráter metapoético do texto. Ambas apontam para uma confissão pessoal de Herbert, assim como o próprio tratamento dado por ele à matéria do poema. Creio não ser preciso prolongar-me nessa questão, não porque esteja livre de contestação, mas por pretender ao longo desse trabalho explicitar mais profundamente como a experiência da vida do autor enquanto poeta polonês está contida no texto.

#### **A Ryszard Krynicki – uma carta**

Pouca coisa Ryszard realmente pouca coisa ficará  
da poesia deste século insano com certeza Rilke Eliot  
alguns outros veneráveis xamãs que conheciam o segredo  
de encantar as palavras de uma forma imune à ação do tempo sem o  
que  
não há frase digna de ser lembrada e a fala é como a areia  
nossos cadernos escolares sinceramente supliciados  
com vestígios de suor lágrimas sangue serão  
para a corretora eterna como a letra de uma canção destituída de me-  
lodia  
nobremente íntegra mais que óbvia  
acreditamos fácil demais que a beleza não salva  
que conduz os levianos de sonho em sonho até a morte  
nenhum de nós soube despertar a dríade do choupo  
ler a escrita das nuvens  
por isso o unicórnio não passará por nossas pegadas  
não ressuscitaremos o navio no golfo o pavão a rosa  
restou-nos a nudez e desnudos estamos de pé  
do lado direito o melhor do tríptico  
O Juízo Final

tomamos nos ombros magros o peso dos assuntos públicos  
a luta contra a tirania contra a mentira os registros do sofrimento  
mas tivemos – hás de reconhecer – oponentes desprezivelmente pequenos  
será que vale então a pena rebaixar a palavra sagrada  
à balbuciação da tribuna à negra espuma dos jornais  
tão pouca alegria – a filha dos deuses nos nossos poemas Ryszard  
demasiadamente poucos crepúsculos luminosos espelhos grinaldas  
êxtase  
nada apenas salmodias escuras os gaguejos da animula  
urnas de cinzas no jardim calcinado  
    que forças são necessárias para a despeito dos fados  
    dos vereditos da história e da iniquidade humana  
    sussurrar no horto das oliveiras da traição – ó noite de paz  
    que forças do espírito são necessárias para acender  
    às cegas batendo com o desespero no desespero  
    uma centelha de luz um sinal de reconciliação  
    para que eternamente perdue a roda de dança na relva espessa  
    para celebrar o nascimento da criança e cada princípio  
    as dádivas do ar da terra do fogo e da água  
eu não sei – meu caro – e por isso  
envio a ti de noite esses enigmas de coruja  
um abraço cordial  
    uma reverência de minha sombra (HERBERT, *apud*  
KILANOWSKI, 2018, p. 727)

A começar pelo primeiro verso, a repetição da ideia de falta (na tradução “pouca”, no original, “niewiele”) parece sintetizar a reflexão do autor no poema. Neste, Herbert não se refere apenas à pouca poesia que ficará (Eliot e Rilke, além de alguns “veneráveis xamãs”), mas também ao pouco que sobra diante dos efeitos das guerras; o que se entende aqui como algo análogo à terra devastada de Eliot e a pobreza de experiência em Walter Benjamin. Entretanto nem Eliot quando publicou *The Waste Land* nem Benjamin viram as profundas marcas deixadas pela II Guerra Mundial. A realidade de Herbert é, portanto, mais sombria, seu jardim calcinado circunscreve a possibilidade de total aniquilação do espaço, com o advento da bomba atômica, e a máxima desumanização da qual o homem moderno fora capaz: os campos de concentração. Quando olhadas as condições particulares nas quais o autor estava inserido, o quadro agrava-se. Ao longo do século XX, a Polônia não somente esteve sob domínio nazista, como também soviético. Além dos horrores da guerra que ficaram cravados no imaginário de toda uma geração ao redor da Europa, Herbert fora em sua adolescência testemunha da ocupação russa em Lwów, sua cidade natal, e dos assassinatos, deportações e violências dela decorrentes. Com seus compatriotas, compartilhava também o sofrimento do massacre soviético nas cidades de Katyń e Kolimá – especialmente da primeira, uma vez que um dos tios de Herbert fora lá assassinado. Na outra ponta da carta, nos deparamos com Krynicky, quem nascera em um

campo de trabalho forçado nazista na Áustria em junho de 1943. Face a essa realidade, a noção de *missão da poesia* ganha contornos específicos, torna-se tentativa de escapar da reificação imposta pelos totalitarismos à sociedade e ao espírito (ADORNO, 1998, p. 26). Na cena polonesa, ela é particularmente atrelada à geração de poetas Colombos, que vivenciaram a II Guerra – alguns deles de origem judaica – e viram a possibilidade de poesia como testemunho da experiência e dispositivo de compaixão.

Apesar de ter sido um dos mais proeminentes intelectuais da oposição ao regime soviético, no início dos anos setenta Herbert fora, contudo, muito criticado por aqueles que não viam em sua poesia o engajamento explícito necessário – nas palavras do autor, ela era “nobremente íntegra mais que óbvia”. Argumentou-se que ele seria nostálgico do passado e alienado do presente, sua poética, conservadora e pseudoclassicista (BARAŃCZAK, 1984, p. 7 *apud* KILANOWSKI, 2018, p. 266), em razão do lugar que a tradição cultural da Europa Ocidental nela ocupava, vinculada através de mitos da Antiguidade Clássica e do cristianismo ou alusões à história, às artes e à filosofia ocidentais. Esse entendimento, entretanto, falhava em perceber as complexidades de sua obra, tendo sido extensamente combatido pelo crítico Barańczak, numa tese que seria uma das principais portas para a leitura do poeta no Ocidente (KILANOWSKI, 2018, p. 264).

Em direção similar à do crítico polonês, entendo que a poética de Herbert pode ser compreendida de acordo com o que é colocado por Walter Benjamin nas teses sobre o conceito de história, “Nunca houve um monumento de cultura que não fosse também um monumento de barbárie” (BENJAMIN, 1985, p. 208). Essa formulação parece indicar que a *cultura* simultaneamente se opõe e contém a barbárie que fora condição material para seu florescimento: a violência exercida pelos vencedores sobre os povos vencidos, seja ela a do Império Romano ou a do colonialismo moderno. Esse caráter dual da configuração das sociedades modernas e de sua tradição cultural encontra na poesia um meio de expressão perfeito, uma vez que esta opera a partir de imagens cuja natureza é marcada pela polivalência de sentidos (PAZ, 2012, p. 104), os quais podem ou não ser contraditórios.

Assim, a tradição aparece na obra de Herbert enleada num jogo de ironias, autoironias (particularmente na figura do Senhor Cogito) e analogias, que acoplam horror e beleza. Desse jogo emerge a experiência do presente, sua barbárie ecoa a do passado e este não pode ser desvinculado do patrimônio cultural. Em sua ambiguidade, a beleza da cultura pode, no entanto, ainda salvar. A poesia, como entendida por Herbert, não conduz os levianos de sonho em sonho até a morte, mas na vigília recria esses sonhos e aqueles que foram anteriormente sonhados; ao fazê-lo, convida o leitor a conhece-los doutro modo e destrinchar seus significados, suas contradições.

No poema, o eu-lírico é também leitor do passado e dos poetas, por isso, pode ele declarar “nossos cadernos escolares sinceramente supliciados/com vestígios de suor lágrimas sangue serão/para a corretora eterna como a letra de uma canção destituída de melodia”. Os cadernos escolares são sua própria poética, percebida segundo o fato de que toda obra se insere numa tradição, da qual todo poeta é um constante aprendiz – mesmo que seu aprendizado culmine na subversão. A corretora eterna não se resume, nesse sentido, apenas aos desdobramentos da história material, mas se configura no próprio popularmente chamado “filtro do tempo”, que seleciona as obras lidas pelas gerações seguintes.

Nos cadernos do século de Hebert, a palavra não sai incólume dos vestígios do suor, das lágrimas e do sangue dos mortos e sobreviventes das guerras e dos totalitarismos. Ela deixa então de ser a música apolínea – que, entretanto, é colocada por Herbert em “Apolo e Mársias” em seu horror –, para tornar-se uma destituída de melodia. A quebra das formas fixas, o verso livre e branco, a polifonia e a estrutura fragmentária que desde o fim do século XIX moldavam uma nova forma de pensar e fazer poesia são, nesse sentido, a tradução formal da experiência de estilhaçamento material e subjetivo com à qual o homem moderno se vê às voltas, diante da crise do corolário de ideias iluministas. É, pois, a poesia em que “nenhum de nós soube despertar a dríade do choupo” ou antes, segundo Eliot em “The Fire Sermon”, “The nymphs are departed” (ELIOT, 2018, p. 126).

Também “The Fire Sermon”, vemos o verso “Burning burning burning burning” (ELIOT, 2018, p. 126) retomar o *Sermão do Fogo* de Buda, segundo às posteriores notas do poeta estadunidense-britânico<sup>2</sup>, e dar um novo ritmo ao poema. A aceleração propulsionada pela repetição do gerúndio parece conotar aqui a velocidade crescente com que as chamas se espriam e o sentimento de desespero disso resultante. Apesar da associação quase inevitável à destruição pelo fogo das explosões e incêndios na guerra, é preciso notar que, no Sermão de Buda, o fogo tem um caráter purificador. Podemos observar, à luz disso, uma possível ambiguidade entre destruição e elevação, que seria retomada em “A Ryszard Krynicky – uma carta”, especificamente, no seguinte trecho: “restou-nos a nudez e desnudos estamos de pé/do lado direito o melhor do tríptico/O Juízo Final”.

O tríptico, popular formato de pintura na Idade Média e na Renascença, enreda uma narrativa cronológica, da qual o fim era representado no lado direito da obra. Mas se

---

<sup>2</sup> Embora Eliot tenha declarado posteriormente na palestra “The Frontiers of Criticism”, de 1956, que as notas teriam gerado “wrong kind of interest among the seekers of sources” [o tipo de interesse errado entre os que procuram por explicações – tradução livre] (ELIOT, 1956, p. 533), elas aqui são mobilizadas não com o intuito de desvendar supostos significados secretos, mas resgatar associações possíveis dentro do corpo de *TWS* que podem colaborar para o cotejo aqui proposto.

há um lado direito, um fim, há também um início e um meio, no tríptico herbertiano, possivelmente, eles seriam, respectivamente, a tradição cultural Ocidental e o século vinte. Por outro lado, na Escatologia Cristã, o que imediatamente precede o Juízo Final é o Apocalipse. O meio não dito, mas implicado, de Herbert é esse, os regimes totalitaristas, as guerras e os campos de concentração e trabalho forçado como um Apocalipse terreno, a mais desmoralizante experiência europeia, da qual falar parece ao mesmo tempo impossível e necessário. Analogia semelhante é verificada em “Nos Portões do Vale” (HERBERT, apud KILANOWSKI, 2018, p. 541-543) do autor, no qual a humanidade aparece como um rebanho indistinto de corpos, caminhando por um prado repleto de cinzas em direção ao julgamento final, sob o olhar de anjos que remetem a algozes. Em ambos poemas, Herbert traça paralelos entre a mitologia cristã e o militarismo dos regimes totalitários, mesclando o mítico ao terreno em uma imagem de horror. Tanto nesses poemas do autor polonês como em Eliot, o elemento do sagrado é responsável por colocar a contraposição entre morte e vida, destruição e renascimento. Por isso, em “Nos Portões do Vale”, o grito das mães que assistem os filhos partirem é apresentado também como um urro que “irrompe como fonte de água viva” (HERBERT, apud KILANOWSKI, 2018, p. 541).

Ao olharmos a frase de Benjamin, “Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos viu-se abandonada, sem teto, numa paisagem diferente em tudo, exceto nas nuvens, e em cujo centro, num campo de forças de correntes e explosões destruidoras, estava o frágil e minúsculo corpo humano” (BENJAMIN, 2012, p. 124), os versos herbertianos ganham ainda outra face. A nudez do homem no lado direito do tríptico é o significante dessa fragilidade, uma impotência perante o mundo, que encontra um correlato na imagem do homem despido física e simbolicamente, ao ter a própria humanidade usurpada nos campos de concentração e prisões. Também em *Experiência e pobreza*, o ensaísta alemão recorre ao aspecto da nudez para dar contornos a experiência do século insano, do “contemporâneo nu, deitado como um recém-nascido nas fraldas sujas de nossa época” (BENJAMIN, 2012, p. 125). O homem está, pois, à espera de seu julgamento – ou de que lhe troquem as fraldas. Mas a espera enleia uma duração, o lado direito do tríptico não é, portanto, um fim, mas a permanência angustiada num cenário caótico, cuja conclusão não chega.

Observados sob o ponto de vista da trajetória dos jovens que lutaram ou viram a guerra, os trechos de Benjamin acima relembram o poema de Herbert “Elegia para a partida da pena da tinta e da lâmpada” (HERBERT, apud KILANOWSKI, 2018, p. 799-804). Neste, a infância de bonança e ingenuidade é perdida para a “profecia de extermínio” da guerra que transcorre no palco do mundo e à qual resta à criança assistir com medo. A

imagem da criança e de seus pertences como signo de desamparo e incerteza, que em “A Ryszard Krynicki – uma carta” aparece singela como cadernos escolares, ganha forças nessa elegia de Herbert. Para o eu-lírico dela, a compaixão, assim como objetos de memória parecem ter ficado nos “jardins da infância” (HERBERT, *apud* KILANOWSKI, 2018, p. 803) que a experiência da guerra aterrou. A marca dessa perda é, então, deixada na poesia, mas não sem culpa: “perdoa minha ingratidão caneta com pena arcaica/ e tu tinteiro – tantos bons pensamentos havia ainda em ti/ perdoa-me lâmpada de querosene – vais extinguindo-te nas memórias/ como um acampamento abandonado” (HERBERT, *apud* KILANOWSKI, 2018, p. 803).

Esse lamento é recorrente, pois Herbert via na poesia a necessidade de tomar “nos ombros magros o peso dos assuntos públicos/ a luta contra a tirania contra a mentira os registros do sofrimento”. A ciência de uma *responsabilidade poética* que aqui delinea-se eventualmente, ganharia contornos claros em 1992 com *Rovigo* (KILANOWSKI, 2018, p. 239), mas no poema-carta a Krynicki ela é permeada de dúvidas. Ao questionar se valeria “rebaixar a palavra sagrada/à balbúcia da tribuna à negra espuma dos jornais”, Herbert se mostra incerto acerca de como vincular um posicionamento na sua poética, pois, como mencionado anteriormente, sua poesia não era óbvia. Simultaneamente, ao usar a poesia como veículo de denúncia ele deixaria de cantar o belo e a vida. Sob outro ângulo, rebaixar o poema à tribuna pode ser entendido como a tematização de eventos específicos e pontuais, que aparecem nos jornais, na poesia, como feito por alguns grupos de poetas modernos. Inversamente, o procedimento de Herbert consistia na tessitura de uma rede de alusões a mitos, personagens e histórias clássicas que serviam para endereçar o presente (como em “Regresso do procônsul” e “Calígula”, publicados, respectivamente, em 1961 e 1974). Sobre isso, há de se notar que o “método herbertiano” é também uma forma de não datar os poemas tomando um referencial objetivo na realidade, com isso possivelmente tentativa de “encantar as palavras de uma forma imune à ação do tempo”.

Explícitos ou não, os poemas não mais puderam tratar pura e simplesmente de “crepúsculos luminosos espelhos grinaldas êxtase”; uma mudança de conteúdo que se desdobra, no modernismo, em princípio formal, como própria desintegração da forma lírica. São, nesse sentido, os “gaguejos da animula” a poética do século. Trêmula, titubeante, intrincada, voz de uma alma apequenada – do latim, *nomitativo*, anima (alma) + ula (pequeno) – diante da “Unreal City” eliotiana, cuja imagem é formada no encontro do horror fantástico de Hieronymous Bosch com a fragmentação de Picasso. A cidade, assim, deixa de ser a *pólis* harmônica da resolução do conflito pelo debate para se tornar

a cidade sitiada<sup>3</sup>. Uma vez destruída pelo fogo, da cidade irreal restam ruínas recobertas de cinzas. O verso de Herbert, “urnas de cinzas no jardim calcinado” remete a esse *após*. O jardim, a Europa – que aparece assim referida no livro *Bárbaro no Jardim* do autor –, torna-se, então, terra árida, ecoando o espaço de Eliot em “What the Thunder Said”, “Here is no water but only rock/ Rock and no water and the sandy road” (ELIOT, 2018, p. 140). Sobre o solo acinzentado pelos restos dos edifícios explodidos, depositam-se as cinzas dos mortos. A violência passa a residir não mais na agressividade incendiária, mas na desesperança face aos escombros, uma imagem de ausência, que (des)povoa tanto o espírito quanto a matéria. O urro de vida de “Nos Portões do Vale” converte-se, então, no baluciar do desamparo. Essa é a pobreza, em Benjamin,<sup>4</sup> e a capela vazia, em Eliot<sup>5</sup>. Nesse sentido, é a negativa que predomina no poema de Herbert: a *pouca* coisa que fica, a canção *destituída* de melodia, a beleza que se acredita *não* salvar, o que *nenhum* soube despertar, os unicórnios e pavões *não* mais presentes, a *nudez*, a *pouca* alegria, *nada*.

Mas se no vazio há sempre a possibilidade latente de preenchimento, na desilusão radical há também uma esperança oculta. No poema-carta, o poeta polonês a concebe através de outra referência bíblica: “sussurrar no horto das oliveiras da traição – ó noite de paz”. Segundo o Novo Testamento, o horto das Oliveiras, Getsêmani, é o jardim no qual Jesus teria orado, em agonia, antes de sua crucificação (Evangelho de S. Lucas 22 39-46), que fora consequência da traição de Judas. Dessa referência podem ser traçadas múltiplas associações, entretanto, me atenho à ideia de angústia que ela comporta. Se na tradição Cristã até Cristo tivera medo diante da morte e do sofrimento, como podem os homens não temer ou não se ressentir da violência dos regimes e das guerras, é o que se pergunta o poeta. A mesma paz que Eliot almeja no verso final de *The Waste Land*, “Shantih shanti shanti” (ELIOT, 2018, p.148), traduzido nas notas do autor ao poema como “The peace

---

<sup>3</sup> Sobre o mito da pólis na obra herbertiana, Kilanowski (2018, p.44) escreve “É preciso notar que a cidade natal do poeta ganha na sua obra poderes que geram mitos. O mito da cidade ideal, o mito da polis, a comunidade unida pelos valores em comum, o mito da pátria perdida ou roubada e o mito da herança da qual o poeta se sente deserdado. O real e o mitificado na representação da cidade natal se entrelaçam criando uma imagem poderosa que apela tanto ao poeta quanto aos seus leitores. A cidade real e a cidade imaginada, sonhada, lembrada se confundem, e a Ítaca criada desta maneira se reflete em vários pontos da obra do poeta, em imagens das cidades sitiadas, bombardeadas, perdidas, mas também cidades ricas em história e arte, ensolaradas e amistosas.”

<sup>4</sup> “Pobreza de experiência: não se deve imaginar que os homens aspirem a novas experiências. Não, eles aspiram a libertar-se de toda experiência, aspiram a um mundo em que possam ostentar tão pura e tão claramente sua pobreza externa e interna, que algo de decente possa resultar disso.” (BENJAMIN, 1985, p. 107-108).

<sup>5</sup> “In this decayed hole among the mountains/In this faint moonlight, the grass is singing/Over the tumbled graves, above the chapel/There is the empty chapel, only the wind’s home./It has no windows, and the door swing, Dry bones can harm no one/Only a cock stood on the rooftree/Co co rico co co rico/In the flash of lighting. Then a dump gust/Bringing rain” (ELIOT, 2018, p. 144).

wich passeth understanding”, que encerra os *Upanixades*. Contrariamente à vontade de pacificação do espírito, contudo, a repetição de “que forças” sugere a intensificação da aflição do eu-lírico. Essa não seria uma melancolia, mas uma agitação ansiosa na tentativa de superar o sofrimento e a falta de esperanças, “às cegas batendo com o desespero no desespero”. Novamente, vemos retornar no trecho um signo de ausência, como a não formação da imagem na cegueira, representativa da falta de certezas. Bater com desespero no desespero é, nesse sentido, debater-se face a própria fragilidade, carente de instrumentos que permitiriam acender a centelha de reconciliação, há apenas os próprios cacos nos quais se apoiar, como a imagem traçada por Eliot “These fragments I have shored against my ruins” (ELIOT, 2018, p. 148).

Poderíamos nos perguntar o que é a reconciliação almejada pelo poeta, se seria uma de caráter interno ou espécie de utopia em que perdura “a roda de dança na relva espessa”. Esta, inaugurada pelo nascimento de uma criança, parece ser uma referência ao nascimento de Cristo, quem segundo o Novo Testamento salvaria o povo dos seus pecados (S. Mateus 1, 21). Mas em toda promessa de esperança, oculta-se seu possível fracasso – seja ele o projeto iluminista ou a utopia soviética –, por isso, a possibilidade de harmonia se impõe sobre o poema como dúvida. O não-saber de Herbert é a não-certeza que a poesia convida, são enigmas o que ela tem a oferecer ao leitor – seja este o destinatário da carta ou outro, sejam aqueles os deste ou de outros poemas. Pode-se tentar destrinchar as referências de um poema com inúmeras notas, mas nem assim seus sentidos se esgotariam, ao contrário, seus enigmas se desdobram noutros, becos e cruzamentos que conduzem, cada vez mais, ao interior do poema. Eis, então, que ao penetrar no poema, o homem defronta-se se consigo mesmo e em si encontra o Outro.

A experiência do Outro culmina na experiência da Unidade. Os dois movimentos contrários se implicam. No ir para trás já pulsa o salto para frente. O precipitar-se no Outro se apresenta como uma volta a algo do qual fomos arrancados. Cessa a dualidade, estamos na outra margem. Já demos o salto mortal. Já nos reconciliamos com nós mesmos. (PAZ, 2012, p. 140)

Essa talvez seja a reconciliação possível, a poesia como dispositivo de compaixão, na medida em que comporta uma experiência de alteridade. Adorno a entendera como a corrente subterrânea da lírica, em que a apreensão do universal é viabilizada pelo mergulho em si mesmo (ADORNO, 2003, p. 76-77). Em Zbigniew Herbert ela é magia, vinda das



palavras encantadas pelos xamãs-poetas, na força de sua ambiguidade nada óbvia, que permite que assim se misturem, dentro de cada um, que é sujeito e que é objeto<sup>6</sup>.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. Crítica cultural e sociedade. In: ADORNO, Theodor W. *Prismas*. Tradução de Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 1998. p. 7-26.

ADORNO, Theodor W. Palestra sobre lírica e sociedade. In: ADORNO, Theodor W. *Notas de Literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: editora 34, 2003. p. 65-89.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 104–108.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 205–215.

ELIOT, T. S. A terra devastada. In: ELIOT, T. S. *Poemas*. Tradução de Caetano W. Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

ELIOT, T. S. The Frontiers of Criticism. *The Sewanee Review*, vol. 64, no. 4, Johns Hopkins University Press, 1956, p. 525–43. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/27538564>>. Acesso em: 14 out. 2021.

KILANOWSKI, Piotr. *Queria permanecer fiel à clareza incerta- sobre a poesia de Zbigniew Herbert: sobre a poesia de Zbigniew Herbert*. 501 f. Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Literatura, Florianópolis, 2018.

PAZ, Octavio. A outra margem. In: PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 123-143.

PAZ, Octavio. Imagem. In: PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 104-119.

PESSOA, Fernando. *Cartas de Fernando Pessoa a Armando Côrtes Rodrigues*. 3 ed. Lisboa: Livros Horizonte, 1985

---

<sup>6</sup> Excerto de “Queria descrever” poema de Herbert em *Hermes, o cão e a estrela*, de 1957: “assim se mistura/assim se mistura/dentro de mim/aquilo que os senhores de cabelos brancos/separaram de uma vez por todas/e disseram/isto é o sujeito/e isto é o objeto” (HERBERT, 1957 *apud* KILANOWSKI, 2018, p. 544).

# O bosque de bétulas de Iwaszkiewicz e Wajda

Matheus Moreira Pena<sup>1</sup>

Universidade Federal do Paraná

**Resumo:** O texto pretende apresentar as relações entre as obras *Brzezina* de autoria do escritor polonês Jarosław Iwaszkiewicz publicado em 1932 e a adaptação para o cinema com o mesmo título produzida pelo cineasta Andrzej Wajda que veio aos cinemas em 1970. O trabalho também almeja discutir e apresentar exemplos de como a escolha do meio (audiovisual, idioma escrito e etc.) com o qual se constrói uma obra abre um leque de possibilidades a serem exploradas, porém em compensação, impõe também certas limitações. Outra questão abordada nesse artigo se refere às alusões pictóricas da obra do pintor polonês Jacek Malczewski presentes no filme de Wajda. O texto questiona como elas dialogam com o texto original e como expandem e complexificam certos pontos do enredo de *Brzezina*.

**Palavras-chave:** Andrzej Wajda. Jarosław Iwaszkiewicz. *Brzezina*.

## *Wajda's and Iwaszkiewicz's birch wood*

**Abstract:** This work's objective consists in making an overview of the literary work *Brzezina* or *The birchwood* published in 1932 by the polish writer and novelist Jarosław Iwaszkiewicz and the cinematographic adaptation of the same novel, which was released in 1970 by the worldly know polish film director Andrzej Wajda. This article would like to present and deliberate upon a few examples which show us how the choice of a certain medium (as in written language, audiovisual resources and so forth) used by the artist to build his work can open him a vast array of possibilities, but on the flip side carries within itself and imposes some limitations. Another issue this essay would like to focus on is the way Wajda alludes to the works of the polish painter Jacek Malczewski. We would like to briefly discuss the relations between these allusions and the original work by Iwaszkiewicz, as well as to consider the way these references broaden and otherwise develop certain elements of the plot.

**Keywords:** Andrzej Wajda. Jarosław Iwaszkiewicz. *Brzezina*

Este trabalho está dedicado ao conto de autoria de Jarosław Iwaszkiewicz intitulado *Brzezina*, que foi publicado antes da segunda guerra mundial no ano de 1932 e também ao filme que leva o mesmo título sob a direção de Andrzej Wajda. Esse filme chegou aos cinemas somente 38 anos depois, em 1970.

Tenho a intenção de apresentar e aproximar ambas as obras aos leitores e discutir como certos componentes do enredo são abordados e desenvolvidos no conto e sua adaptação cinematográfica. Farei uso de citações provenientes do livro e imagens do filme além de quadros de Jacek Malczewski.

Na minha opinião, ambas as obras juntamente com as divergências entre elas que se dão em decorrência da escolha de meio de comunicação (no caso de Wajda a imagem e o som, já no de Iwaszkiewicz a palavra, ou seja, o idioma escrito) configuram um cam-

---

<sup>1</sup> Licenciando em Letras- Polonês na UFPR. E-mail: moreira88@hotmail.com. <https://orcid.org/0000-0003-1646-1672>.

popara pesquisas verdadeiramente fértil. Como podemos facilmente supor, a escolha dos meios de comunicação nos quais a obra de arte em questão será construída acarreta em consequências verdadeiramente profundas. Cada meio, por um lado, cria certas possibilidades de criação, ao passo que impõe aos artistas certas limitações.

### **Resumo do enredo e história da criação da obra**

O enredo de *Brzezina* gira em torno da história de dois irmãos. O primeiro e mais novo deles, Stanisław, é o primeiro que temos a oportunidade de conhecer. Ele vem à casa de seu irmão mais velho após dois anos de tratamento contra tuberculose em um sanatório na cidade suíça de Davos. Stanisław afirma inicialmente que tomou essa decisão seguindo a orientação médica de que ele deveria passar mais tempo ao ar livre, mas na realidade, ele está perfeitamente ciente do destino que por ele aguarda, isto é, de que ele já se encontra no estágio final de sua doença incurável e que, no fim das contas, está indo à casa de seu irmão para lá falecer.

Bolesław, o irmão mais velho, vive em sua casa em meio ao bosque de bétulas. Ele é viúvo e cuida sozinho de sua filha pequena, Ola. Ao contrário de seu irmão, sua saúde física está em um ótimo estado. Bolesław, porém, segue profundamente imerso no luto desde o falecimento de sua esposa, que ocorreu um ano antes do momento quando Stanisław chega a sua residência.

Stanisław, o tísico e irmão caçula é uma pessoa que apesar de sua condição de saúde lamentável, segue cheia de gana e vontade de viver. Ele sempre está sorridente e brincalhão, a dançar, brincar ou tocar o piano que ele mesmo trouxe prontamente de uma cidadezinha próxima.

Já o personagem do vigia do bosque é caracterizado pelo seu caráter taciturno e entristecido. Bolesław segue profundamente abalado com o falecimento de sua esposa e acaba por afundar sua filha Ola e toda a casa no luto. Isso pode ser constatado no fato de como ele a trata de maneira áspera ou ainda logo no início da obra quando ele não permite a sua filha passear com Malina e como Ola se veste unicamente roupas pretas pela maior parte da obra.

Temos aqui, portanto um dos contrastes mais importantes (caso não seja o mais importante!) de toda a obra. Trata-se da oposição entre a vida e a morte. Por um lado temos o personagem do irmão caçula prestes a morrer que segue cheio de ânimo e energia. Agora do outro lado temos Bolesław que permanece debaixo da sombra da morte de sua esposa e é incapaz de se desvencilhar do luto.

À medida que a obra se desenrola e se aproxima de sua conclusão, testemunhamos o processo de conciliação com sua perda e luto além da superação e conciliação com a morte por parte de Bolesław. Do outro lado desse ciclo testemunhamos também o definhamento de Stanisław e todas as emoções que o acompanham no decorrer desse processo. Por fim, o tuberculoso falece e é enterrado no bosque de bétulas perto do túmulo da esposa de seu irmão. Já Bolesław finalmente se liberta de seu luto e uma vez tendo reconquistado a vontade de viver, deixa o bosque de bétulas de uma vez por todas junto a Ola. Isto é, ocorre uma troca das posições ocupadas pelos irmãos no eixo da vida e morte.

A personagem da camponesa Malina que mora nos arredores da casa do viúvo desempenha um papel de peso nesse processo todo. O irmão Caçula logo de início demonstra interesse por ela e em seguida tem um caso amoroso com Malina. A raiz do conflito consiste no fato de que Malina está se relacionando com outro homem, o guarda Michał, com o qual ela tem planos de se casar.

Tendo tomado conhecimento desse triângulo amoroso, Bolesław fica com ciúmes, o que acarreta num confronto entre os dois irmãos. O estado de saúde do tuberculoso se deteriora bruscamente logo após essa discussão acalorada e Bolesław começa a se encontrar com Malina.

O enredo da obra se constrói através de uma série de contrastes e oposições que permeiam o conto todo e se desenvolvem concomitantemente a ele. Podemos citar o ciclo natural e a troca da vida e da morte como dois extremos opostos, mas ao mesmo tempo intrinsecamente unidos que configuram partes de um todo como um dos temas principais de toda obra.

Além do contraste que se baseia no eixo da vida e da morte sobre o qual acabamos de comentar, podemos encontrar também a oposição entre o Ocidente e a Polônia. Stanisław fica constantemente se recordando da vida cultural da qual gozava no sanatório. O irmão caçula, como um “cidadão do mundo”, trouxe consigo certas características do Ocidente (sobre o qual comenta frequentemente durante conversas com um tom cheio de saudades e nostalgia), como por exemplo, o modo de se vestir, as expressões faciais ou até mesmo seus movimentos um tanto afeminados.

Já Bolesław se comporta de um modo completamente diferente. Ele é de natureza lacônica, séria, sorri muito raramente e se veste de maneira mais tradicional ou característica para alguém de seu país de origem.

## A construção dos contrastes e da tensão

É interessante notar como bem no início do enredo já nos deparamos com um exemplo das divergências entre o livro e sua adaptação para o cinema nesse plano de primeiríssima importância para a obra que são os contrastes entre os irmãos.

O livro de Iwaszkiewicz se inicia com um parágrafo que descreve o comportamento e os trajés do irmão caçula e qual foi a reação que eles suscitaram em seu irmão mais velho. Ou para ser mais exato ainda, o parágrafo descreve como Stanisław já de início irrita seu irmão:

Até no modo que Stanisław desceu da charrete havia algo que irritava Bolesław. Pulou pra fora, ou melhor, saltitou para fora de sua charrete amarela. A primeira coisa que Bolesław notou foi a cor azul safira das meias de seu irmão. Essa cor se destacava de maneira acentuada por debaixo das calças encurtadas e frouxas e cobria os calcanhares extremamente magros de Stanisław. Mas com exceção disso, Stanisław parecia estar perfeitamente bem. Bolesław então ergueu seu olhar do azul safira das meias e o levou até os olhos azuis de seu irmão. Seus olhos estavam muito alegres. Stanisław sorria e em volta de sua boca se formavam muitas rugas, que se reuniam, convergindo em um ponto comum. Beijaram-se e o primeiro pensamento gentil de Bolesław foi: “Graças a Deus, que cheio de saúde”.

Não se viam faz muito tempo, Stanisław ficou por dois anos no seu sanatório, mas antes disso já não se encontravam fazia uns bons anos. Bolesław tinha se enfiado nessa casinha e Stanisław não passava para dar uma olhada por essas bandas. É bem possível que ele nem reconhecesse seu irmão mais. (IWASZKIEWICZ, 1932)<sup>2</sup>

Como podemos constatar no livro o contraste entre os irmãos é criado e apresentado de maneira clara desde o início da obra. Temos aqui um ótimo exemplo de como o idioma escrito nos permite se aprofundar nos pensamentos e na psique das personagens. Trata-se de um recurso que não poderia ser utilizado com tamanha facilidade caso o artista estivesse fazendo uso de outro meio de comunicação. Segundo minha compreensão, essa certa indisposição de Bolesław não se faz evidente logo de início no filme. Ela é construída e revelada progressivamente à medida que a o enredo se desenrola. Nesse mesmo fragmento da obra, podemos testemunhar como Wajda, ao lidar com as dificuldades decorrentes das divergências dos meios de expressão e da transposição de um meio para o outro, toma a decisão (em minha opinião, realmente muito interessante) de transformar a “o primeiro pensamento simpático de Bolesław” em uma fala do personagem Bolesław.

---

<sup>2</sup> Salvo indicação em contrário, traduções no decorrer do texto são de minha autoria.

A seguinte mudança realizada pelo diretor consiste no fato de que Stanisław de fato não reconhece de imediato seu irmão no filme e se dirige ao carroceiro com a pergunta “E cadê meu irmão?”. Creio que possamos afirmar que Wajda tenta criar e transmitir a tensão ou sensação de estranhamento presentes na cena discutida de outra maneira, fazendo uso dos recursos criativos a ele disponíveis.

Mais adiante na obra temos outra passagem na qual podemos avistar claramente essas diferenças que se originam das possibilidades e limites dos meios de comunicação e de como os artistas lidam com eles.

Trata-se aqui do momento no qual o tísico se dá conta da irreversibilidade de sua condição e do lamentável fato de que nunca mais verá seus entes queridos e nem poderá experienciar aquilo que o mundo tem a oferecer.

Depois começou a tocar sua música havaiana favorita, que tocava quando dançava com a senhorita Simons...

Com um calafrio profundo começou a se dar conta da imensidão de tudo aquilo que com certeza já não verá mais. A vastidão dos oceanos gelados e verdes, dos mares repletos de ilhas e palmeiras, das terras gélidas e tropicais. As mulheres nos portos e no campo, as pessoas, pessoas, pessoas. Todos, que ele poderia conhecer, amar e passar tempo junto. Eles não estão aqui. Já não os verá mais.

Quando esses pensamentos vinham até ele durante sua estadia na Suíça ele suprimia essas visões trazidas pela sua imaginação o mais rápido possível.

- Ainda terei muito mais que isso em minha vida. - Dizia para si mesmo. Mas agora ele sabia que não terá mais nada em vida além do corpo dessa mulher bem simples e um dilúvio de mundos inenarráveis o invadiu de tal modo que ele se sentiu sufocado e com falta de ar.

Quanta coisa havia em uma simples musiquinha havaiana que ele extraía do piano velho com movimentos nada complexos de seus dedos.

O fato de que além de não poder mais conhecer nenhum desses mundos, ele não era nem sequer capaz de descrever o pesar com o qual esses pensamentos por ele percorriam era uma tortura maior ainda. Sentiu a grandeza da natureza, o peso de suas leis inflexíveis e sua indiferença. Essa indiferença à respeito de sua morte o aterrorizou. De repente sentiu frio no meio desse dia quente, seus cabelos se arrepiaram, a morte vagorosamente o envenena e a natureza nada, absolutamente nada faz para reverter isso - ela, indiferente, observa o seu definhar. Afinal, quantos bilhões já não morreram jovens desse mesmo jeito? Levantou-se e em um forte estalo fechou a tampa do teclado. Ele estava aterrorizado. (IWASZKIEWICZ, 1932)

Como podemos constatar, Iwaszkiewicz realiza uma descrição muito profunda e apresenta aos leitores os pensamentos do personagem e as emoções e temor por ele vivenciados. Dispondo do meio artístico de criação que é o idioma escrito, o autor nos transmite esse conteúdo e experiências de Stanisław dessa maneira peculiar. Já o diretor o

faz com a ajuda de outro meio de criação artística, que é justamente a música em conjunto com a imagem.

Na adaptação cinematográfica Stanisław não toca nenhuma musiquinha havaiana no piano, muito pelo contrário, ele toca o grande sucesso de Jerzy Jurandot intitulado de “Trzy listy”. O fragmento aqui descrito se inicia em 59 minutos e 57 segundos.

**Figura 1** - Cena do filme *Brzezina*, Stanisław pensativo



Fonte: Wajda (1970).

Seria uma tarefa muito difícil (e em minha opinião desprovida de sentido) emitir um juízo de valor e tentar definir qual das duas abordagens e apresentações dessa passagem é melhor, uma vez que se trata de uma questão altamente subjetiva.

### **Criação do livro**

Iwazkiewicz escreveu o seguinte a respeito do processo de criação de *Brzezina*:

Comecei a escrever *Brzezina* em 1928, quando ainda morava em Podkowa Leśna, e fui terminar somente no ano de 1932, em Zakopane, na vila do Karol Szymanowski.

Ele então compunha canções tradicionais do povo Kurpie e justamente a canção final, interpretada por Malina, é baseada em uma dessas 40 canções compostas por Szymanowski.

Eu morava no quarto de cima, já em baixo morava Karol, do qual a música sempre chegava a mim. (JAWORSKA, [2015?])

A professora Justyna Jaworska se refere à biografia de Iwaszkiewicz intitulada *Inne życie* de autoria de Radosław Romaniuk ao afirmar que Iwaszkiewicz se inspirou em dois de seus amigos artistas durante o processo de criação do personagem de Stanisław.

O primeiro deles é o compositor Karol Szymanowski que já foi aqui citado. O segundo artista e amigo do escritor foi Jerzy Liebert. Ambos sofriam de tuberculose e faleceram como consequência dessa doença. Vale-se ressaltar, entretanto que Liebert morreu consideravelmente mais novo que Szymanowski, tendo apenas vinte e sete anos no dia de sua morte.

De acordo com as informações fornecidas pela professora Justyna Jaworska, Iwaszkiewicz chegou até mesmo a mostrar um fragmento de *Brzezina* então ainda em processo de criação para Jerzy Liebert. Liebert se comoveu bastante e se identificou bastante com o personagem de Stanisław.

Em uma das cartas enviadas a sua esposa, Iwaszkiewicz descreve a vida em Atma em Zakopane sob o mesmo teto que Karol Szymanowski: “Sobre sossego e recusar uma vodka aqui não se fala, o dia todo não falta gente em casa. Com espanto, observo Karol e o seu estilo de vida.” (JAWORSKA, [2016?])

Como podemos supor o personagem tísico, que apesar disso apresenta uma enorme vontade e sede de viver e “vive como se não houvesse amanhã” foi inspirado pelo comportamento e estilo de vida do compositor.

O próximo ponto em comum entre o enredo do conto e da biografia do autor se dá no fato de que Szymanowski também residiu por um tempo em um sanatório na cidade suíça de Davos. Durante uma visita a seu amigo na Suíça, Iwaszkiewicz ficou com a impressão de que Szymanowski estava em um estado de saúde deplorável, porém alguns anos depois, para sua surpresa, o encontrou cheio de saúde e energia em Zakopane.

Trata-se da melhoria temporária do estado geral do paciente nos quadros já mais avançados de tuberculose. O mesmo pode ser visto no caso de Stanisław em *Brzezina*.

Muito curioso é o fato de que Wajda também se orientou e se inspirou na figura do compositor durante a caracterização de Stanisław em seu filme. O professor Sebastian Jagielski defende a tese de que Wajda realizou a estilização do personagem interpretado pelo ator Olgierd Łukaszewicz com base no compositor Karol Szymanowski. De acordo com Jagielski, o ator recria as poses e o estilo geral que é comumente associado no imaginário popular ao compositor. Ele cita a maneira elegante e irreverente com a qual Stanisław segura o cigarro como exemplo mais evidente dessa caracterização.



**Figura 2** – Compositor Karol Szymanowski (à esquerda); Olgierd Łukaszewicz no papel de Stanisław (à direita)



Fonte: Jagielski ([2017?]).

Igualmente interessante é a questão da máscara de Dândis que é abordada por Jagielski durante sua palestra. Sendo o mais breve possível, ele se refere às expressões faciais exacerbadas e não naturais do tísico. Stanisław sorri constantemente de maneira artificial e jocosa, cerrando bastante os dentes. Essas expressões grotescas e exageradas podem ser interpretadas como uma tentativa desesperada de não abrir mão da vida, se prender a ela, isto é, um tipo de mecanismo cujo objetivo seria defendê-lo de alguma maneira da morte.

As diferenças entre os irmãos são apresentadas no filme através de recursos visuais. Além da caracterização dos personagens existe também a questão do enquadramento dos mesmos.

Ainda no tema da caracterização das personagens, vale-se sublinhar como Wajda realizou um ótimo trabalho em ressaltar e diferenciar Stanisław dos demais personagens graças a sua palidez e magreza.

Agora no que diz respeito ao enquadramento das cenas, nos momentos quando o irmão mais velho Bolesław está no foco das atenções temos cenas caracterizadas pela natureza estática, com pouquíssimos movimentos. A câmera concentra-se no semblante concentrado e sério do ator Daniel Olbrychski. Agora no caso das cenas de Stanisław temos muito movimento e dinamismo. Por via de regra sempre acontece algo durante as mesmas, ou Stanisław sorri e ri para a câmera ou está indo para algum lugar e fazendo algo.

**Figura 3** – Bolesław (à esquerda); Stanisław (à direita)



Fonte: Wajda (1970); Troszczyński (1970).

### **Adaptação para o cinema**

Assim como a professora Justyna Jaworska afirma, Iwaszkiewicz foi o escritor de prosa polonês com o maior número de adaptações para o cinema de sua obra. Seus livros geraram mais de vinte adaptações cinematográficas. Dentro desse legado filmográfico imponente, podemos diferenciar as adaptações dirigidas pelo cineasta Andrzej Wajda.

Para ser mais exato, trata-se do ciclo de três filmes que contém a obra aqui discutida *Brzezina*, *Panny z Wilka* lançado no ano de 1979 e *Tatarak* que chegou aos cinemas somente trinta anos depois do lançamento da obra anterior.

O professor Sebastian Jagielski citou uma questão curiosa sobre esses filmes baseados na obra de Iwaszkiewicz que configuram um capítulo à parte na produção artística de Andrzej Wajda quando os comparamos com suas demais obras. Jagielski chama nossa atenção para o fato de que à primeira vista os estilos, pontos de interesse desses dois artistas podem nos parecer um tanto divergentes. Ele crê que Wajda se interessa e foca majoritariamente no coletivo, em um grande dinamismo e no imaginário nacional.

Agora Iwaszkiewicz se concentra mais na subjetividade de cada personagem, em seus pensamentos e raciocínio, suas vivências e reflexões. Isso tudo acompanhado por uma certa inércia e ausência de movimento.

A fim de comprovar a tese aqui proposta poderíamos citar, por exemplo, filmes dirigidos por Wajda como: *Wesele*, *Ziemia obiecana*, *Krajobraz po bitwie*, *Popiół i diament*, *Homem de mármore* para não citar mais exemplos. De acordo com minha compreensão, a obra de Iwaszkiewicz se caracteriza por descrições muito ricas em detalhes da natureza

e da introspecção de suas personagens através das quais o autor narra e descreve os sentimentos e experiências por elas vivenciadas.

Muito interessante é o fato de que na obra de Iwaszkiewicz essas duas coisas são intrinsecamente conectadas, dialogam entre si. Tenho em mente o fato de que as descrições de Iwaszkiewicz da natureza e as mudanças que nela ocorrem muito frequentemente refletem as experiências e emoções das personagens. Citarei aqui um exemplo curto. Trata-se da cena na qual Stanisław conversa com Ola enquanto uma tempestade se aproxima.

- Não faz mal que você não entenda, não faz mal - repetia Stanisław. É que eu não tenho outra pessoa para contar. Você se lembrará disso quando for mais velha e eu já estiver na terra. Você se lembrará disso. Só não se lembre de noite para não perder o sono. E em seguida acrescentou: - Mas quem sabe você não perderia o sono. As pessoas dormem apesar de que existam tantas coisas aterrorizantes a seu redor, as árvores, nuvens, os animais. Mas isso não quer dizer nada, as pessoas dormem...

Ele dizia isso e coisas parecidas. Escureceu de repente. Somente após um instante se deram conta de que não somente havia caído a noite, mas como também chegara uma tempestade. Stanisław sentiu um gosto estranho, porém agradável na boca. Ao passar um lenço sobre ela, viu que sua saliva estava com uma coloração rosada. Escorreram também umas gotas de sangue de seu nariz. "Culpa da tempestade" pensou. Ele sentiu-se fraco dessa falação toda.

...

- Fechem as janelas - bradou uma voz severa e áspera, que os dois chegaram a se arrepiar. Lançaram-se às janelas e as fecharam rapidamente. Já estava chovendo canivetes. Bolesław acendeu a lampada. (IWASZKIEWICZ,1932)

Como podemos notar, a atmosfera sombria e tempestuosa é um reflexo do estado de espírito nebuloso e inquieto de Stanisław e configura um símbolo ou até mesmo prenúncio dos tristes acontecimentos que o aguardam no futuro breve. Logo após os fatos aqui narrados, os irmãos discutem e o caçula adoece severamente.

Justyna Jaworska tece o seguinte comentário a respeito desse caráter peculiar de *Brzezina* dentro da totalidade da obra cinematográfica do cineasta polonês:

Wajda, possivelmente, queria descansar de questões ideológicas ao filmar *Brzezina*. O mesmo vale para os temas históricos. No final do ano de mil novecentos e sessenta e nove o diretor encerrou as gravações para *Krajobraz po bitwie*, a adaptação do livro de Borowski com o papel de Daniel Olbrychski. Wajda já estava um tanto cansado dos temas históricos e militares. (JAWORSKA, [2015?])

No que diz respeito aos diálogos e o enredo em si, a adaptação de Wajda diverge minimamente do conto de Iwaszkiewicz. Isso é fruto da escolha do diretor de fazer uso do livro como um cenário já pronto, para o qual bastava que os atores acrescentassem algumas frases por conta própria quando isso fosse necessário.

### **Malczewski e as inspirações pictóricas de Wajda.**

Em seu breve vídeo dedicado ao filme *Brzezina*, o professor Tadeusz Lubelski comenta como os diretores de cinema muito frequentemente recorrem a outras formas de arte a fim de buscar inspiração ou enriquecer suas obras. Essas inspirações ou alusões podem ser mais ou menos evidentes. No caso dos filmes de Wajda (além da inspiração na literatura de Iwaszkiewicz) temos uma obra que contém toda uma série de alusões à pintura. Alusões essas que por vezes podem ser facilmente identificadas, assim como podem também exigir um olhar mais atento e investigativo dos espectadores para serem captadas.

De acordo com Lubelski, Wajda era um grande conhecedor e apreciador dessa forma de arte. Como tal, Wajda tomava Jacek Malczewski como um pintor excepcional que fora capaz de contribuir com algo realmente novo nessa área tanto na esfera nacional, quanto mundial.

Podemos afirmar que duas séries de obras pictóricas de autoria de Malczewski serviram de inspiração para Wajda durante as gravações de *Brzezina*.

A primeira delas se chama “Thanatos”. A segunda “Zatruta studnia” ou poço envenenado numa tradução literal. Concentraremos nossa atenção aqui no primeiro ciclo de obras, isto é, no Thanatos.

Na Grécia antiga, Thanatos (Θάνατος) era o deus da morte e irmão gêmeo do deus do sono, Hypnos (Ύπνος). Malczewski pintou um número considerável de quadros deste ciclo nos quais apresentava o deus da morte de uma maneira muito característica. O pintor rompeu com a tradição então vigente de representação do de Thanatos. Em sua concepção, o deus, ou melhor, a deusa da morte era uma mulher muito atraente, bonita e bem encorpada que carrega uma foice.

Como podemos concluir com base na quantidade avassaladora de quadros desse ciclo, Malczewski nutria um fascínio enorme pela morte. Assim como a professora Justyna Jaworska afirma, o pintor tinha sífilis e durante sua vida toda (que se vale frisar, foi bastante longa) temia a morte iminente. Esse temor contínuo e ininterrupto da morte deixou uma marca em seu legado como pintor.

**Figura 4 -** *Autoportret Z Thanatosem.* (à esquerda); *Autoportret Z Thanatosem (Z Meduzą)* (à direita)

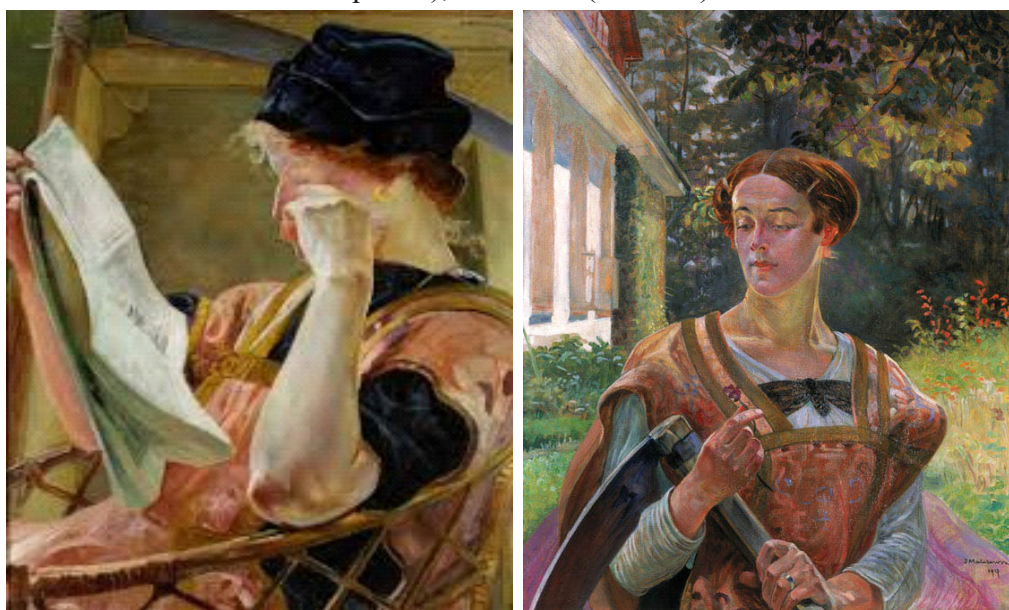


Fonte: Malczewski (1916,1920).

Uma característica muito interessante de sua interpretação do Thanatos é a união em um todo de duas forças vitais que lutam consigo e são incorporadas pelos deuses Thanatos e Eros.

Malczewski o fez graças à inspiração direta em sua amante, Maria Balowa que fora sua modelo durante a criação e pintura da deusa da morte.

**Figura 5 –** *Modelka (Maria Balowa Jako Śmierć Czytająca Nekrologi W Gazecie* (à esquerda); *Thanatos* (à direita)



Fonte: Malczewski (1907, 1917B)

Essa abordagem e apresentação dessas duas forças opostas, mas que estão intrinsecamente conectadas entre si, dialoga de maneira excepcional com o enredo de *Brzezina*. Como exemplo disso podemos citar toda uma série de fragmentos nos quais Stanisław se encontra e flerta com Malina junto à cruz de bétulas e o túmulo da esposa falecida de Bolesław. Ou seja, temos dois conceitos, que poderiam nos parecer bem distantes entre si, o Eros e Thanatos, mas que na realidade configuram um só todo indivisível.

O diretor tomou a decisão de estilizar a personagem de Malina justamente com base no Thanatos de Malczewski. Assim como o professor Lubelski afirma no final de seu vídeo: “... a decisão de transformar em deus, ou melhor, em deusa da morte justamente essa personagem que é a amante de ambos os irmãos traz significados novos à obra, a torna mais complexa e enriquece”.

Referindo-me aqui a essa personagem de caráter duplo, que contém dentro de si tanto Thanatos, quanto Eros citarei ainda a professora Justyna Jaworska que de maneira muito precisa afirmou o seguinte: “Podemos dizer que Malina, o primeiro e último amor de Stanisław o conduz de certo modo através de sua última primavera assim como o anjo da morte. E de modo paradoxal, desperta Bolesław novamente para à vida, o remove do luto”. (JAWORSKA, [2015?])

Deve-se frisar que essa estilização não está limitada apenas a maneira na qual Malina se veste ou no fato dela chegar até mesmo a carregar uma foice em algumas cenas. Wajda possuía um olhar muito sensível para a pintura e era capaz de capturar e recriar nas grandes telas até mesmo os mais discretos nuances presentes na obra de Malczewski, como por exemplo, a posição do corpo e dos cotovelos da modelo.

**Figura 6** – Camponesa Malina (à esquerda); *Moja Pieśń* (à direita)



Fonte: Wajda (1970); Malczewski (1904)

## O último encontro com Malina

Um pouco antes da morte de Stanisław, vemos uma breve conversa à mesa durante a qual o irmão caçula pede a Bolesław para que esse o enterre próximo ao túmulo de sua esposa, no bosque de bétulas. E logo após esse pedido temos a seguinte passagem no livro:

Calaram-se por um instante e em seguida Stanisław sorriu:  
- Ah, e não se esqueça da Malina após minha morte - disse. Bolesław bateu o punho na mesa, porém se conteve, fechou o semblante, virou-se e se pôs a puxar a barba rumo à boca, mas como ela estava curta, há pouco aparada por Janek, ele não foi capaz de mordê-la. Stanisław achou isso muito cômico, mas já não disse mais nada. Ele sentia como o sol do meio dia aquecia suas costas e a sensação de calor o enchia de luxúria. Nesse dia e no dia seguinte ainda se encontrou com Malina. Alguns dias depois adoeceu e ficou de cama. (IWASZKIEWICZ, 1932)

Agora no filme temos uma cena riquíssima de simbolismo. Tentarei descrevê-la aqui de maneira sucinta e comentar o simbolismo nela presente.

Após a reação explosiva de seu irmão ao comentário que diz respeito à Malina, Stanisław se levanta, se afasta da mesa e da casa e fumando um cigarro, segue rumo ao bosque de bétulas. Uma vez às margens do lago, o tuberculoso com falta de ar avista uma bétula da qual goteja o suco de bétulas cai e ele começa a bebê-lo com grande afinco.

Em seguida Malina emerge do lago toda vestida de branco e se aproxima de Stanisław. Ele se vira de costas para ela e começa a se despir com a intenção de entrar na água, quando ela começa a beijá-lo. Stanisław a beija em resposta, a ergue por um instante e a põe no chão junto a uma bétula, porém ele se cansa rapidamente e cai de joelhos com a respiração ofegante.

Ainda ofegante, Stanisław diz a frase “não quero morrer tão jovem” com um sorriso macabro enquanto estende sua mão na direção da Malina. A bela camponesa se aproxima dele, o beija e o abraça juntamente com a bétula, enquanto Stanisław repete com sua voz chorosa “Não quero, não quero!”.

**Figura 7** – Cenas do filme. Malina no lago (à esquerda); Último encontro de Stanisław e Malina (à direita)



Fonte: Wajda (1970)

Na minha compreensão, a cena na qual Stanisław bebe o suco de bétulas ilustra sua sede infindável de vida. Apesar de seu estado de saúde cada vez mais deteriorado (o que nessa cena fica sublinhado através da falta de ar e palidez da personagem) Stanisław, com todas suas forças, ainda segue apegado à vida.

A bétula juntamente com todo simbolismo a ela associado dialoga de maneira excepcional com a ideia do ciclo da vida e morte que permeia toda a obra. Se por um lado temos aqui uma árvore que simboliza a vida e as forças vitais, que na tradição dos eslavos se associa à primavera e conseqüentemente com o renascimento e renovação da natureza, por outro lado trata-se de uma árvore usada em rituais fúnebres. O exemplo mais amplamente conhecido disso é, obviamente, a cruz de bétulas branca.

Não é de se estranhar que justamente a bétula tenha servido de radical para a formação do nome do terceiro mês do ano “*Brzeziń*” no idioma polonês antigo. Outros nomes de meses que surgiram com base nesse radical ainda podem ser encontrados em outros idiomas eslavos. Como por exemplo o tcheco *březan* ou o ucraniano березень. No idioma russo existe um termo que já caiu em desuso que é березол. No caso do idioma bielorusso temos um outro radical сакавік que, entretanto, também está relacionado com a árvore em questão, para ser mais exato está relacionado com o suco da mesma. Ao procurar esse termo no dicionário encontrei a definição: сакавік (дрэвы пачынаюць сок пускаць). Ou seja: *Sakavik*, as árvores começam a liberar seus sucos.

Ainda no tema das crendices populares relacionadas às árvores e os papéis a ela atribuídos durante rituais de despedida com os mortos encontrei a entrevista a seguir:

A mediação através da bétula se faz visível no costume de colocar ramos da árvore sobre o túmulo. Diz-se que a alma do falecido havia de vir até eles por um instante após sete dias a fim de se despedir... Onde morávamos isso era primeiramente uma maneira de comunicar que alguém da aldeia havia morrido. Antes usavam uns raminhos. (Como assim?)



Não sei dizer muito bem o que eles seriam. Eu me lembro apenas de que formavam umas cruzinhas brancas de madeira de pinheiro ou bétula e que as pessoas levavam essas cruzinhas de casa em casa e iam batendo nas janelas. (E por quê não entravam?) Não entravam, só batiam na janela e alguém saía da casa e então recebia a cruzinha. Então contavam que alguém havia falecido e que o velório aconteceria em tal e tal hora. Então essa pessoa pegava a cruz e ia levando ela adiante. Era assim que a aldeia toda ficava sabendo... (WÓJTOWICZ, E., 2010 apud WÓJTOWICZ, M., [201?].)

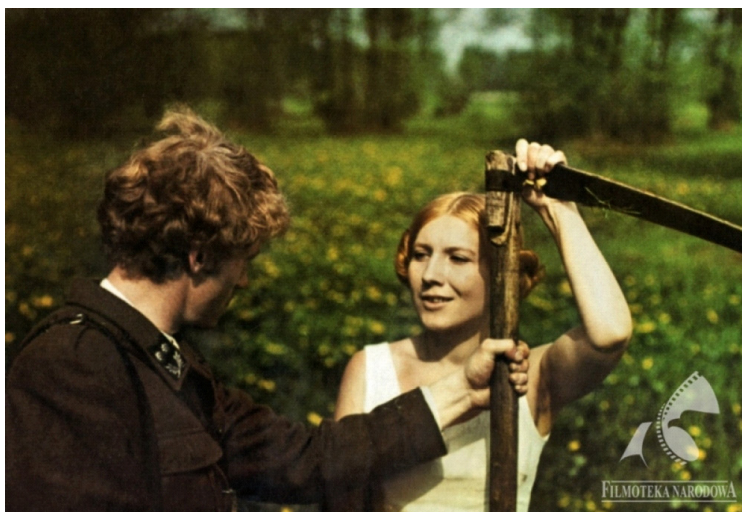
Nessa curta cena não faltam alusões à temática aquática. Primeiramente temos o suco de bétulas como a água da vida que revigora e purifica. Além disso, temos a personagem Malina que foi caracterizada na imagem de Thanatos, isto é, na imagem da morte que aqui surge de dentro das águas vestida de branco e vem até o moribundo Stanisław e o envolve em seu abraço.

Além do fragmento já comentado no qual Stanisław bebe o suco de bétulas às margens do lago, podemos citar também a cena onde Bolesław encontra Malina no campo repleto de flores após a tempestade. Temos aqui mais uma cena permeada por simbolismo e alusões à obra de Malczewski.

O tema do renascimento e renovação tanto na natureza, quanto nos personagens se faz evidente nesse fragmento. No caso da natureza isso se manifesta através das flores que surgem aos montes após a tempestade. Agora no caso dos personagens isso consiste no fato de que Bolesław passa por uma espécie de catarse ou renascimento durante a doença de seu irmão.

Nessa parte do filme, Bolesław se aproxima de Malina que está cortando as flores e toma a foice da mão dela à força. Isso configura uma vitória simbólica sobre a morte. Em seguida Malina tenta fugir dele, porém Bolesław a alcança, beija em meio ao campo cheio de vida e em seguida vai embora.

**Figura 8** – Cena do filme. Bolesław e Thanatos



Fonte: Pajchel (1970B)

No livro *Malina* não carrega foice alguma, uma vez que ela está colhendo cogumelos:

No terceiro dia encontrou Malina no bosque. Ela estava colhendo cogumelos, que haviam subitamente aparecido aos montes após a tempestade a agora se escondiam sob os arbustos. ... depois ela mostrou-lhe o cesto cheio de cogumelos e disse:

- Vejá só quanto cogumelo apareceu esse ano. (IWASZKIEWICZ, 1932)

Na obra de Iwaszkiewicz temos a ideia da mulher que reconforta, ou seja, Malina que acalenta Bolesław nesse momento difícil.

Agora no filme temos o tema da superação do luto ou até mesmo da morte. Isso é possível graças à caracterização da personagem da camponesa Malina. Dentro do ciclo frequentemente aqui mencionado de vida e morte, a doença e o falecimento de Stanisław purificam seu irmão mais velho e o vitalizam novamente. Tendo isso em mente, podemos considerar essa cena como um divisor de águas no enredo, uma vez que ela simboliza o início do renascimento e revitalização de Bolesław.

**Figura 9** – Cena do filme. Malina como Thanatos (À Esquerda); *Autoportret Z Thanatosem* (À Direita)



Fonte: Wajda (1970); Malczewski (1919).

Outro tema que se faz presente tanto no livro, quanto na adaptação para o cinema é a questão da janela como uma linha divisora entre dois mundos. É verdade, entretanto, que essa questão é abordada de maneira mais pronunciada e profunda no filme graças às alusões pictóricas que o enriquecem e complexificam.

No momento de sua morte, Stanisław está deitado em sua cama e consegue ouvir o canto de Malina chegando até ele do outro lado da janela: “Stanisław ficava deitado o dia todo, cada vez mais fraco ouvindo o zunido da colmeia que ele imaginava à luz esparsa das janelas. Ele viu que estava um tempo bom, um tempo lindo de julho.” (IWASZKIEWICZ, 1932)

Podemos afirmar que temos aqui uma divisão entre o mundo dos “vivos” do lado de lá da janela, no qual a vida segue seu rumo e temos o lado de cá, no qual o moribundo isolado do mundo permanece em seu quarto.

Agora no filme, graças às consequências da decisão de transformar a personagem Malina na incorporação da morte, essa cena na qual a camponesa chega até o tuberculoso através de seu canto está carregada de novos significados.

Outra decisão criativa interessante foi a maneira na qual o diretor optou por apresentar a morte de Stanisław. No filme vemos uma cena muito peculiar, na qual a janela e a cama parecem estar flutuando junto com o tuberculoso pelo bosque de bétulas e a divisão entre os dois mundos se desfaz e se dissolve de uma vez por todas.

**Figura 10** – Cena do filme. Passagem de Stanisław.



Fonte: Wajda (1970)

Temos um número considerável de cenas no filme nas quais a Malina se aproxima da janela e olha para dentro do quarto do tísico. Essa barreira, entretanto, só é ultrapassada no final do filme. Após o falecimento do irmão caçula, quando vemos num instante a janela sem ninguém do lado de fora, porém logo em seguida presenciamos uma cena repleta de simbolismo na qual Malina, com trajes pretos, entra no quarto onde está ocorrendo a limpeza do corpo do falecido, mas Bolesław se enfurece e a expulsa de lá violentamente.

**Figura 11** – Cena do filme. Malina à janela (à esquerda); Śmierć II. (à direita)



Fonte: Pajchel (1970a); Malczewski (1917a).

O simbolismo consiste justamente no fato de que após o falecimento de seu irmão e todo o processo de purificação e superação da morte, Bolesław já não aceita mais a presença de Thanatos em sua casa.

Isso é uma alusão a um dos mais velhos quadros de Malczewski do ciclo Thanatos no qual o pintor também opera com o contraste entre a vida e a morte. Nesse quadro vemos um moribundo à janela. Logo a sua frente se encontra um jardim cheio de vida e um pouco além está Thanatos como uma figura feminina bem encorpada que olha para o interior através da janela e segura uma foice. Wajda realizou uma inversão desse quadro em seu filme. No filme vemos esse processo a partir do ponto de vista do moribundo que se encontra do outro lado da janela e vê a morte vindo buscá-lo.

**Figura 12** – Stanisław à Janela (à esquerda); Thanatos (à direita)



Fonte: Wajda (1970); Malczewski (1888-1899).

Momentos antes do término do filme, temos mais um exemplo de como o diretor aborda e explora a temática e o simbolismo da janela. Trata-se do fragmento no qual vemos o quarto vazio do já falecido Stanisław. Nessa cena vemos Ola sentada no parapeito da janela (importante frisar que pela primeira vez durante o filme todo trajando roupas brancas) que fita a empregada vestida de preto que limpa o chão. Após um tempo a empregada termina seu trabalho e vai embora. Então a filha de Bolesław pula para o outro lado da janela e na cena seguinte, sorridente, deixa o bosque de bétulas acompanhada de seu pai.

**Figura 13** – Ola no quarto do finado



Fonte: Wajda (1970)

De acordo com minha compreensão, a personagem vestida de preto que limpa o chão no quarto do falecido simboliza a morte como uma força que liberta, purifica e limpa. Seguindo o ciclo da natureza, após a morte sucede o renascimento.

### **Recepção da obra de Wajda**

Um ano após o lançamento do filme, Andrzej Wajda recebeu o prêmio no festival de cinema de Moscou pela sua direção. Daniel Olbrychski também foi condecorado com um prêmio pelo papel por ele desempenhado de vigia do bosque. A professora Justyna Jaworska afirma que foi justamente o sucesso desse filme na França que construiu os alicerces para que a carreira de Wajda florescesse no Ocidente.

O escritor, entretanto, ficou no mínimo surpreso com o resultado final da obra após ver o filme. A citação a seguir provém de um dos diários de Iwaszkiewicz:

É surpreendente o quão distante o filme pode se afastar daquilo que nos dá a literatura. Estilizado a la Malczewski. (...) Meu Deus, como isso foge daquilo que eu escrevi em 1932! Tudo isso me lembra de Teorema, mas uma literatura melhor do que Teorema, por mais que tenha se mantido pouco de meu conto (1970). (JAGIELSKI, [2017?].)

Como podemos notar inicialmente Iwaszkiewicz não recebeu muito positivamente as mudanças e acréscimos no enredo através dos quadros de Malczewski inseridos por Wajda. Porém, parece que ele necessitava apenas de um pouco de tempo para poder apreciar de outra maneira a obra de Wajda. Pelo menos é isso que indica a citação seguinte que fora escrita alguns anos depois, em 1978: “...você o fez de modo tão belo, assim como escreveu o New-York Herald, de modo tão leal ao espírito de Iwaszkiewicz. Tudo em seu filme (Malczewski e a páscoa) se interconecta tão bem com aquilo que é meu (1978)” (JAGIELSKI, [2017?].)

Julgo que o comentário do professor Sebastian Jagielski a seguir seja excepcionalmente interessante: “Agora posteriormente, após essa recepção negativa da obra *Brzezina* por parte de Iwaszkiewicz, Wajda se abdicou de alterações durante a adaptação para o cinema de *Panny z Wilka*...” (JAGIELSKI, [2017?].)

Caso essa informação seja verídica, de acordo com minha opinião extremamente subjetiva, isso é uma grande perda e pena. Creio que a adaptação de *Brzezina* seja uma obra imensamente mais interessante do que a de *Panny z Wilka*, que se defende melhor como uma obra de arte independente de seu original, isto é, do livro.

Encerro esse trabalho com a sensação de que ainda não esgotei o tema, mas de um jeito ou de outro tenho a esperança de que ele será uma ferramenta útil que permitirá uma compreensão mais profunda de ambas as obras e da interpretação de certos aspectos do enredo presentes no filme, que não necessariamente são de fácil compreensão para espectadores proveniente da esfera cultural brasileira.

## REFERÊNCIAS

BRZEZINA. Direção: Andrzej Wajda. Varsóvia. Studio Filmowe Tor. Dist. Galapagos Sp. z o.o., 1970. 1 filme (99 min), sonoro, color: Disponível em: [www.youtube.com/watch?v=984rLEi0z5g](http://www.youtube.com/watch?v=984rLEi0z5g). Acesso em: 09 jan. 2022.

IWASZKIEWICZ, J. *Brzezina* (1932). Disponível em: [http://niniwa22.cba.pl/iwaszkiewicz\\_brzezina.htm](http://niniwa22.cba.pl/iwaszkiewicz_brzezina.htm). Acesso em: 09 jan. 2022.

JAGIELSKI, S. *Brzezina, Panny z Wilka*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-FNm8hGSFiGg>. Acesso em: 09 jan. 2022.

JAWORSKA, J. *Brzezina*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mUQ3znl7mxs>. Acesso em: 09 jan. 2022.

JAWORSKA, J. *Inspiracje malarskie w filmie Brzezina Andrzeja Wajdy*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FzlcMy4dzaM>. Acesso em: 09 jan. 2022.

LUBELSKI, T. *Brzezina*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zR6oVNs1Qa4>. Acesso em: 09 jan. 2022. Essa análise sobre o filme *Brzezina* está disponível com legendas em português preparadas por mim no seguinte link: <https://youtu.be/3kjJkpo5zJs>.

MALCZEWSKI, J. *Thanatos*. 1898-1899. Óleo sobre tela. 45 x 57,5 cm. Muzeum Narodowe w Warszawie. Disponível em: [http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Malczewski\\_J/Index.htm](http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Malczewski_J/Index.htm). Acesso em: 09 jan. 2022.

MALCZEWSKI, J. *Moja pieśń*. 1904. Pintura. Óleo sobre tela. Muzeum Narodowe w Poznaniu. Disponível em: [http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Malczewski\\_J/Index.htm](http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Malczewski_J/Index.htm). Acesso em: 09 jan. 2022.

MALCZEWSKI, J. *Modelka (Maria Balowa jako śmierć czytająca nekrologi w gazecie)*. 1907. Pintura. Óleo sobre cartão. 83 x 73 cm. Muzeum Narodowe w Warszawie. Disponível em: [http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Malczewski\\_J/Index.htm](http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Malczewski_J/Index.htm). Acesso em: 09 jan. 2022.

MALCZEWSKI, J. *Autoportret z Thanatosem*. 1916. Pintura. Óleo sobre cartão. 69 x 42,5 cm. Disponível em: [http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Malczewski\\_J/Index.htm](http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Malczewski_J/Index.htm). Acesso em: 09 jan. 2022.

MALCZEWSKI, J. *Śmierć II*. 1917a. Pintura, óleo sobre cartão. Muzeum sztuki w Łodzi. Disponível em: <https://niezlasztuka.net/o-sztuce/jacek-malczewski-thanatos-motywm-smierciw-malarstwie/>. Acesso em: 09 jan. 2022.

MALCZEWSKI, J. *Thanatos* 1917b. Pintura. Óleo sobre madeira. 81,5 x 65 cm. Propriedade privada. Disponível em: [http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Malczewski\\_J/Index.htm](http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Malczewski_J/Index.htm). Acesso em: 09 jan. 2022.

MALCZEWSKI, J. *Autoportret z Thanatosem*. 1919. Pintura. Óleo sobre tela. Propriedade privada. Disponível em: <https://niezlasztuka.net/o-sztuce/jacek-malczewski-thanatos-motywm-smierciw-malarstwie/>. Acesso em: 09 jan. 2022.

MALCZEWSKI, J. *Autoportret z Thanatosem (z Meduzą)*. 1920. Pintura. Óleo sobre tela. 56 x 66. Disponível em: [http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Malczewski\\_J/Index.htm](http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Malczewski_J/Index.htm). Acesso em: 09 jan. 2022.

PAJCHEL, R. *Emilia Krakowska w filmie „Brzezina”*. 1970a. 1 fotografia, color. Disponível em: <https://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/filmy/brzezina/9>. Acesso em: 09 jan. 2022.

PAJCHEL, R. *Daniel Olbrychski i Emilia Krakowska w filmie „Brzezina”*. 1970b. 1 fotografia, color. Disponível em: <https://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/filmy/brzezina/9>. Acesso em: 09 jan. 2022.

TROSZCZYŃSKI, J. *Olgierd Łukaszewicz w filmie „Brzezina”*. 1970. 1 fotografia, color. Disponível em: <https://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/filmy/brzezina/9>. Acesso em: 09 jan. 2022.

WÓJTOWICZ, M. *Etnografia Lubelszczyzny – ludowe wierzenia o drzewach* [201?]. Disponível em: <http://teatrnn.pl/leksykon/artykuly/etnografia-lubelszczyzny-ludowe-wierzenia-o-drzewach/#charakterystyka-wybranych-drzew-ndash-brzoza>. Acesso em: 09 jan. 2022.

БЕРЕЗОЗОЛ. In: БРОКГАУЗ, Ф.; ЕФРОН, И. *Энциклопедический словарь Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона*. Disponível em: [https://dic.academic.ru/dic.nsf/brokgauz\\_efron/12033/%D0%91%D0%B5%D1%80%D0%B5%D0%B7%D0%BE%D0%B7%D0%BE%D0%BB](https://dic.academic.ru/dic.nsf/brokgauz_efron/12033/%D0%91%D0%B5%D1%80%D0%B5%D0%B7%D0%BE%D0%B7%D0%BE%D0%BB). Acesso em: 09 jan. 2022.



# O demônio do apressamento<sup>1</sup>

Piotr Kilanowski<sup>2</sup>

Universidade Federal do Paraná

**Resumo:** Este texto foi publicado anteriormente como prefácio do livro de Stefan Grabiński *Demon ruchu: O demônio do movimento*. São José dos Pinhais: Urso, 2021 traduzido por Milena Woitovicz Cardoso e Matheus Moreira Pena. Apresenta-se nele tanto a figura de Stefan Grabiński, autor polonês dos contos de terror do início do séc. XX, quanto as características da sua obra em que os tradicionais fantasmas e vampiros são substituídos pelos seres metafísicos terríveis advindos da tecnologia.

**Palavras-chave:** Stefan Grabiński. Literatura polonesa. Contos de terror tecnológico.

## *The demon of haste*

**Abstract:** This text was previously published as an introduction to Stefan Grabiński's book *Demon ruchu: The demon of movement*. São José dos Pinhais: Bear, 2021 translated by Milena Woitovicz Cardoso and Matheus Moreira Pena. It features both the figure of Stefan Grabiński, the Polish author of horror tales from the beginning of the 20th century, as the characteristics of his work in which the traditional ghosts and vampires are replaced by terrifying metaphysical beings arising from technology.

**Keywords:** Stefan Grabiński. Polish Literature. Tales of Technological Horror.

Stefan Grabiński (1887-1936), o escritor polonês, nascido no Império Austro-húngaro por vezes é chamado de “Poe polonês” ou “Lovecraft polonês”. E, no entanto, é completamente diferente deles. Tanto pelo fato de sua obra ser marcada por aquilo que alguns chamam do “espírito de Galícia”, traços do império multiétnico que queria ser visto como tolerante e esclarecido, quanto pelo fato de não ter criado seu universo mítico como aquele habitado pelos Grandes Antigos como Lovecraft e não ter praticado muito o horror psicológico como o criado pelo Poe. Grabiński, estudioso de magia, demonologia e parapsicologia, embora influenciado por Poe e talvez conhecedor de Lovecraft (segundo algumas fontes, iria ser seu tradutor ao polonês), teve as bases de sua cosmovisão literária nos escritos de Henri Bergson, Friedrich Nietzsche e William James. Podemos observar como a ideia bergsoniana de *élan vital* é repensada nas páginas deste livro. Podemos observar também alguns elementos de parentesco com as releituras de Bergson presentes na obra de um dos maiores poetas poloneses, Bolesław Leśmian.

---

<sup>1</sup> O texto foi publicado anteriormente como prefácio do livro de Stefan Grabiński *Demon ruchu: O demônio do movimento*. São José dos Pinhais: Urso, 2021. O livro em tradução de Milena Woitovicz Cardoso e Matheus Moreira Pena foi um dos primeiros empreendimentos tradutórios oficialmente conduzidos no espaço do CEPOL (Centro de Estudos Poloneses). Na sequência apresentamos um dos contos do livro.

<sup>2</sup> Professor de literatura polonesa e de tradução literária da UFPR, tradutor de poesia, fundador e coordenador do Centro de Estudos Poloneses (CEPOL) da UFPR. E-mail: emaildopiotr@gmail.com. <https://orcid.org/0000-0003-0803-4291>

Por mais que Grabiński hoje possa parecer um escritor de uma importância menor, há nomes conhecidos mundialmente entre aqueles que foram inspirados por ele. Observando as descrições poéticas onipresentes na sua obra pensa-se de imediato no mago da palavra da vizinha Drohobycz, Bruno Schulz, e seu mundo marcado com mitologia pessoal, melancolia e elementos oníricos. O lugar onde Grabiński estudou, bem como um dos lugares onde morou ficavam nas cercanias do apartamento onde vivia o menino que devorava seus livros, Stanisław Lem. As longas viagens solitárias de seus personagens em espaçonaves que cruzam as galáxias talvez tenham sido inspiradas nos passageiros de trens de Grabiński. Do mesmo modo, o mundo de Grabiński, onde desperta nas máquinas uma espécie de alma e no qual alta tecnologia é permeada de fantasmas que tomam forma carnal, podem encontrar seus ecos em obras de Lem como *Terminus* ou *Solaris*.

Grabiński não foi devidamente reconhecido em vida, embora houvesse vários que se inspiraram na sua obra, por vezes até literalmente, e sua obra *A amante de Szamota* ter sido adaptada para o cinema, ainda em 1927 (depois da guerra e da redescoberta da sua obra seguiram-se várias outras adaptações, incluindo uma nova ecranização de *Amante de Szamota* em 2017). O filme de 1927 se perdeu nas tempestades da Segunda Guerra Mundial. Sabemos dele que sua estrela foi o galã daqueles tempos, Igo Sym, depois executado pela resistência polonesa por ser colaborador dos nazistas e que o filme seguia os moldes do expressionismo alemão, a vertente do cinema estudada e admirada pelo escritor.

Grabiński trabalhou a vida inteira como professor de polonês na escola de ensino médio, assim como Bruno Schulz, professor de desenho, e assim como ele sofria o complexo de provinciano, sem conseguir lutar para fazer conhecida sua própria obra na capital. Os dois, aliás, eram professores admirados e adorados pelos alunos. Um dos alunos de Grabiński, depois estudioso de literatura, Artur Hutnikiewicz, acabou sendo um dos grandes divulgadores de sua obra ao lado de Stanisław Lem e grande crítico literário polonês Karol Irzykowski que foi amigo do escritor. Os últimos anos de Grabiński foram marcados pela doença que primeiramente forçou sua aposentadoria precoce para depois matá-lo – a tuberculose. Antes da sua morte, recebeu em 1931 o único prêmio literário com que foi agraciado em vida, o prêmio literário de sua amada cidade - Lwów, hoje Lviv na Ucrânia.

Suas obras podem parecer hoje um pouco antiquadas pelo seu estilo rico em descrições por vezes poéticas, por vezes enfadonhas, mas o escritor foi, sem dúvida, sob variadas perspectivas, um visionário que pressentiu vários aspectos psicológicos dos nossos tempos modernos. Há cem anos atrás foi capaz de ver que o demônio do movimento (ou da pressa que “é a alma dos nossos negócios” como disse Chico Buarque no *Sinal fechado*), seria um dos elementos mais importantes da nossa corrida cotidiana. O veículo

associado à pressa e ao movimento demoníaco nesses contos é o trem - algo que parece ter um sabor retrô nos nossos tempos voadores e cheios de adoradores dos demônios do movimento que montam nas motocicletas ou correm nos carros pelas estradas.

Mas Grabiński previu também a chegada de meio de transporte que a nossa época, em vez de chamá-los, como ele, de expressos infernais (o que poderia ser uma bela homenagem ao escritor, os batizou de trens-bala (“A estação estranha”). E denunciou a falta de metafísica que os tempos modernos, científicos e progressistas, trouxeram consigo já na sua época. A nossa época privada da metafísica, no entanto, já quer voltar a acreditar em terra plana, nega evolucionismo e procura sanções metafísicas criando mitos, mas não fica mais pasma perante a velocidade desenfreada, a presença do homem no cosmos ou o fato de que o meio de transporte de longas distâncias mais comum se dá voando.

Assim como domesticamos os anseios relacionados com a velocidade dos veículos que correm sobre os trilhos, que descritos por Grabiński ganham ares misteriosos e terrificantes, estamos domesticando as viagens pelos ares, mas ainda assim continuamos sendo movidos pela incessante pressa e inquietação de estar no lugar diferente daquele no qual no momento nos encontramos. O turismo que era privilégio de poucos, hoje chamados de exploradores, tornou-se lugar comum. As populações sedentárias redescobriram suas raízes nômades e vivem no contínuo movimento de fuga e perseguição que Olga Tokarczuk tentou descrever no seu livro *Os vagantes*. Há cem anos atrás Grabiński já afirmava – somos possuídos pelo demônio do movimento.

O movimento é vida. Seu oposto complementar, a morte, caracteriza-se pela parada, falta de movimento ordenado e, posteriormente, pelo movimento desordenado da decomposição. Podemos observar na prosa de Grabiński como os dois são um, como se transformam um no outro, como o excesso do movimento provoca a morte. O autor mostra como o fascínio pelo movimento se traduz em fascínio pelo oculto, pela morte, chegando a um exemplo de morbidez que une *eros* e *thanatos* em “Engramas do Senhor Szatera”. A morte, um final natural da vida, parece atrair com a força irresistível os fascinados pelo movimento, pelo progresso, os possuídos pelo demônio de movimento.

O demônio do movimento, que, apesar da sua aparência antiquada de um trem, nos seus livros mata seus funcionários e passageiros (como no conto que dá o título ao livro), incita à brutalidade e à excitação sexual, que busca a satisfação imediata, custe o que custar (“Na cabine”), fascina, atemoriza e rege o mundo pelos caminhos misteriosos. O movimento, a essência que, *nomen omen*, movimenta os nossos tempos nômades aparece nos contos de Grabiński visto sob várias perspectivas, tanto misteriosas e místicas, quanto reais. Por mais que graças a esse demônio “mundo é muito grande, porque Terra

é pequena”, como disse Gilberto Gil (*Parabolicamará*) e podemos transitar por ele física e virtualmente, foi o mesmo demônio que junto aos nômades modernos, espalhou o vírus que causou a pandemia que se tornou a realidade de todos e imobilizou o mundo. A bem de verdade, talvez o demônio do movimento seja um dos Cavaleiros do Apocalipse que, por conta da sua pressa, deixou de ser mencionado entre os quatro cavaleiros clássicos, mas sua colaboração com peste, nos obriga a pôr as barbas (e cabeleiras crescidas na quarentena) de molho.

Graças à fascinação pelo movimento chegamos a espaços mais distantes e reconditos. A viagem, obra do nosso espírito nômade, nos tira do cotidiano, suspende a rotina e ajuda a nos reconectarmos por um tempinho com aquilo que somos no fundo, a redescobrirmos a nós mesmos enquanto tentamos descobrir o mundo. Enquanto Marco Polo, Heródoto ou Ryszard Kapuściński nas suas viagens ainda dispunham do tempo para observar, meditar e registrar, os tempos modernos aceleraram o ritmo e, paradoxalmente, salvando o tempo do viajante, tiram dele a possibilidade de aproveitá-lo para transformar o ócio em criatividade. Os trens iniciaram essa revolução de movimento rápido e massivo.

China Mieville escrevendo sobre Grabiński notou que ele era “escritor para quem o terror sobrenatural se manifestava precisamente na modernidade: na eletricidade, estações de bombeiros e trens”<sup>3</sup>. Na visão de Mieville essa modernidade era inquietante (ou estranha se quisermos usar a tradução mais popular do *Das Unheimliche* freudiano) como a má consciência dos dias de hoje.

Sem dúvida, vemos essa modernidade atormentadora no *Demônio do movimento*. “O maquinista Grot” teve, junto com seu irmão um sonho de infância: criar “uma pipa que, enquanto flutuava livremente nos céus, deveria conquistar a atmosfera, alargar o pensamento humano e transportá-lo para o mundo do além e para o infinito”. Após a trágica e absurda morte de seu irmão nos combates da Primeira Guerra Mundial, que marcou o início da modernidade, o desejo poético de Grot transforma-se em pesadelo de obsessão por velocidade. Podemos pensar que é uma tentativa de fugir do trauma com que a guerra marcou a vida da Europa e do Grot. Podemos também ver a origem das nossas obsessões de contínua fuga do cotidiano, quebrando regras e rotinas, como o fazem os motoristas das autoestradas e o maquinista do conto. Seu nome, aliás (como a maioria dos nomes dos personagens de Grabiński), não é casual e significa “ponta de flecha” ou “dardo”. O símbolo da nossa corrida desenfreada, Grot, assim como os outros personagens (p.ex.: Boroń, Godziemba, Kluczka), fascinados pela velocidade e o ícone da modernidade, a

<sup>3</sup> Fez Isso em sua resenha publicada em *The Guardian* em 08.03.2003. Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/2003/feb/08/featuresreviews.guardianreview20>. Acesso em 03 abr. 2021.

ferrovia, possuídos pela ideia abstrata de um movimento infinito, veloz e perfeito acabam perdendo sua humanidade. A perdem também por se sentirem superiores aos outros, apóstolos e funcionários da ideia do movimento transformado em velocidade. O mesmo acontece com os personagens dominados pela crença em elementos sobrenaturais que rondam as ferrovias. Poderíamos dizer que Grabiński nos apresenta uma galeria de fanáticos de várias espécies. De perceber que o movimento incessante de algum modo representa também a evolução do ser humano há só um passo para lembrar de como os fanáticos das ideias abstratas e utópicas marcaram a história do século XX. Exemplifiquemos: a ideia da evolução social está por trás do totalitarismo comunista, a ideia de evolução nacional é base do totalitarismo nazistas. O demônio do movimento estudado pelo Grabiński nos seus contos seria a força por trás dos dois. A ideia de superioridade própria e inferioridade de outras formas de evolução, a incapacidade de aceitar a alteridade é um dos temas do último conto do livro “A lenda da toupeira do túnel”. O mundo da modernidade mostra nele toda a sua intolerância para com os diferentes. Da mesma maneira no conto “A estação estranha”, o único que acontece no futuro, vemos a clara crítica da civilização europeia preocupada com pressa e materializada até não poder mais. O iogue indiano e aqueles (o poeta e cientista espiritualizado) que percebem a decadência da civilização europeia que perdeu o contato com sua base metafísica são os únicos que conseguem escapar ao fascínio mortal da estação na qual a natureza enterra o trem - sonho de progresso tecnológico banhado na luz fantasmagórica e mortiça.

É impossível evitar nesse momento a reflexão que os trens e as redes ferroviárias, sinônimo de modernidade e civilização, foram também responsáveis por outro tipo de terror diferente daquele que Grabiński tenta descrever. Um pouco mais de cinco anos após sua morte que se deu em novembro de 1936, em março de 1942 da estação Kleparów, situada a menos de um quilômetro do túmulo do escritor em Lwów (Lviv), começaram partir os trens que levaram um terço da sua população rumo a Bełżec, o primeiro campo de extermínio fundado pelos alemães no Governo Geral<sup>4</sup>. Dois anos antes, os trens soviéticos iniciaram a deportação dos poloneses que moravam na cidade ocupada pela URSS para Sibéria e Cazaquistão. Os transportes para os gulagui precederam os transportes para os campos de concentração e do extermínio alemão, mas um vagão de carga poderia ser um perfeito ícone da nossa modernidade desumana.

Embora Grabiński pressentisse o terror sobrenatural relacionado com o transporte ferroviário, não foi capaz de prever que esse instrumento e símbolo da civilização moder-

---

<sup>4</sup> Governo Geral – uma unidade administrativo-territorial criada pelo Terceiro Reich numa parte dos territórios poloneses depois da sua invasão da Polónia em 1939, governada pelos nazistas.

na fosse corresponsável por um outro ícone do terror incompreensível e imprevisível: a rampa de trens em Birkenau, o símbolo do campo de Auschwitz.

As linhas ferroviárias possibilitaram trazer as vítimas do Holocausto para os campos e depois levaram para a Alemanha as posses que lhes foram roubadas. Tanto a composição do campo de Birkenau se deu em função de ferroviária, quanto a construção da estação de carga Auschwitz West (cerca de um quilômetro de trilho) que poderia receber os mais longos trens na Europa foram centrais para o projeto. O lugar escolhido pela SS em 1940 para a localização do campo foi influenciado pela presença da rede ferroviária bem organizada que passava perto da cidade das barracas que abrigava trabalhadores e caserna que foi fundada perto da cidade de Oświęcim em 1916, três anos antes da estreia do livro de Grabiński.

O som do trem ecoa nos poemas sobre o Holocausto. Wisława Szymborska em seu poema “Ainda” ouve de noite o seu ribombar “Tá-aqui – tá-qui, bate a roda. Pela floresta sem clareiras/ Tá-aqui – tá-qui. O trem, transporte dos clamores, aligeira. / Tá-aqui – tá-qui. Ainda ouço de noite acordada/ tá-aqui – tá-qui, do silêncio no silêncio a martelada”. Władysław Szlengel, o poeta do gueto de Varsóvia escreve sobre “A pequena estação de Treblinka”: “E às vezes demora quase/ cinco ou seis horas o transporte, / e às vezes a viagem leva/ a vida toda até a morte...”. Jerzy Ficowski descrevendo a “Paisagem póstuma” indo de trem relembra as rotas ferroviárias das férias da infância impossíveis de dissociarem com o posterior genocídio: “Oh faz tempo vagões vagões vagões/ transpassaram para a morte aquela paisagem/ e ela póstuma até hoje perdura impunemente/ não há testemunhas pereceram/ o cadáver da minha infância/ ia entre elas”. Todos esses poemas de algum modo entram em contato com o elemento fantasmagórico prenunciado por Grabiński, apenas o terror por eles refletido é baseado na realidade. O demônio de movimento tão interessado em correr e se desenvolver, tão presunçoso da sua soberania civilizatória implantou a ideia da conquista do espaço vital e da superioridade daqueles que tinham posse de técnicas mais avançadas, entre elas as técnicas de matar mais rapidamente. Por aí vemos, que ele existia também no tempo quando as caravelas aportaram nas costas da América do Sul e que, de fato, é uma característica de toda a experiência humana e que talvez os nossos tempos apenas viram uma nova face sua. E talvez seja justamente essa universalidade que faz com que as novelas de Grabiński apesar de seus ares por vezes obsoletos, continuem atuais nos nossos tempos nos quais reina supremo o demônio do movimento.

\*\*\*

Como tradutor e professor da tradução não posso aqui me furtar de notar a excelência do trabalho dos tradutores. A linguagem de Grabiński não é nada fácil: frases longas, cheias de arcaizações, neologismos e regionalismos, escritas na redondeza de um dialeto que basicamente deixou de existir com o fato de que a cidade de Lwów foi ocupada pelos soviéticos e depois passou a fazer parte da Ucrânia. O trabalho de fazer pesquisa de sentidos, às vezes ter que adivinhá-los, reinventar a sintaxe para que o leitor pudesse atravessar a escrita de Grabiński sem ter a impressão de estar andando num trem de carga puxado a dez quilômetros por hora pela maria-fumaça, o trabalho de abrasileirar o texto de Grabiński sem que ele perdesse sua originalidade, foi executado muito bem. Por mais que cada um dos tradutores tenha suas próprias estratégias (e elas diferem!) de verter o texto, os dois fizeram um trabalho excelente. As tarefas desafiantes de manter a riqueza do estilo e de recriar as tentativas do autor de produzir as descrições longas, cheias de uma atmosfera particular, por vezes um pouco enfadonhas, por vezes bem poéticas foram executadas de modo primoroso.

Se acrescentarmos que se trata de uma estreia tradutória em formato impresso, maiores devem ser os reconhecimentos do trabalho de Matheus Moreira Pena e Milena Woitovicz Cardoso. Como tive o privilégio de observar seus esforços e os frutos deles mais de perto, devo reconhecer também o fantástico espírito de colaboração e apoio mútuo que permitiu que o leitor receba o trabalho de melhor qualidade possível e que promete muito no futuro.

Cabe notar também que graças à dedicação e à pesquisa dos tradutores e da editora Lua Bueno Cyriaco, o leitor brasileiro pode contar com a versão mais completa do livro que durante a vida do seu autor foi apenas planejada. A maioria das edições não inclui todos os contos. A edição de 1919 era composta pelos contos: “O maquinista Grot”, “O trem errante”, “O demônio de movimento”, “Smoluch”, “O eterno passageiro”, “Na cabine”, “Sinais”, “O desvio morto”, “Ultima Thule”. Na edição de 1922 os contos “Área deserta”, “Alarme falso”, “A estação estranha” passaram a integrar o livro. Na terceira edição, que nunca chegou a cabo, o autor planejava incluir os contos “Engramas do senhor Szatera” e “A lenda da toupeira do túnel” publicados nas revistas em 1926.

## REFERÊNCIA

KILANOWSKI, Piotr. O demônio do apressamento. In: GRABIŃSKI, Stefan. *Demon ruchy: o demônio do movimento*. São José dos Pinhais: Urso, 2021. p. 7-15.

# No caminho pelo rio da vida<sup>1</sup>

Piotr Kilanowski<sup>2</sup>

Universidade Federal do Paraná

**Resumo:** Este texto constitui o prefácio do livro de Aleksandra Pluta *O caminho para o Rio*, ainda não publicado em português. Apresenta-se nele a obra e a história da estada no Rio de Janeiro de poetas poloneses do grupo Skamander, bem como as circunstâncias de surgimento do título do poema épico de Julian Tuwim *Kwiaty polskie*, conhecidas graças a entrevistas com um dos protagonistas do livro.

**Palavras-chave:** Aleksandra Pluta. Imigração polonesa no Brasil. Julian Tuwim.

## *On the way through the river of life*

**Abstract:** This text constitutes the introduction to the book by Aleksandra Pluta *The way to Rio*, still not published in Portuguese. It presents the book and history of the stay in Rio de Janeiro of Polish poets from the Skamander group, as well as the circumstances of the creation of the title of the epic poem by Julian Tuwim *Kwiaty polskie*, known thanks to interview with one of the protagonists of the book.

**Keywords:** Aleksandra Pluta. Polish immigration in Brazil. Julian Tuwim.

*O caminho para o Rio* é um livro muito importante. Não apenas por preencher uma das inúmeras lacunas da história do Brasil e dos imigrantes que ao lado dos outros o construíram, ou por permitir conhecer várias particularidades de uma das muitas imigrações polonesas trazidas para cá (a carioca depois da guerra), ou por ser uma fantástica aula de história da Polônia, da Europa Central e do Brasil no conturbado século XX, contada diretamente por seus protagonistas (ou suas vítimas que tiveram a sorte de sobreviver). Creio que a qualidade mais importante do livro de Aleksandra Pluta – que conseguiu encontrar protagonistas fantásticos e fazer com que falassem de coisas muito íntimas e dolorosas – é a possibilidade de contato com o outro ser humano. A autora se abre para ouvir as histórias dos protagonistas e graças a sua receptividade, trabalho para encontrar e entrar em contato com os entrevistados e posterior elaboração de suas falas, a diversidade dos testemunhos vem à tona. Os protagonistas, por meio de seus depoimentos, indiretamente indicam perguntas e tentam respondê-las: Quem sou? O que significa a identidade nacional? Será que temos apenas uma? O livro não é somente sobre os imigrantes, mas também sobre o sentimento de

---

<sup>1</sup> O texto é a introdução à versão brasileira do livro *Droga do Rio: historie polskich emigrantów* de Aleksandra Pluta (Varsóvia: PWN, 2017). O livro, embora traduzido por Luiz Henrique Budant e pronto para publicação, ainda não veio ao lume devido às complicações editoriais. Na sequência reproduzimos uma das entrevistas.

<sup>2</sup> Professor de literatura polonesa e de tradução literária da UFPR, tradutor de poesia, fundador e coordenador do Centro de Estudos Poloneses (CEPOL) da UFPR. E-mail: emaildopiotr@gmail.com. <https://orcid.org/0000-0003-0803-4291>.



pertencimento a grupos sociais, identitários, nacionais. E uma prova de que somos sempre muito mais que um rótulo e que é impossível aplicá-lo sem reducionismo.

É também um livro em cujas páginas desfilam, geralmente na idade venerável que permite uma rara sabedoria de quem já viu a vida quase toda, as pessoas que sobreviveram em situações extremas, prisioneiros de Auschwitz, de campos soviéticos e nazistas, deportados para a Sibéria, sobreviventes de massacres da Segunda Guerra Mundial, mas também seus descendentes. Nas suas falas lemos relatos sobre como foi sobreviver a andança “pelo vale das sombras da morte”, mas seu recado mais importante é o poder da vida que sobrevive, da felicidade sempre possível, da abertura ao outro. Vemos claramente seus traumas, mas suas palavras confirmam que o mais importante é a vida. E de alguma maneira essa nova vida, traz a felicidade que parecia impossível e que foi reconquistada no Brasil. Mesmo em momentos complicados como os que vivemos agora, permite nos lembrar que este ainda é um país da esperança.

Somos todos migrantes. Em algum nível somos todos estrangeiros, todos sem pertencimento, todos procurando um porto seguro. O Rio de Janeiro, que acabou sendo o fim da viagem para os protagonistas do livro, simboliza um dos mitos sobre o Brasil, como todos os mitos real e falso ao mesmo tempo, o mito do sempre acolhedor país do futuro. Para os heróis deste livro depois dos infernos de totalitarismos e nacionalismos, o Brasil é o país do sol, da beleza e de afetuosidade que conseguiram chamar de seu.

\*

Os protagonistas do livro vinham para o Rio em busca da sua Terra Prometida, para aqui, depois das turbulências encontrarem uma paz. Curiosamente a autora do livro vem da cidade que durante um tempo funcionou na Polônia como a Terra Prometida, a multiétnica Łódź, que no início do século XX talvez fosse até mais plural que a multiétnica Polônia de antes da guerra. Talvez essa herança que está no DNA do Rio e dos protagonistas do livro fez com que justo nela encontrassem a ouvinte que conseguiu levar suas histórias a público, salvá-las do esquecimento e do apagamento. É grande mérito deste livro fazer justamente esse resgate, o resgate mais poético, a “vingança da mão mortal” como disse Wisława Szymborska, ou *non omnis moriar* como disse Horácio. Pois, aos poucos os protagonistas deste livro estão nos deixando, mas, graças a Aleksandra Pluta, ficam conosco por meio das suas palavras. Este livro é uma tarefa cumprida de salvação da riqueza daquele mundo, pois como disse um outro grande poeta polonês Jerzy Ficowski: “Se não há um signo mais durável que nós, nós também não existimos”.

Curiosamente no livro quase não aparece o nome de um dos maiores poetas poloneses do século XX e um dos mestres de Ficowski, talvez o único a tentar criar um dos maiores poemas épicos digressivos do idioma polonês já no século XX. Refiro-me a Julian Tuwim e sua inacabada epopeia *Kwiaty polskie (As flores polonesas)*. E cabe dizer que Tuwim, assim como a autora do livro veio de Łódź para o Rio de Janeiro, diferentemente dela, mas assim como a maioria dos protagonistas fugindo da guerra.

Ao que tudo indica (e o que foi relatado pelo tio de dois dos personagens do livro, Mieczysław Lepecki, cujo nome e história também aparecem em seu relato) o poema e seu título foram concebidos no Rio de Janeiro. O título no Corcovado, ao lado de Lepecki, e algumas centenas dos versos da epopeia no apartamento do nono andar da Avenida Djalma Ulrich, 201, em Copacabana, onde moravam Tuwim com a esposa e Jan Lechoń durante os nove meses em que se refugiaram na cidade. Aliás, Tuwim, Wierzyński, Lechoń, Choromański e Kiepura, ao lado de outros nomes importantes da cultura polonesa encontravam-se em horários fixos entre dez e meio-dia e entre cinco e seis da tarde, no café O'Key na Avenida Atlântica naqueles tempos, fazendo com que o Rio por um breve momento virasse uma capital cultural da Polônia. Os versos finais de *As flores polonesas* de Tuwim foram dedicados ao poeta Olegário Mariano (concedeu o visto para o Brasil), que assim como Aristides de Souza Mendes (concedeu o visto para Portugal) por meio da emissão de vistos salvaram o poeta polonês de origem judaica, possibilitando-lhe assim sua fuga da Europa para o Brasil. Talvez este epílogo da primeira parte da inacabada epopeia seja também uma ótima maneira de entender uma parte da vivência dos personagens desse livro que, maravilhados com a beleza da cidade, começavam por aqui a menos conturbada parte das suas vidas. Infelizmente a riqueza e dificuldade apresentada pelo poema não me permitem apresentar aqui uma tradução que fizesse jus ao original, mas para que o leitor possa sentir pelo menos um pouco do seu sabor, segue uma tradução anônima produzida pela Legação da República da Polônia no Brasil, em 1943, dois anos depois da partida de Tuwim seguindo o caminho do exílio rumo à Nova York. Pela riqueza da tradução filológica, só podemos perceber o desafio imenso que esperaria o tradutor que quisesse reproduzir também o ritmo e as rimas do verso original que segue à tradução:

\*\*\*

Meu Poema! Estranha é a tua sorte...

Pois pensa: Rio de Janeiro

Foi a estufa de tuas flôres

E lá ( - lembra-te das orquídeas,  
Flôr de Ipê, Jasmin de Cabo,  
Maracujá e Flamboyant,  
Árvores gigantes de seis andares,  
Cobertas de flôres sangrentas? - ),  
E lá, repito, tão pouco é preciso  
Para que da terra, com a bênção de Deus,  
Jorre tudo que podes sonhar  
E mais ainda – além dos sonhos:  
Lá – que céu! Que terra...  
De repente, como se fosse uma messe perfumada,  
Que eu ceifasse profusamente  
Em Copacabana, Ipanema,  
Na Tijuca, Botafogo, Leme,  
Uma florescência de palavras polonesas germinou  
E foi se alastrando pelo Rio de Janeiro,  
Berrante, colorida, como uma feira persa,  
Como o carnaval carioca.  
E – no meio dessa orgia de flôres – o jardineiro, não “um floreiro”  
Não “um jardineiro brasileiro”  
Mas o nosso amigo, senhor Dziejewski.  
Oh! Rio das côres! Oh! “Colorio”!  
Rutilante cobra de mosaico  
No grande arco da Avenida!  
Oh! Rio! Ilhota da Atlântida  
Por milagre salva, no globo,  
E agarrando-se ao céu azul  
Pelos braços das palmeiras, por cabos de cipó,  
Por dentes de morros e rochedos abruptos!  
Rio, dos beija-flores vibrantes  
Atrás das janelas, num dia de Natal, como uma nuvem de asas!  
Oh! Rio das noites estagnadas,  
Das madrugadas de cobre fulgurante  
Douradas ao alvôr do sol!  
Quem te inventou? Quem te gerou em delírio?

Talvez o oceano, com a encantação de suas vagas  
Tenha feito pasmar as praias crédulas  
Com a tua miragem, modelando na argila da terra  
A maravilha que és! ...  
Outros pretendem – e acreditarei –  
Que o Criador, vagando,  
Em passo ébrio, dançando te criou  
Atirando pelo caminho palmeiras, rochedos,  
Negros, calôr e flôres...  
Bem dita farra!  
Agradeço! – “muito obrigado”  
Pelo Rio – e pelos versos do exílio.

\*\*\*

Wierszu mój, dziwne twoje dzieje...  
Bo pomyśl: Rio de Janeiro  
Było tych kwiatów oranżerią,  
A tam, (— pamiętasz orchideje,  
Flor de Ipe, Jaśmin de Cabo,  
Maracuja i Flamboyanty,  
Sześciopiętrowe drzew giganty,  
Kwiatami osypane krwawo?),  
A tam, powiadam, mało trzeba,  
By z ziemi, jeśli łaska nieba,  
Trysnęło, co ci się zamarzy,  
I jeszcze więcej, nad marzenia —  
Takie tam niebo, taka ziemia.  
I nagle — jakbym wonne żniwo  
Garściami z miodnej łąki zgarniał —  
Z Copacabany, z Ipanemy,  
Z Tijuca, z Botafogo, z Leme  
Wybuch polskich słów kwiaciarnia.  
I grzmi po Rio de Janeiro  
Zgiełkliwa, pstra, jak jarmark perski

I jak karnawał cariocański,  
A w niej — ogrodnik, nie floreiro,  
Nie jardineiro brasileiro,  
Lecz nasz przyjaciel, pan Dziewierski.  
O, Rio Barw! O, Colorio,  
Mozaik migające żmija  
Na wielkim łuku Avenidy!  
O, Rio, kępo Atlantydy,  
Cudem na globie ocalała  
I trzymająca się lazuru  
Masztami palm, linami lian,  
Zębami wzgórzy i skał stromych!  
Rio kolibrów wibrujących  
Za oknem, w wilię, mgławym lotem!  
, Rio nocy nieruchomych  
I brzasków z rozpalonej miedzi,  
Przełacającej się w spiekotę!  
Kto cię wymyślił? Kto wybredził?  
Chyba ocean swym bełkotem  
Wmówił cię brzegom łatwowiernym  
I wrzeźbił w ziemię cud bezmierny...  
A inni mówią — i uwierzę —  
Że to Stworzyciel na spacerze  
Pijanym krokiem cię wytańczył,  
Gubiąc po drodze palmy, skały,  
Murzynów, kwiaty i upały...  
Błogosławiona eskapado!  
Dziękuję. Muito obrigado  
Za Rio i za wiersz wygnańczy.

\*

*O caminho para o Rio* é então um livro único, relato da viagem que é a vida, relato sobre a diversidade de personalidades que habita em todos nós, relato das pequenas histórias individuais enredadas na grande história, relato de autodescobertas e autoconstru-

ções. Mesmo que a grande história machucasse a maioria dos entrevistados, seus relatos nos deixam um recado importante, aprendido no Brasil: a vida é cruel – é verdade, é frágil e efêmera, é verdade, mas com todas as suas decepções, é curta demais para ser infeliz. Como demonstra um dos entrevistados – poeta e pintor Tomasz Łychowski –, muitas identidades, muitas pátrias nas quais não é possível viver ao mesmo tempo pode ser algo que provoca dores de saudades, mas torna o ser humano muito, muito mais rico.

## **REFERÊNCIA**

PLUTA, Aleksandra. *Droga do Rio: historie polskich emigrantów*. Varsóvia: PWN, 2017.

# TRADUÇÕES







# Nós, judeus poloneses

Julian Tuwim

Tradução e apresentação de Marta Francisca Topel<sup>1</sup>

Universidade de São Paulo

## Apresentação

O manifesto, talvez o lamento, *Nós judeus poloneses*, de Julian Tuwim, constitui um documento singular que, de modo muitíssimo pessoal, deixa testemunho da catástrofe: a destruição dos judeus poloneses durante a Segunda Guerra Mundial. O manifesto foi escrito no exílio em abril de 1944, primeiro aniversário do Levante do Gueto de Varsóvia.

Tanto o autor como suas obras são pouco conhecidas no Brasil, apesar de Julian Tuwim ser considerado um dos poetas mais importantes do século XX em língua polonesa. Nascido numa família de judeus poloneses de Łódź, em 1894, depois dos estudos Tuwim se mudou a Varsóvia onde participou de vários movimentos literários vanguardistas. Entre eles se destacam o cabaret literário *Pikador* e o grupo de poetas *Skamander*, dos quais Tuwim foi cofundador.

Julian Tuwim passou a guerra no exílio, entre França, Portugal, Brasil<sup>2</sup> e os Estados Unidos. Em 1946, contrariando a rota da maioria dos judeus poloneses que escolheram outros países em lugar de regressar à Polônia, Tuwim volta a que continuou considerando sua “pátria” e se instala em Varsóvia, cidade na qual viverá até sua morte em 1953.

Entre suas obras mais importantes, encontramos *Bal w operze* (O baile na ópera), no qual o autor se vale da sua experiência anterior com a sátira introduzindo elementos do grotesco e do expressionismo, *Do generalów* (Aos Generais) e *Do prostego człowieka* (Ao homem comum), dois longos poemas que despertaram a indignação da direita nacionalista polonesa. Tuwim também escreveu alguns célebres poemas para crianças que ainda hoje são divulgados por diferentes meios.

---

<sup>1</sup> Professora do Departamento de Letras Orientais e do Programa LETRA. Vice-diretora do Centro de Estudos Judaicos/USP. E-mail: mftopel@usp.br. <http://orcid.org/0000-0003-4895-5861>.

<sup>2</sup> Um pouquinho mais sobre Tuwim no Brasil pode ser lido no texto de Piotr Kilanowski “No caminho pelo Rio da vida” nesta edição.

## Nós, judeus poloneses

Para minha mãe na Polônia ou para sua amada Sombra

### 1

E imediatamente eu posso ouvir a pergunta: “O que você quer dizer - NÓS?” Considero a tal pergunta até certo ponto compreensível. Ela é geralmente feita a mim pelos judeus a quem sempre dizia que sou um polonês e agora será feita pelos poloneses para cuja esmagadora maioria sou e continuarei sendo um judeu. Aqui está a minha resposta para ambos.

Sou polonês porque é o que eu quero ser. É um assunto restritamente particular meu, do qual não pretendo prestar relatórios, nem o explicar e nem o justificar a ninguém. Não separo poloneses em termos de “sangue puro” e “sangue sujo”. Deixo tais classificações de pureza para os defensores do racismo, para os nazistas nacionais e estrangeiros.

Eu divido os poloneses assim como eu divido os judeus e todas as outras nações entre os inteligentes e os tolos, os honestos e os desonestos, os interessantes e os chatos, os explorados e os exploradores, bem-educados e mal-educados.

Eu também divido os poloneses em fascistas e antifascistas. Nenhum desses grupos é, obviamente, homogêneo; cada um brilha com uma variedade de tonalidades e gamas. Mas uma linha divisória certamente existe e logo se tornará bastante aparente. As tonalidades permanecerão sendo tonalidades, mas a cor da própria linha divisória irá ficar mais nítida e aprofundar até um grau acentuado.

Posso dizer que, no campo da política, eu divido os poloneses em antissemitas e antifascistas. Pois o fascismo significa sempre antissemitismo. O antissemitismo é a língua internacional do fascismo.

### 2

Se, no entanto, eu fosse explicar minha nacionalidade, ou melhor, meu senso de pertencimento nacional, então sou um polonês pelas razões mais simples, quase primitivas. Na maior parte racionais, em parte irracionais, mas desprovidas de qualquer “mística”. Ser um polonês não é nem uma honra, nem uma glória, nem um privilégio. É como respirar. E eu ainda não conheci um homem que tenha orgulho de respirar.

Eu sou polonês, porque foi na Polônia que nasci e cresci, que fui criado e aprendi; porque foi na Polônia que eu era feliz e infeliz; porque do exílio é para a Polônia

que eu quero voltar de qualquer maneira, mesmo que me prometessem as alegrias do paraíso em outro lugar.

Um polonês, porque, devido a uma carinhosa superstição que não posso justificar por nenhuma lógica ou razão, desejo que depois da morte seja absorvido e dissolvido em terra polonesa e em nenhuma outra.

Um polonês, porque me disseram isso em polonês em meu lar paterno, porque desde a infância fui alimentado com a língua polonesa; porque minha mãe me ensinou canções polonesas e poemas poloneses; porque quando a poesia me tomou pela primeira vez, foi em palavras polonesas que ela explodiu; porque o que em minha vida se tornou primordial - a criação poética - seria impensável em qualquer outra língua, não importa quão fluente eu me tornasse nela.

Um polonês, porque foi em polonês que confessei os tremores do meu primeiro amor, e em polonês que eu balbuciava sobre sua felicidade e tempestades.

Um polonês, também porque a bétula e o salgueiro estão mais próximos do meu coração do que as palmeiras e as árvores cítricas, e Mickiewicz e Chopin, mais caros que Shakespeare e Beethoven. Mais amados por razões que, mais uma vez, não conseguiria explicar.

Um polonês, porque eu tomei dos poloneses algumas de suas falhas nacionais. Um polonês - porque meu ódio aos fascistas poloneses é maior do que o meu ódio aos fascistas de outras nacionalidades. E considero esse ponto particular como uma forte marca da minha nacionalidade.

Mas, acima de tudo, um polonês - porque assim o desejo.

### 3

“Tudo bem”, alguém dirá, “se você é um polonês. Mas nesse caso, por que ‘nós JUDEUS’?” Ao que eu respondo: POR CAUSA DO SANGUE. – “Então racismo de novo?” Não, racismo nenhum, muito pelo contrário.

Existem dois tipos de sangue: aquele dentro das veias e o que jorra delas. O primeiro é a seiva do corpo e, como tal, é um assunto dos fisiologistas. Aquele que atribui a esse sangue quaisquer outras características misteriosas e poderes secretos, fora os orgânicos, em consequência e como temos visto, transformará cidades em ruínas fumegantes, matará milhões de pessoas e, finalmente, como veremos ainda, trará carnificina sobre sua própria tribo.

O outro tipo de sangue é o mesmo sangue, mas derramado por esse líder de gangue do fascismo internacional para comprovar o triunfo de seu sangue sobre o meu, o sangue de

milhões de inocentes assassinados, um sangue não escondido nas artérias, mas revelado ao mundo. Nunca desde o alvorecer da humanidade houve tal inundação de sangue de mártir e o sangue de judeus (não “sangue judeu”, veja bem!) flui nas correntes mais largas e profundas. Seus fluxos escurecidos já estão fluindo juntos em um rio tempestuoso, espumante e bravo. E É NESTE NOVO JORDÃO QUE EU RECEBO O BATISMO DOS BATISMOS: A IRMANDADE SANGRENTA E MÁRTIR, A IRMANDADE COM OS JUDEUS.

Recebam-me, meus irmãos, naquela comunidade gloriosa de Sangue Inocentemente Derramado. Àquela comunidade, àquela igreja quero pertencer a partir de agora.

Que essa alta honraria – o posto de judeu Doloris Causa – seja concedida a um poeta polonês pela nação que o gerou. Não por meu mérito, pois não posso reivindicar nenhum a seus olhos. Vou considerá-lo uma promoção e o maior prêmio por aqueles poucos poemas poloneses que talvez sobrevivam a mim e fiquem conectados com a memória do meu nome – o nome de um judeu polonês.

#### 4

Sobre as braçadeiras que vocês usaram no gueto, a estrela de Davi foi pintada. Acredito em uma futura Polônia em que essa estrela de suas braçadeiras se torne a mais alta condecoração concedida aos mais corajosos entre oficiais e soldados poloneses. Eles vão usá-la orgulhosamente no peito ao lado da velha Virtuti Militari. Haverá também uma Cruz do Gueto – um nome profundamente simbólico. Haverá a Ordem do Retalho Amarelo – denotando mais mérito do que muitos dos ouropéis presentes. E haverá em Varsóvia e em todas as outras cidades polonesas algum fragmento do gueto deixado em pé e preservado em sua forma atual: em todo seu horror de ruína e destruição. Vamos cercar esse monumento à ignomínia de nossos inimigos e à glória de nossos heróis torturados com correntes forjadas de armas de Hitler capturadas e fundidas, e todos os dias vamos entrançar flores frescas e vivas em seus elos de ferro, para que a memória do povo massacrado permaneça sempre viva e fresca nas mentes das gerações futuras, e também como um sinal de nossa tristeza sempre viva por elas.

Assim, um novo monumento será adicionado ao santuário nacional.

Lá, conduziremos nossos filhos e contaremos sobre o mais monstruoso martírio de pessoas conhecidas na história da humanidade. E no centro deste monumento, cuja tragédia será reforçada pela magnificência reconstruída da cidade circundante, queimará um fogo eterno. Os transeuntes descobrirão suas cabeças diante dela.

E aqueles que são cristãos se persignarão.

Assim, será com orgulho, orgulho pesaroso, que nos carregaremos esse posto glorioso que ofuscará todos os outros – o posto do judeu polonês, nós que, por milagre ou por acaso, permanecemos vivos. Com orgulho?

É melhor dizermos: com contrição e com vergonha ardente. Pois foi concedido a nós por causa de seu tormento, sua glória. Redentores!

...E talvez eu não devesse dizer “nós, judeus poloneses”, mas “nós, Fantasmas, nós, Sombras de nossos irmãos abatidos, os judeus poloneses”.

## 5

Nós judeus poloneses... Nós, eternos, ou seja, os que pereceram nos guetos e campos, e nós, fantasmas que, através dos mares e oceanos, um dia retornaremos à terra natal e assombraremos as ruínas em nossos corpos não-queimados e nossas almas espectrais presumivelmente poupadas.

Nós, a verdade das sepulturas e nós, a ilusão de viver; nós, milhões de cadáveres e nós, alguns poucos, talvez um total de milhares dos que parecem não-cadáveres; nós, aquela tumba fraternal sem limites; nós, um cemitério judaico como nunca foi visto antes e nunca mais será visto.

Nós, sufocados em câmaras de gás e transformados em sabão – um sabão que não vai limpar as manchas do nosso sangue, nem o estigma do pecado que o mundo nos perpetrou.

Nós, cujos cérebros respingavam nas paredes de nossas miseráveis habitações e nos paredões nos quais fomos fuzilados em massa apenas por que éramos judeus.

Nós, o Gólgota, sobre o qual uma floresta interminável de cruzes poderia ser levantada. Nós, que dois mil anos atrás demos à humanidade um Filho do Homem massacrado pelo Império Romano, e essa morte inocente foi suficiente para torná-lo Deus. Que religião surgirá de milhões de mortes, torturas, degradações e braços esticados na última agonia do desespero?

Nós Abies, nós Kikes, nós Sheenies<sup>3</sup> cujos nomes e apelidos irão um dia exceder em dignidade aqueles de Aquiles, Boleslaus, o Corajoso, e Ricardo, Coração de Leão.

Nós, mais uma vez, nas catacumbas, nos “bunkers” sob as calçadas de Varsóvia, nos arrastando no fedor dos esgotos para a surpresa de nossos companheiros – os ratos.

---

<sup>3</sup> O original aqui consiste em uma série de nomes e apelidos para judeus que eram comuns em polonês.

Nós, com rifles nas barricadas, em meio às ruínas de nossas casas bombardeadas do céu; nós – soldados de honra e liberdade.

“Kike, vá e lute!”<sup>4</sup> Ele foi, senhores, e sacrificou a vida pela Polônia.

Nós, que fizemos “de cada porta uma fortaleza”<sup>5</sup>, enquanto casa após casa ruía por cima de nós.

Nós, judeus poloneses, ficando selvagens em florestas, alimentando nossos filhos aterrorizados com raízes e grama; nós rastejando, agachando, sujos e despenteados, armados com uma espingarda antiga obtida por algum feito milagroso depois de implorar e subornar.

“Conhece a piada sobre o guarda-caça judeu? É hilária! O judeu maldito atirou, e poxa, sujou as calças de susto! Ha! Ha!”

Nós, Jôs, nós Níobes, lamentamos a perda de centenas de milhares de nossas Ursulkas judaicas.<sup>6</sup>

Nós, profundas covas cheias de ossos quebrados e esmagados e corpos torcidos e cobertos de listras.

Nós – o grito de dor! Um grito tão estridente que as eras mais distantes o ouvirão. Nós – o Lamento, o Uivo, nós – o Coro cantando um sepulcral *El Male Rachamim* cujo eco será passado de um século para o outro.

Nós – a mais gloriosa pilha de adubo sangrento da história com a qual fertilizamos o solo polonês, para que o pão da liberdade seja mais doce para aqueles que sobreviverão a nós.

Nós, os remanescentes macabros, nós – os últimos dos moicanos, os tristes sobreviventes do massacre que alguns novos Barnum bem podem exhibir em todo o mundo, proclamando sobre os cartazes multicoloridos: “Super Show! A maior sensação do mundo! Judeus poloneses genuínos. E vivos!” Nós, a Câmara dos Horrores, Schreckenskammer, Chambre des Tortures! “Pessoas nervosas melhor deixar o recinto!”

Nós, que sentamos e choramos nas margens de rios distantes, como uma vez nos sentamos nas margens dos rios da Babilônia. Em todo o mundo, Rachel chora seus filhos e eles não existem mais. Nas margens do Hudson, do Tamisa, do Eufrates e do Nilo, do Ganges e da Jordânia vagamos, dispersos e desamparados, gritando: “Vístula! Vístula!”

<sup>4</sup> No original: “Jojne, idz na wojne!” - “Jonas, vá para a guerra!” – uma rima polonesa bem conhecida que ridiculariza os judeus por sua falta de aptidão militar.

<sup>5</sup> Fragmento de letra de uma canção patriótica polonesa “Rota” de autoria de Maria Konopnicka.

<sup>6</sup> Urszulka – a filha do famoso poeta polonês Jan Kochanowski (1530-1584) que morreu em sua juventude. A coleção de elegias de seu pai após sua morte *Treny* (1580 - “Lamentos”) é muito famosa nas tradições literárias e culturais da Polônia. Na tradução original em inglês, “Ursulkas judaicas” foi traduzido como “pequeninos”.

Vístula! Mãe nossa! O Vístula Cinza ficou rosado não com a cor rosada do amanhecer, mas com a cor do sangue!”

Nós, que nem sequer encontraremos as sepulturas de nossas mães e crianças, tão profundas são as camadas, tão amplamente espalhadas por toda a pátria em um enorme cemitério. Não haverá um lugar certo sobre o qual colocar nossas flores; mas, como um semeador semeia grãos, devemos lançá-las num gesto amplo. E um, talvez, encontre o local.

Nós, judeus poloneses... Nós, a lenda, pingando lágrimas e sangue. Uma lenda, que talvez possa ser contada apenas em versos bíblicos: “gravadas por estilete de ferro em chumbo, esculpidas para sempre numa rocha”<sup>7</sup> (Jó 19. 24). Nós – o estágio apocalíptico da história. Nós – Lamentações de Jeremias

... “Jazem pelo chão nas ruas o menino e o velho. Virgens e jovens pereceram pelo gládio. Matastes, no dia de vossa cólera, imolastes sem piedade.”...

(...) Quiseram precipitar-me no fosso rolando uma pedra sobre mim. Acima de mim subiam as águas: “Estou perdido!” – exclamei. Invoquei, Senhor, o vosso nome do profundo fosso. (...). Vistes, Senhor, o mal que me fizeram: fazei-me justiça. Vós vedes seus projetos vingativos e suas tramas contra mim. (...)

Dai-lhes, Senhor, a paga, o que merece o seu proceder. Cegai-lhes o coração; feri-os com a vossa maldição; persegui-os com vossa cólera, e exterminai-os do nosso universo, Senhor” (Jeremias, 25. 14; Lamentações, 3. 55-66).

\* \* \*

Um enorme e ainda crescente esqueleto-fantasma paira sobre a Europa. Nas suas órbitas vazias brilha o fogo da ira perigosa, e seus dedos estão apertados em um punho ossudo. É Ele – nosso Líder, nosso Ditador, que nos ditará nossos direitos e demandas.

---

<sup>7</sup> As traduções de textos bíblicos conforme a tradução da versão da *Bíblia Católica Online*, conhecida como *Bíblia Ave Maria*.

## My Żydzi polscy

Matce w Polsce lub najukochańszemu Jej cieniowi.

### I

...I od razu słyszę pytanie: “Skąd to MY?” Pytanie w pewnym stopniu uzasadnione. Zadają mi je Żydzi, którym zawsze tłumaczyłem, że jestem Polakiem, a teraz zadadzą mi je Polacy, dla których w znakomitej większości jestem i będę Żydem. Oto odpowiedź dla jednych i drugich.

Jestem Polakiem, bo mi się tak podoba. To moja ściśle prywatna sprawa, z której nikomu nie mam zamiaru zdawać relacji, ani wyjaśniać jej, tłumaczyć, uzasadniać. Nie dzielę Polaków na “rodowitych” i “nierodowitych”, pozostawiając to rodowitym i nierodowitym rasistom, rodzimym i nierodzimym hitlerowcom.

Dzielę Polaków jak Żydów i jak inne narody, na mądrych i głupich, uczciwych i złodziei, inteligentnych i tępych, interesujących i nudnych, krzywdzonych i krzywdzących, gentlemenów i nie-gentlemenów itd.

Dzielę też Polaków na faszystów i kontrfaszystów. Te dwa obozy nie są, oczywiście, Jednolite, każdy z nich mieni się odcieniami barw o różnym zęszczeniu. Ale linia podziału na pewno istnieje, a wkrótce da się całkiem wyraźnie przeprowadzić. Odcienie zostaną odcieniami, lecz barwa samej linii zjaskrawieje i pogłębi się w zdecydowany sposób.

Mógłbym powiedzieć, że w płaszczyźnie politycznej dzielę Polaków na antysemitów i antyfaszystów. Bo faszyzm to zawsze antysemityzm. Antysemityzm jest międzynarodowym językiem faszystów.

### II

Gdyby jednak przyszło do uzasadnienia swej narodowości, a raczej narodowego poczucia, to jestem Polakiem dla najprostszych, niemal prymitywnych powodów przeważnie racjonalnych, częściowo irracjonalnych, ale bez “mistycznej” przyprawy. Być Polakiem – to ani zaszczyt, ani chluba, ani przywilej. To samo jest z oddychaniem. Nie spotkałem jeszcze człowieka, który jest dumny z tego, że oddycha.

Polak – bo się w Polsce urodziłem, wzrosłem, wychowałem, nauczyłem, bo w Polsce byłem szczęśliwy i nieszczęśliwy, bo z wygnania chcę koniecznie wrócić do Polski, choćby mi gdzie indziej rajskie rozkosze zapewniono.



Polak – bo dla czulego przesądu, którego żadną racją ani logiką nie potrafię wytłumaczyć, pragnę, aby mnie po śmierci wchłonęła i wessała ziemia polska, nie żadna inna.

Polak – bo mi tak w domu rodzicielskim po polsku powiedziano; bo mnie tam polską mową od niemowlęctwa karmiono; bo mnie matka nauczyła polskich wierszy i piosenek; bo gdy przyszedł pierwszy wstrząs poezji, to wyładował się polskimi słowami; bo to, co w życiu stało się najważniejsze – twórczość poetycka – jest nie do pomyślenia w żadnym innym języku, choćbym nim jak najbieglej mówił.

Polak – bo po polsku spowiadałem się z niepokojów pierwszej miłości i po polsku bełkotałem o Jej szczęściu i burzach.

Polak dlatego także, że brzoza i wierzba są mi bliższe niż palma i cytrus, a Mickiewicz i Chopin drożsi, niż Szekspir i Beethoven. Drożsi dla powodów, których znowu żadną racją nie potrafię uzasadnić.

Polak – bo przejąłem od Polaków pewną ilość ich wad narodowych. Polak – bo moja nienawiść dla faszystów polskich Jest większa, niż faszystów innych narodowości. I uważam to za bardzo poważną cechę mojej polskości.

Ale przede wszystkim – Polak dlatego, że mi się tak podoba.

### III

Na to słyszę głosy: “Dobrze. Ale Jeżeli Polak, to w takim razie dlaczego “My, ŻYDZI”? Służę odpowiedzią: Z POWODU KRWI. – “Więc rasizm?!” -Nie. Wcale nie rasizm. Wprost przeciwnie.

Dwojaka jest krew: ta w żyłach i ta z żył. Pierwsza jest sokiem cielesnym, więc badanie Jej należy do fizjologów. Kto tej krwi przypisuje jakieś inne, poza organicznymi, specjalne właściwości i tajemnicze moce, ten, jak to widzimy, w konsekwencji obraca miasta w zgliszcza, wyrzyna miliony ludzi i wreszcie, jak to zobaczymy, sprowadza rzeź na własny swój szczep.

Druga krew – to ta właśnie, którą ów herszt międzynarodowego faszyzmu wytacza z ludzkości, aby zadokumentować tryumf własnej juchy nad moją juchą – krew niewinnie pomordowanych milionów ludzi, krew nie ukryta w arteriach, lecz krew ujawniona. Takiej powodzi męczeńskiej krwi nie było jeszcze Jak świat światem, a krew Żydów (nie “krew żydowska”) najszerszymi, i najgłębszymi płynie strumieniami. Zczerniały jej potoki zlewają się już w burzliwą, pienistą rzekę – I W TYM OTO NOWYM JORDANIE PRZYJMUJĘ CHRZEST NAD CHRZESTY:

## KRWAWE, GORĄCE, MĘCZENNICZE BRATERSTWO Z ŻYDAMI.

Przyjmijcie mnie. Bracia, do tej zaszczytnej wspólnoty Niewinnie Przelanej Krwi. Do tej gminy, do tego kościoła chcę od dziś należeć.

Ta RANGA – ranga Żyda Doloris Causa – niechaj będzie udzielona polskiemu poecie przez naród, który go wydał. Nie za żadne zasługi, bo Ich przed wami nie mam. Będę to uważał za awans i najwyższą nagrodę za tych parę wierszy polskich, które może mnie przeżyją i pamięć o których związana będzie z moim imieniem – imieniem Żyda polskiego.

## IV

Na opaskach, Jakie nosiliście w ghetcie, wymalowana była gwiazda Dawida. Wierzę w taką przyszłą Polskę, w której ta gwiazda, ta z opasek, stanie się jednym z najwyższych odznaczeń, udzielanych najwaleczniejszym żołnierzom i oficerom polskim. Będą ją oni z dumą nosili na piersi obok dawnego Virtuti Militari. Będzie i Krzyż Ghetta – nazwa głęboko symboliczna. Będzie Order Żółtej Łaty –zaszczytniejszy niż niejedno dotychczasowe świcidło. I będzie w Warszawie, i w każdym innym mieście polskim, pozostawiony, utrwalony i konserwowany jakiś fragment ghetta w niezmienionej postaci, tak jak go zastaniemy, w całej zgrozie zgliszcz i zniszczenia. Otoczymy ten zabytek hańby naszych wrogów, a chwały naszych umęczonych bohaterów łańcuchami, odlanymi ze zdobytych hitlerowskich armat, i świeże, żywe kwiaty będziemy co dzień wplatać między żelazne ogniwa, aby po wieczne czasy świeża i żywa pozostała pamięć przyszłych pokoleń o zmasakrowanym narodzie, i na znak, że zawsze żywy i świeży jest nasz ból po nim.

Kościółowi narodowych pamiątek przybędzie jeszcze jedna. Będziemy tam prowadzić dzieci i opowiadać o najpotworniejszym w dziejach świata męczeństwie ludzi. W centrum tego pomnika, którego tragizm uwydatnią otaczające go nowoczesne, da Bóg, Szklane Domy odbudowanego miasta, płonąć będzie nigdy nie gasnący ogień. Przechodnie będą zdejmować przed nim kapelusz.

A kto chrześcijanin – przeżegna się znakiem krzyża... Więc z dumą, z żalobną dumą będziemy nosić tę rangę, wszystkie inne zaćmiewającą – rangę Żyda Polskiego – my, cudem i przypadkiem pozostali przy życiu. Z dumą? Powiedzmy raczej: ze skruchą i żrącym wstydem. Bo przypadła nam ona za waszą mękę, za waszą chwałę. Odkupiciele!

...Więc może nie “My, Żydzi Polscy”, ale “My, Widma, my Cienie pomordowanych braci naszych, Żydów Polskich”...

## V

My Żydzi Polscy... My, wiecznie żywi – to znaczy ci, którzy zginęli w ghettach i obozach, i my widma – to znaczy ci, którzy zza mórz i oceanów wrócimy do kraju i będziemy straszyć wśród ruin swymi w całości zachowanymi cielskami i upiornością niby to zachowanych dusz.

My, prawda grobów, i my złuda istnienia, my, miliony trupów i kilkanaście, może kilkadziesiąt tysięcy niby nietrupów; my, nieskończenie wielka bratnia mogiła; my, kirkut, jakiego dzieje nie widziały i nie zobaczą.

My, poduszeni w komorach gazowych i przetopieni na mydło, którym nie zmyje się ani śladów naszej krwi, ani piętna grzechów świata wobec nas.

My, których mózgi tryskały na ściany naszych nędzarskich mieszkańek i na mury, pod którymi nas masowo rozstrzelowano – tylko za to, że jesteśmy Żydami.

My, Golgota, na której mógłby stanąć nieprzebyty las krzyżów. My, którzyśmy dwa tysiące lat temu dali ludzkości jednego niewinnie przez Imperium Romanum zamordowanego Syna Człowieczego – i wystarczyło tej jednej śmierci, aby się stał Bogiem. Jaka religia urośnie z milionów śmierci, tortur, poniżeń i rozkrzyżowanych w ostatniej rozpaczy ramion?

My, Szlojmy, Srule, Moški, parchy, bejlisy, gudłaje-my, których imiona i przezwiska prześcigną w dostojności brzemienia wszelkich Achillesów, Chrobrych i Ryszardów o Lwich Sercach.

My, znowu w katakumbach – w “bunkrach” pod brukiem Warszawy, człapiący w smrodzie ścieków, ku zdziwieniu naszych kompanów – szczurów.

My, z karabinami na barykadach, wśród ruin naszych bombardowanych z powietrza domostw; my, żołnierze wolności i honoru...

“Jojne, idź na wojnę!” Poszedł, szanowni panowie, i zginął za Polskę..

My, którym “twierdzą był każdy próg” każdego walącego się na nas domu.

My, Żydzi polscy, dziczejący w lasach, karmiący przerażone nasze dzieci korzonkami i trawą, my pełzający, czołgający się, nastroszeni, z jakąś cudem zdobytą lub za grube pieniądze wyblaganą, staroświecką dwururką...

„A zna szanowny pan dowcip o Żydzie-gajowym? *Pyszny!* Żyd-jucha, uważa pan, wypalił i ze strachu w portki zrobił! Ha, ha!”

My, Hiobowie, my. Nioby, my na pokucie po setkach tysięcy naszych żydowskich Urszulek...

My, głębokie doły potrzaskanych, pomiażdżonych kości i poskręcanych, pręgami pokrytych zwłok.

My-krzyk bólu! Krzyk tak przeciągły, że go najdalsze wieki usłyszą. My, Wycie, my Chór, zawodzący mogilne El mole rachmim, którego stulecie będzie stuleciu przekazywać.

My, najwspanialsza w dziejach kupa krwawego nawozu, którym użyźniliśmy Polskę, aby tym, co nas przeżyją, lepiej smakował chleb wolności.

My, makabryczny rezerwat, my, ostatni Mohikanie, niedobitki rzezi, które jakiś nowy Barnum może obwozić po świecie, obwieszczając na pstrych plakatach: "Niesłychane widowisko! The biggest sensation in the world! Żydzi polscy-żywi i prawdziwi!" My, Gabinet Okropności, Schreckenskammer, Chambre des Tortures! "Osoby nerwowe upraszane są o opuszczenie sali!"

My nad rzekami zamorskich krain siedzący i płaczący. Jak ongi nad rzekami Babilonu. Po całym okręgu świata płacze Rachel dzieci swoje, aleć ich niemasz! Nad rzeką Hudson, nad Tamizą, nad Eufratem, Nilem, Gangesem i Jordanem błakamy się w rozproszeniu naszym, wołając: "Wisło! Wisło! Wisło! Matko rodzona! Szara Wisło, nie od brzasku różowa, ale od krwi!"

My, którzy nawet grobów dzieci naszych i matek nie odnajdziemy- tak się warstwami poukładają, tak się na całą ojczyznę wszczepią w jedno pogrzebanie! I nie będzie upatrzonego miejsca, żebyś mógł na nim kwiaty położyć, ale, jak siewca ziarno, będziesz je szerokim rozmachem rąk rozrzucał. Może przypadkiem trafisz.

My Żydzi polscy... My, legenda krwią i łzami ociekająca. Kto wie, czy Jej nie trzeba będzie pisać biblijnymi wersetami: "Oby rylcem żelaznym i ołowiem na wieczną pamiątkę wydrążona była" (Hiob XIX, 24). My, apokaliptyczne stadium dziejów. My, Jeremiaszowe Treny:

...“Leży na ziemi po ulicach dziecię i starzec, panny moje i młodzieńcy moi poległi od miecza; pobijeś ich w dzień zapalczywości twojej, pomordowałeś ich a nie sfolgowałeś...”

...“Wrzucili do dołu żywot mój, a przywalili mnie kamieniem. Wezbrały wody nad głową moją i rzekłem: Juźci po mnie!... Wzywam imienia Twego, o Panie, z dołu bardzo głębokiego... Widzisz, o Panie bezprawie, które mi się dzieje, osądźże sprawę moją... Oddajże im nagrodę Panie, według sprawy rąk ich! Dajże im zatwardziałe serce i przekleństwo swe na nich! Goń ich w zapalczywości, a zgładź ich, aby nie byli pod niebem Twoim, o Panie!” (Treny Jeremiaszowe, III).

Nad Europą stoi olbrzymi i wciąż rosnący widmowy Kościotrup. W jego pustych oczodołach świeci ogień niebezpiecznego gniewu, a palce zacisnęły się w kościstą pięść. I On, nasz Wódz i Dyktator, będzie nam dyktował prawa nasze i żądania.

## REFERÊNCIA

TUWIM, Julian. *My, Żydzi polscy... We Polish Jews...* Varsóvia: Amerykańsko-Polsko-Izraelska Fundacja Shalom, 1993.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> O fato digno de menção em vista de toda a complicada história da memória da Shoah e de maneira como essa memória foi manipulada na época do domínio comunista na Polônia é que essa foi a primeira edição oficial do manifesto de Tuwim na Polônia. A edição se deu 49 anos depois do texto ser publicado por Tuwim e se deu por meio da publicação da Fundação Shalom que tenta resgatar a memória de judeus poloneses e da cultura iídiche (informação de acordo com a Fundação Shalom em <http://shalom.org.pl/wydawnictwa/>). A Fundação Shalom está ligada ao Teatro Judeu (Teatr Żydowski) de Varsóvia, a única instituição teatral na Polônia e uma das duas na Europa (ao lado do Teatro Estatal de Bucareste) que sempre tem em seu repertório as peças em iídiche.

## Uma página dos feitos da humanidade

Julian Tuwim

Tradução de Luiz Henrique Budant<sup>1</sup>

Feriado, cinema, no horário usual,  
a idiota daqui e o cretino local.  
Idiota local - disse o cretino daqui -,  
vamos ver filme e tomar um açaí?

Responde a cretina daqui: - com gosto,  
pois que te amo, idiota local, é posto.  
E o cretino daqui sorri com doçura  
e com a idiota local inicia a aventura.

Em gostosos amassos passou uma horinha  
E a cretina local ficou bem felizinha.  
Ao fim murmurou: cretino daqui!  
Este filme, acho eu, só vai decair.

Queriam um pretzel, um vinho, o açaí  
O idiota local e a cretina daqui.  
Depois começou a parte carnal  
a idiota daqui e o cretino local.

Assim vão arranjar filhão e filhinha  
Da cretina, cretinos, do idiota, tolinhas  
Que se encontram de novo, no horário usual  
A idiota daqui e o cretino local.

---

<sup>1</sup> Mestrando do programa de Pós-Graduação em Letras da UFPR. Professor substituto de língua polonesa no Departamento de Polonês, Alemão e Clássicas da UFPR. E-mail: luiz.henrique.budant@gmail.com. <https://orcid.org/0000-0003-4265-3133>.

## Kartka z dziejów ludzkości

Spotkali się w święto o piątej przed kinem  
Miejscowa idiotka z tutejszym kretynem.  
Tutejsza idiotka - rzekł kretyn miejscowy -  
Czy pragniesz pójść ze mną na film przebojowy?

Miejscowa kretynka odrzekła: - Z ochotą,  
Albowiem cię kocham, tutejszy idioto.  
Więc kretyn miejscowy uśmiechnął się słodko  
I poszedł do kina z tutejszą idiotką.

Na miłym macaniu spłynęła godzinka  
I była szczęśliwa miejscowa kretynka.  
Aż wreszcie szepnęła: - Kretynie tutejszy!  
Ten film, mam wrażenie, jest coraz nudniejszy.

Więc poszli na sznycel, na melbę, na winko,  
Miejscowy idiota z tutejszą kretynką.  
Następnie się zwarli w uścisku zmysłowym  
Tutejsza idiotka z kretynem miejscowym.

W ten sposób dorobią się córki lub syna;  
Idioty, idiotki, kretynki, kretyna,  
By znowu się mogli spotykać przed kinem  
Tutejsza idiotka z miejscowym kretynem.

### REFERÊNCIA

TUWIM, Julian. Kartka z dziejów ludzkości. In: TUWIM, Julian. *Jarmark rymów*. Warszawa: Czytelnik, 1958, p. 30-31. A edição original: 1934.

# Prova de amor

Mariusz Szczygieł

Apresentação e tradução de Luiz Henrique Budant<sup>1</sup>

Universidade Federal do Paraná

## Apresentação

Nascido em 1966, Mariusz Szczygieł é um dos grandes nomes da reportagem literária polonesa. Dentre seus temas de interesse, pode-se citar a República Tcheca, a Tchecoslováquia e as questões ligadas à vida das pessoas lgbtq+ na Polônia – tendo sido o primeiro jornalista polonês no período socialista a falar abertamente sobre questões relacionadas a esse público.

Em 2019, Szczygieł recebeu o prestigioso prêmio literário polonês Nike (deusa grega da vitória) por sua obra *Nie ma* (Não há, ainda sem tradução). Seus livros já encontram tradução para o inglês, o alemão, o francês e muitos outros idiomas, mas ainda não para o português do Brasil.

Os textos a seguir foram originalmente publicados em *Gottland* (Wydawnictwo Czarne, 2006), livro que reúne uma série de textos sobre a Tchecoslováquia do período socialista e é considerado um de seus melhores trabalhos. *Gottland* ganhou o prêmio Nike dos leitores em 2007 e estava na final do prêmio atribuído por críticos. Em 2009 ganhou European Book Prize/ Le Prix du Livre Européen, o prêmio literário do Parlamento Europeu. O livro foi traduzido para o alemão, o francês, o húngaro, o italiano, o russo, o ucraniano, o espanhol, o esloveno, o sérvio, o búlgaro, o inglês, o romeno e o tcheco e foi adaptado para o teatro e serviu como base de um filme documentário.

---

<sup>1</sup> Mestrando do programa de Pós-Graduação em Letras da UFPR. Professor substituto de língua polonesa no Departamento de Polonês, Alemão e Clássicas da UFPR. E-mail: luiz.henrique.budant@gmail.com. <https://orcid.org/0000-0003-4265-3133>.



## Prova de amor

### Parte 1: a eternidade dura oito anos

A depenadora de gansos Kvítková depenou setenta e dois gansos em oito horas e entrou para a história.

O ministro da informação Kopecký, numa conferência científica em Brno afirmou que a mais alta montanha da Europa é o Elbrus, e definiu a visão corrente, de que seria o Mont Blanc, como “herança do cosmopolitismo reacionário”.

Finalmente publicou-se a lista de autores que nunca mais se publicará: Dickens, Dostoiévski, Nietzsche e centenas de outros.

O poeta Sedloň escreveu que as palavras “alimentação” e “produção” já são palavras poéticas.

A quantidade de livros destruídos nesses anos no país calcula-se em vinte e sete milhões de exemplares.

O primeiro-ministro Zapotocký diagnosticou os novos tempos: “não dá para viver do jeito antigo, vive-se melhor, vive-se com mais alegria”, disse.

Em dois anos, os mais proeminentes líderes, por inspiração de Stálin, serão condenados ao enforcamento.

No hotel Zlatá Husa na praça Václav, onde Andersen escreveu a mais famosa história sobre a classe parasitária, intitulado *A princesa e a Ervilha*, está a inscrição: “Com a União Soviética pelos tempos eternos”.

Diariamente à meia-noite, após o encerramento do programa, a Rádio Praga toca o hino da União Soviética.

Assim terminam, na Tchecoslováquia, os anos quarenta do século XX e começam os cinquenta.

Por causa do septuagésimo aniversário de Josef Stálin, comemorado em dezembro de 1949, as autoridades decidem que nove milhões de pessoas de um país de quatorze milhões assinarão um cartão de aniversário para ele.

Consegue-se recolher as assinaturas em quatro dias. Nessa ocasião toma-se a decisão de que em Praga, na colina junto ao rio Vltava<sup>2</sup>, ficará o maior monumento de Stálin no globo terrestre.

---

<sup>2</sup> Rio que corta Praga.

Nenhum escultor tem direito de se recusar a participar do concurso. Cinquenta e quatro artistas têm três trimestres para fazer o projeto do monumento. Graças a Deus, felizmente morreu (é como falam sobre sua morte em Praga) Ladislav Šaloun, o escultor tchecoslovaco número um. Considerado seu sucessor, Karel Pokorný, para não ganhar, projeta o líder com os braços abertos em um gesto amigável e Stálin lembra Jesus.

A maioria comete esse mesmo erro. “Apresentaram um Stálin afetado” – julga a comissão.

Otakar Švec, filho de um doceiro especializado em esculturas de açúcar, tem cinquenta e seis anos e é um escultor frustrado.

Depois de uma grande estreia, quando ainda estudante esculpiu um motociclista e conseguiu capturar na pedra o movimento, projetou um monumento ao pai da república, T.G. Masaryk, e depois um monumento a Jan Hus. Durante a guerra, os fascistas destruíram ambos. Depois da guerra esteve projetando um monumento de Roosevelt, mas não o terminou, pois os comunistas tomaram o poder. Antes da guerra apresentou suas esculturas vanguardistas no Ocidente. Não acreditava que ainda fosse receber alguma encomenda.

Agora, dizem os rumores, Otakar Švec fabrica um modelo nas coxas, sob influência de duas garrafas de vodka. É um homem decente, então plagia de propósito uma conhecida ideia de antes da guerra para um monumento a Miroslav Tyrš, um benfeitor burguês, com quem os comunistas são relutantes.

Infelizmente, ganha.

Stálin está na dianteira de uma fileira de pessoas. Em uma mão segura um livro, a outra está sobre o peito por fora do casaco.

Ao lado esquerdo, soviético, atrás de Stálin segue um trabalhador com um estandarte, depois um agrobiólogo, uma *partisan* e no final um soldado soviético que olha para trás.

Ao lado direito, tchecoslovaco, de Stálin seguem: um trabalhador com um estandarte, uma mulher do campo, um cientista e um soldado tchecoslovaco que olha atentamente para trás.

Os corajosos começaram a murmurar que esse é um Stalin de quem todos querem lambar o cu.

Apenas um botão, dizia-se, será do tamanho de uma fatia de pão.

A altura do monumento, trinta metros; a altura de Stálin, quinze; juntos, dez andares de antes da guerra. O comprimento do pé, dois metros.

O todo de granito (absolutamente sem combinar com o arenito de Praga, mas o granito, ao contrário do arenito, aguenta séculos) tem de ficar na colina Letná e fazer concorrência ao Castelo. Com suas medidas tem de esmagar o passado. Será visível da praça da Cidade Antiga, ficará exatamente na continuação da rua Paryska e da ponte Čech.

Para produzir um Stálin desses, será preciso duzentos e sessenta blocos de granito, cada um com dimensões de 2x2x2 metros.

Encontrar uma pedreira que tenha paredes grandes o suficiente para que seja possível retirar delas blocos tão enormes de pedra e na mesma cor beira um milagre.

Os dois arquitetos que estão ajudando Švec – o casal Šturs – precisam encontrar um jeito de como preparar a colina de areia para um colosso desses.

Decidem que a colina será preenchida por dentro com gigantescos blocos de concreto, os quais criarão algo como salas subterrâneas.

O povo expressa os primeiros receios sobre o monumento dois anos após o anúncio do concurso. Apresentam-se os esboços, maquetes e desenhos de Švec aos cidadãos para uma consulta e acontece um debate sobre “a nova joia de Praga”.

– Eu me preocupo que de longe as figuras se fundam numa só e que Stalin não seja visível o suficiente.

– Por que as últimas figuras olham para trás? Isso me parece um pouco vanguardista – as pessoas multiplicam suas dúvidas.

– Olham por motivos ideológicos, responde Švec. Trata-se de garantir uma vida em tranquilidade, uma defesa. Olham também por motivos de composição, para que atrás do monumento haja uma bela vista, e não a parte de trás de um soldado.

– Camarada, por que, sendo um artista, o senhor quer defender nosso povo no monumento?

– Defender a parte de trás é necessário para que as pessoas que estão colocadas na parte da frente fiquem mais tranquilas – explica o escultor.

Depois vai se dizer que as figuras atrás de Stálin são uma fila para comprar carne.

Muitos cidadãos ainda estão intransigentes. “O monumento como símbolo nos inquieta. Não é uma imagem alegre e fiel, causa a impressão de ser um mausoléu” (quatro anotações no livro de assinaturas da exposição).

“O camarada Stálin está guiando quem? As pessoas atrás dele estão literalmente se parecem estar rastejando ao lado de uma parede. Tem que destruir o projeto e fazer um novo concurso”.

“O monumento vai ser de mau-gosto. Deve-se dedicar mais atenção ao projeto de um dos maiores gigantes da história”.

Otakar Švec não sabe ainda que é prisioneiro.

Os modelos que posam para o monumento eram figurantes do estúdio de filmes Barrandov.

Contava-se depois que o homem que se tornou Stálin bebeu até morrer. Ninguém sabia seu sobrenome, toda a Praga o chamava de “Stálin” e sua estrutura psíquica não aguentou isso.

Švec e os Šturs constroem em sequência modelos do monumento em argila. Primeiro de um metro, depois de três.

O partido e o governo observam Švec. O protocolo de observações a seu respeito durante um encontro das autoridades com o artista em 4 de janeiro de 1951 são doze páginas escritas à máquina.

A figura de Stálin não se sobressai ao todo! O primeiro-ministro Zapotocký diz que já na argila deveria ser visível que se trata de um monumento a Stálin, um homem de coragem. Ao executar a obra, o autor talvez comece a ter medo de seus próprios pensamentos – acrescenta.

Oito ministros e o primeiro-ministro debatem se é melhor diminuir as figuras atrás de Stálin ou erguer o líder em algum pedestal adicional.

O monumento não tem o direito de parecer um sarcófago à distância!

As figuras atrás de Stálin são demasiadamente decorativas.

Será que o autor consegue ocupar-se mais profundamente de sua obra?

Por que não quer fazer modelos de argila e apresentar às autoridades?

O primeiro-ministro afirma no final que Otakar Švec tem medo de seu próprio monumento.

O escultor não escuta isso tudo, pois, junto com seus colaboradores, foi convidado para o encontro quarenta e cinco minutos depois. Primeiro se explica a arquiteta Štursová: foi intencional que não tenham erguido a figura de Stálin, pois dessa maneira o afastariam do povo, mas, ao contrário, ele guia o povo e é do povo que ele vem.

Švec explica às autoridades que, se por vontade deles, Stálin deve se diferenciar pela altura do resto, isso significará que o monumento terá duas escalas diferentes. – Do ponto de vista artístico, isso é insustentável – diz.

O governo compra a ele um ateliê maior, o que usava até então ficou pequeno demais. Os representantes do partido agora irão organizar visitas oficiais a sua oficina.

Chegam com seus próprios canivetes.

Todas as vezes enfiam os canivetes na argila e cortam as cabeças das pessoas atrás de Stálin.

A primeira pessoa com um canivete foi o ministro que definira a visão corrente de que o Mont Blanc era a mais alta montanha da Europa como “herança do cosmopolitismo reacionário”.

Com um segundo canivete, o mais virulento – o professor Zdeněk Nejedlý<sup>3</sup>, autor de *História universal da música*. Era historiador da arte, e até mesmo democrata, durante a ocupação ilegal fugiu para Moscou e lá se tornou professor. Voltou para se tornar teórico de tudo na Tchecoslováquia socialista.

Em 1951 é ministro da educação, ciência e arte. Escreve o famoso artigo sobre a nova arte e o novo amor. “As pessoas vão continuar se amando – anuncia –, mas esperamos que no socialismo, como classe trabalhadora, vão se amar ainda mais e melhor. Que não haverá entre elas todas essa mentira de ‘amor infeliz’, nem essa degradação sensual na qual frequentemente se chafurda o erotismo burguês”.

Não suporta, por exemplo, aquilo que antes da guerra fez famosa a Tchecoslováquia – a fotografia vanguardista. Quando, nas fotografias dos anos vinte de Rössler<sup>4</sup>, vê sombra ou fumaça fotografada sem nenhum contexto, tem um ataque de raiva.

(Quando Stálin morre, Nejedlý dirá que a partir desse momento o monumento tcheco fala sobre o Pai dos Povos a coisa mais importante: Stálin viverá para sempre).

Quatros meses após a primeira reprimenda, Švec recebe mais uma. O governo o repreende também em 1952, em 1953 e em 1954.

Passam-se quatro anos, e já há muito tempo os pedreiros trabalham sobre os blocos de granito, há andaimes e guindastes, e ainda se recomenda ao autor que “suavize e mude algumas silhuetas, para que não pareçam despóticas”. Švec leva mulheres à oficina, bebe com elas.

Põe-se a explicar.

Um ano antes da inauguração do monumento, sua esposa não aguenta a situação e abre o gás no banheiro.

---

<sup>3</sup> No original, há um jogo de sonoridade entre o sobrenome do professor, Nejedlý (palavra tcheca que significa incomedível), e a palavra polonesa que traduzimos como virulento, *zjadly*. (N. do T.)

<sup>4</sup> Jaroslav Rössler.

Švec a encontra morta na banheira.

Surgem novas dúvidas, com as quais, felizmente, o escultor não tem absolutamente nenhuma relação. Eis que o Stálin de pedra chega a Praga, é posto junto ao rio e olha a maravilhosa cidade.

Mas se chegou do oriente, por que está na margem ocidental?

Se estivesse entrando, então teria de ficar em frente ao rio, mas de costas para a cidade. Então é melhor que não esteja entrando.

Se não está entrando, então talvez esteja saindo?

Mas por qual motivo?

O que não o agrada na Praga socialista?

Mal passou o Vltava e já está fazendo a volta?

Por que olha para o ocidente?

Ou talvez tenha entrado e só um tiquinho, assim, por nostalgia, olha para trás de si?

Das centenas de páginas que são escritas, depois escondidas, sobre o monumento nas máquinas de escrever tchecoslovacas, resulta que a multiplicação de dúvidas é uma corrida da qual o final é desconhecido – ninguém pode prever quando e como terminará. E todas as coisas podem, imediatamente, transformar-se na sua negação.

É a primavera de 1955, passaram dois anos da morte de Stálin.

O monumento será inaugurado em 1º de maio. Está preparado o ato de fundação, que não diz apenas que doravante o Pai dos Povos tem poder sobre Praga. O ato afirma que Stálin “olha a Capela de Belém”.

Algo inédito no comunismo.

Essa é a capela na qual Jan Hus fez seus sermões. A propaganda comunista se apropriou da religião: Hus era um revolucionário, os hussitas, a primeira organização comunista; e suas pilhagens eram apenas uma desinteressada incitação dos povos vizinhos à luta contra o feudalismo.

Agora, entre o Stálin na Letná e o padre Hus na capela da praça Belém será estendida uma linha vermelha quase visível.

O escultor sabe que seu monumento é esteticamente repugnante. Exagerado e pomposo.

Sabe que o monumento não agrada às autoridades, só que por motivos diferentes. As autoridades, por aversão ao escultor, comunicam-se com ele apenas através dos Šturs.

Mas a imprensa ameniza: “do ponto de vista ideológico, essa é a única ideia que apresenta o Generalíssimo Stálin como homem de Estado, como um líder construtor e vencedor, o professor do povo, e, ao mesmo tempo, como o camarada Stálin e como a pessoa Stálin, como um de nós”.

É noite, um pouco antes da inauguração.

Otakar Švec sai da oficina, pega um táxi e vai até a Letná olhar, incógnito, o monumento.

Pergunta ao taxista o que ele acha da obra.

– Vou mostrar uma coisa ao senhor – diz o taxista. O senhor dê uma olhada no lado soviético.

– E o que tem lá?

– Então, talvez dê para ver. É que a *partisan* está segurando o soldado pela braçadeira.

– O quê?!

– Senhor, quando inaugurarem, é cem por cento de certeza que vão fuzilar quem projetou isso.

Otakar Švec volta à oficina e lá comete suicídio.

A notícia sobre a morte é secreta, ninguém tem direito de levá-la a público.

O sobrenome de Švec não aparece no monumento.

1º de maio de 1955. Durante a cerimônia de inauguração, anuncia-se que o autor do monumento é o Povo Tchecoslovaco.

Os boatos falam de vítimas.

“Durante a construção morreram no total sete pessoas – prosseguiu o sacristão – o primeiro foi o escultor que projetou essa estátua, e o último foi um assistente que veio nas pontas dos pés na segunda-feira, desmoronou debaixo dele uma viga no sexto andar e caiu com a cabeça no chão, e se matou por um dedinho dessa estátua”.

O sacristão do conto *A traição dos espelhos*, de Hrabal<sup>5</sup>, está um pouco enganado. Stálin não tinha nenhum dedo erguido em Praga. Se alguém se matou, talvez tenha sido por toda a mão.

O monumento fica de pé quase oito anos, até 1962.

---

<sup>5</sup> Bohumil Hrabal, escritor tcheco (N. do T.)

Por sete anos sobrevive ao degelo de 1956 e às acusações contra Stálin.

Acusa-se, mas na URSS, na Polônia e na Hungria. Em 1956 a historiadora francesa Muriel Blaive escreve, na Tchecoslováquia, um livro intitulado *A chance perdida*.

Surpreendente é a falta de reações mais fortes ao que está acontecendo nos vizinhos – o regime em Praga se fortalece ainda mais. As pessoas, por exemplo, afirmam em conversas privadas (sabe-se disso pelos boletins do Serviço de Segurança) que “é preciso se entregar a Deus para que essas bestas da Hungria não venham até nós, pois nos matariam todos”. As tentativas de manifestações estudantis ficam sem maior apelo social.

Acontece, no lugar disso, uma manifestação de fidelidade à União Soviética, o embaixador soviético em Praga saúda duzentas e cinquenta mil pessoas. “O próprio governo tcheco está surpreso com o conformismo da sociedade” – escreve um correspondente do “*Journal de Genève*”.

Por quê?

Três anos antes foi introduzida uma reforma financeira que foi um golpe para o cidadão comum, as pessoas saíram às ruas, muitas fábricas entraram em greve. Já não havia o Stálin que ameaçava com a terceira guerra mundial, então, para consertar a autoestima da nação, as fábricas de armamentos na Tchecoslováquia passaram a produzir televisores, gramofones e geladeiras. Agora o mercado está inundado de bens de consumo.

No dia em que Khrushchev lê seu famoso discurso secreto no XX Congresso do PCUS<sup>6</sup>, convidado para o congresso, o presidente Zápotocký (aquele que, quando era primeiro-ministro, supervisionou Švec) encontra-se em Moscou com estudantes tchecos e eslovacos. Os estudantes já estão lá há algum tempo e sabem que Khrushchev considera Stálin um assassino, querem conversar com seu líder sobre isso.

– Os senhores estão com vontade de se meter com isso? – pergunta o presidente –. Não se intrometer nisso é a política adequada – acrescenta.

O time de fiéis alunos de Stálin de Praga tem problemas. Em Moscou se fala publicamente sobre os crimes, mas o time não tem nenhum interesse em divulgar as denúncias de Khrushchev depois de voltar ao país. Isso significaria o seu fim.

Além disso, não há pessoas, tais como Gomułka<sup>7</sup> na Polônia, que poderiam assumir uma nova liderança.

Cinejornal.

<sup>6</sup> Partido Comunista da União Soviética.

<sup>7</sup> Władysław Gomułka (1905-1982). Líder do Partido Comunista Polonês entre 1956 e 1970, foi responsável pelo chamado “Último expurgo dos judeus”, em 1968. (N. do T.)



A jornalista pergunta a um homem de meia idade, que passa pela Letná, o que é heroísmo. – Antigamente os corajosos iam para a guerra – diz e empurra o microfone.

O trabalhador Josef Král reflete um momento. – O heroísmo dos dias de hoje é fazer tudo que querem de nós e tudo que exigem de nós – diz.

Sabemos: uma nação pequena, para durar em circunstâncias hostis, precisa se adaptar. Isso vem dos tempos dos Habsburgos e do Protetorado da Boêmia e Morávia.

O escritor Pavel Kohout atenta que depois da guerra não havia exércitos soviéticos na Tchecoslováquia, não houve nenhum golpe de Estado, os comunistas tinham um apoio autêntico, e nas eleições de 1946, obtiveram mais de quarenta por cento dos votos. O povo tcheco experienciou a anexação e a ocupação em 1938, foi traído pela Grã-Bretanha e pela França, então, quando os comunistas chegaram ao poder, parecia que a União Soviética era o único apoio certo.

Além disso, cem anos antes o construtor da consciência nacional tcheca, František Palacký, previra que, se algum dia os tchecos se aproximassem da Rússia, seria da parte deles um ato de desespero.

– Por isso – diz Pavel Kohout – depois foi tão difícil os que apoiaram os comunistas admitirem que eles inconscientemente prestaram serviço ao diabo. E é claro que isso aconteceu muito rápido.

Debaixo de Stálin, nos salões de concreto no interior da montanha, prostitutas recebem clientes. Antes um famoso pintor mantinha lá um divã. Mas apenas até o momento em que pareceu que levava garotas jovens demais. Ainda antes eram mantidas lá toneladas de batatas.

O ano é 1961, em Moscou acontece outro congresso do partido e Khrushchev ainda critica o estalinismo.

A múmia de Stálin é retirada do mausoléu de Lênin na Praça Vermelha, e o presidente que sucede Zápotocký na Tchecoslováquia, Novotný, precisa reagir a isso.

Ele mesmo, em 1952, dividiu entre si e os colegas as posses dos camaradas enforcados. Agora deve preparar a reabilitação deles e reconhecer que o partido errou.

Também o monumento foi um tipo de erro que ficará “pelos tempos eternos”.

A pessoa que deverá liquidar Stalin – o engenheiro Vladimír Křížek – escuta do governo a frase mais importante da sua vida: – O senhor tem que destruir a estátua, mas com dignidade.

O engenheiro, especialista-chefe numa empresa de engenharia de elite, pede explicações. A estátua é um monstro de concreto cujo interior, forrado de granito, é ligado à construção de concreto armado na parte interna da colina.

– Exploda com dignidade. Para não chamar a atenção da U.R.S.S. – diz a ele o secretário do comitê distrital do partido e lista as condições.

Não é permitido inserir materiais explosivos na cabeça de Stálin.

Ninguém tem o direito de atirar nela.

Não se poderá, em absoluto, ouvir nenhum tiro.

Não se pode falar sobre o assunto, fotografar ou filmar. Aqueles que fizerem isso serão imediatamente presos.

Toda a empresa do engenheiro Křižek está paralisada pelo medo.

O terreno é atentamente vigiado dia e noite. O todo vai ser posto abaixo, mas surge a ideia de retirar a cabeça manualmente. Penduram-se nela dois pedreiros (pai e filho) e a cada vinte centímetros removem cubos de concreto com martelos. Não têm coragem de jogá-los para baixo, então um elevador os recolhe.

A explosão é preparada pelo maior especialista em explosões do país, Jiří Příhoda. Sabe que um erro pode significar que metade do centro da cidade vá pelos ares.

Pensa e não dorme por duas semanas, de quando em quando cai num microssono de dois ou três minutos. Prepara duas mil e cem cargas.

Quer abater a estátua de uma vez só, mas se intrometem no assunto os militares, os quais o governo enviou por via das dúvidas. Obrigam-no a fazê-lo em três etapas, eles têm medo de que pedaços da estátua voem por sobre a cidade e venham a matar pessoas. Seguem cada passo seu, não lhe permitem se concentrar e ficam atazanando.

Primeiro Jiří Příhoda sofre um ataque histérico e grita. Depois se embebeda com seis copos de slivovitz e – aperta o botão do dispositivo.

Depois de tudo, senta-se na grama e chora alto.

Uma ambulância o transfere para um hospital psiquiátrico.

As explosões foram um sucesso. Limpar a ferraria e o concreto das redondezas leva um ano.

Na imprensa não aparece nem uma nota sobre a destruição da estátua.

A estátua de Stálin em Praga nunca existiu.

## Parte 2: compota de urgência

Do Stálin sobraram onze metros de base. Hoje fica lá um metrônomo. Um grande ponteiro vermelho oscila do lado soviético para o tchecoslovaco e vice-versa. Ao seu redor voam skatistas, e na antiga escadaria alguém com ajuda de tinta a óleo branca busca contato com uma outra pessoa: nao-vai-rolar-katerinarybova@seconhecer.cz.

Às vezes faltam patrocinadores que paguem a energia, e o ponteiro para.

– Olhem, o tempo parou de novo – dizem então as pessoas.

Mas para esse lugar isso não é uma boa metáfora, ao contrário.

Ora, o tempo apressou-se tanto que, por exemplo, a morte de Otakar Švec, dez anos após o fim da Segunda Guerra Mundial, parece um acontecimento dos tempos da escrita cuneiforme.

Sempre me irritou que os Tchecos não escreveram uma história sólida da construção e da queda da maior prova de amor da Europa comunista.

Sucede, todavia, que para isso é preciso tornar-se arqueólogo.

Quando, no Arquivo Central da República Tcheca, recebo a pasta “Stalinův památník v Praze” e vejo nos documentos os carimbos de que eles foram tirados do sigilo três dias antes, sinto uma agradável excitação – foi a meu pedido, até então não haviam interessado a ninguém.

Dezenas de informes sobre a estátua, muitos com o aviso “confidencial”. Mas não há nada sobre as vítimas da construção e não há nada mais próximo sobre o escultor além de que o pressionaram terrivelmente. Nenhum sinal de que acabou com sua própria vida.

Se ele foi encontrado na oficina, a polícia secreta deve ter feito uma diligência por lá. Certamente fez perguntas aos vizinhos, farejou, precisava ter sobrado disso, nem que fosse uma anotação. Deveram ter descrito em que situação encontraram o corpo.

Deixo um pedido para procurar no arquivo do antigo Serviço de Segurança a pasta de Otakar Švec. Espero de outubro de 2003 até dezembro de 2004.

Respondem que não encontraram nem um papelzinho com seu sobrenome.

O escultor Olbram Zoubek diz que Otakar Švec envenenou-se do mesmo jeito que sua esposa, na banheira. (É possível, já que por todos os anos o estucador, o senhor Junek, que descansa em paz, fiel auxiliar de Švec, trabalhou com Zoubek).

O documentarista de televisão Martin Skyba diz que ele atirou em si mesmo com uma pistola. (É possível que esteja bem informado, pois apresenta documentos históricos).

O historiador da arte daqueles tempos Petr Wittlich diz que o escultor se enforcou. (É possível, pois o prof. Wittlich escreveu a única monografia sobre Švec, pouco depois de sua morte).

– E onde se enforcou?

– Na sua oficina, no sótão do palácio Korona na praça Václav.

Três dias para apurar se o escultor tinha uma oficina no Korona. Não tinha. Tinha duas, mas não no centro (além disso, em ambas não há nenhum rastro de Švec). Digo isso ao professor.

– Eu só escrevi sobre ele, mas não o conheci pessoalmente. Não teve filhos e o senhor não encontrará em Praga ninguém que o tenha conhecido, pois todos já devem ter morrido.

Uma vez, Švec teve sua morte empurrada para frente em oito anos. Josef Škvo-recký, no popular romance *A história do saxofonista*, que descreve a história da Tche-coslováquia visando o mercado editorial americano, escreveu que Švec não sobreviveu à visão da explosão de sua estátua.

“Vendo como seu Golias realista pedaço por pedaço se transformava em um monstro como da oficina de Giacometti, tirou sua própria vida”.

Ou o autor acreditou em alguma fofoca ou considerou que o suicídio antes da inauguração seria frustrante para os leitores estrangeiros. Principalmente no caso da filmagem do romance seria mais efetivo acabar consigo vendo a destruição da própria obra.

Jiří Příhoda, o especialista em explosões, apesar do vinho tinto frankovka, é econômico com as palavras. Se eu não soubesse antes que o levaram ao hospital, com certeza ele mesmo não diria nada sobre o assunto.

– Aquela foi a coisa mais monstruosa da minha vida, aquela demolição, ainda que depois eu também tenha tido tarefas difíceis. Mas não tem sentido voltar a isso – diz – Quanta dor...

Não voltamos.

Contudo, uma semana depois acho uma descrição da explosão num romance pouco conhecido, *Kawiarnia Slavia*. Escrito por Ota Filip, um escritor obrigado pelas autoridades a se tornar mineiro em 1960.

Telefone para o mestre de tiro. Digo que encontrei algo sobre a explosão dele.

Na manhã do dia seguinte, a esposa do senhor Příhoda já na antessala anuncia que a noite fora um inferno. – Quem ou o que poderia ter escrito? – repetia ele e tremia.

– Mas estamos em 2003 – eu digo.

– E qual a importância que isso tem? – pergunta a esposa.

Leio em voz alta: “na noite seguinte nasceu uma lua cheia. O Vltava lembrava uma serpente prateada que se pôs a dormir sob as pontes. E então sobreveio um tremor de terra”.

– Aham, aham... – diz o senhor Příhoda e leva a mão ao peito.

“Uma nuvem cinzenta de poeira encobriu Stálin até o pescoço. De súbito brilhou com todas as cores do arco-íris. Sua cabeça ainda se erguia nessa estranha luz, mas pendeu para frente e alguma força terrível quebrou-lhe a nuca. Pedras tamborilaram pelos telhados e caíram no já melodioso Vltava. O eco da explosão voltou à cidade e bateu na nuvem de poeira pendente como um sino cinza sobre o centro da cidade.”

– Mas as detonações foram de dia! – revolta-se Příhoda.

“Depois houve silêncio. Apenas Helena von Mowitzová gritou e caiu na terra. Encontraram-na apenas antes do meio-dia – jazia na grama...”

– Santo Deus, o que o senhor está lendo?!

“Levaram-na em uma maca ao edifício da embaixada. Seu rosto estava ensanguentado”.

– Jiří Příhoda não consegue voltar a si: – na demolição faleceu apenas uma pessoa, e antes da explosão. Era da comissão. Entrou nas câmaras embaixo da estátua, ficou de mau jeito em alguma tábua, tropeçou e nunca mais levantou. Para que imaginar outras vítimas?

– Porque Stálin exige sacrifícios, Jirko<sup>8</sup> – explica a esposa.

– Uma vez escreveram que a cabeça dele despencou e foi girando pela ponte até a praça. E depois tudo é culpa minha.

– Logo após o Stálin, ele enfartou – conta a senhora Příhodová. – Se antes da explosão ele não piscou o olho por duas semanas, desde então fazem quarenta e um anos que o meu marido não dorme.

– Adormeço, como hoje à noite, por cinco minutos. E tenho um sonho, eu mesmo não sei o quê, só sei que cerro os dentes e digo: “não permito!”.

O jornal *Lidové noviny*, na edição de domingo, coloca um anúncio e uma fotografia das modelos que posaram para Švec. Encontrei isso no Museu do Comunismo, em Praga, mas em lugar nenhum achei os sobrenomes delas.

---

<sup>8</sup> Diminutivo de Jiří.

Escrevo que estou procurando por essas pessoas ou por seus parentes.

Chegam cinco cartas. Todas mais ou menos dizendo que a pessoa tem vizinhos muito chatos e perguntando se eu poderia fazer alguma coisa.

Dois anos atrás a televisão tcheca mostrou fotografias de um atrevido que ilegalmente, com uma câmera amadora, registrou a explosão. Ele disse que o estado totalitário temia as câmeras tanto quanto as armas de fogo.

Ele é o senhor M., da mesma idade que todos – perto dos oitenta. Está vestindo um paletó xadrez escocês e uma gravata debaixo do pescoço. Mostra a revista na qual se ocupa de vinhos morávios.

– Eu e um colega nos revezávamos para gravar a explosão. Ele tinha uma câmera de 8mm, nós estávamos escondidos nos arbustos na margem oposta. Um gravava, o outro ficava vigiando. O meu colega era brigadista, pois uma vez nós trabalhamos juntos como operários na construção de um túnel ali do lado do Stálin.

– Como assim operários? – perguntou e olhou a gravata e o texto sobre vinho.

– Eu trabalhava em obras nas estradas.

– Com uma câmera?

– Quer dizer, eu era operário de manhã, mas à noite eu até escrevia roteiros para programas de entretenimento na televisão, usando um pseudônimo, é claro. Já como um homem de meia-idade eu terminei o curso de jornalismo. Mas não quero me lembrar disso de jeito nenhum.

– Mas o senhor já começou.

– Então eu vou terminar: precisava ser operário e por favor não me perturbe com isso.

– Por quê?

– Essas não são coisas para se recordar – fala e baixa a voz como se alguém sem autorização fosse ouvir isso. Conversamos no café Arco, onde Kafka costumava sentar-se e que depois foi cantina do Ministério dos Assuntos Interiores.

O senhor M. tira da pasta uma fotografia do lado soviético da estátua.

– O senhor veja, eu coloquei a câmera assim para capturar do melhor jeito o gesto da *partisan* pegando o soldado – mostra –. Ninguém foi informado de que Švec se matou por causa dessa braguilha.

– E quem o informou sobre isso?

– Talvez uns quinze taxistas em Praga disseram, claro que no maior sigilo, que o levaram até a estátua.

O escultor Olbram Zoubek é vigoroso, tem setenta e cinco anos e não tem medos desmotivados.

Era estudante quando Švec trabalhou no Stálin.

Se ele, depois da autoimolação de Jan Palach em 1969, conseguiu se dirigir ao necrotério e fazer duas máscaras mortuárias do herói nacional guardado por um enxame de policiais secretos, eu também vou conseguir as informações sobre Švec.

Conhece um escultor que trabalhou junto com Otakar Švec no Stálin, chamado Josef Vajce. É o único que o conheceu pessoalmente e está vivo.

Fantástico!

Para não assustar o senhor de idade avançada, o próprio Zoubek telefona para casa dele.

– Escuta, Honza – diz – daqui uma hora vai ligar para você um moço da Polônia...  
(– Ele vai se encontrar contigo – pisca).

Saio da companhia de Zoubek, uma hora depois atende o telefone um homem com voz de velhinho.

– Infelizmente o senhor Vajce está há uma semana na Ucrânia e eu não sei mesmo quando ele vai voltar.

Encontrei uma lista de sobrenomes dos comentaristas e técnicos de rádio que trabalharam na transmissão ao vivo da cerimônia de inauguração.

A maioria não está na lista telefônica, mas alguns ainda estão.

“Nós te conhecemos, brava *partisan* que levanta a cabeça na nossa estátua...” – dizia a redatora Sylvie Moravcová.

– Eu estou escutando o senhor muito mal – diz hoje – pois fiquei surda, o senhor não tem porque vir até a minha casa, não lembro de nada, a não ser que o senhor queira beber uma compota!

“Lentamente fileiras de pessoas sobem as escadarias, prestam honrarias ao grande Stálin e pronunciam o juramento de que defenderemos a liberdade que nos trouxeram os soldados soviéticos e faremos da nossa pátria o paraíso na terra” – dizia o redator Vladimír Brunát. – Eu já tenho oitenta e cinco anos e estou cego, além do que numa cadeira de rodas, mas ajudarei de bom grado – diz hoje –. Projetista? Eu fiz a reportagem da inauguração, mas com certeza não sabia o sobrenome do escultor. Não se ouviu sobre nenhum suicídio. Ah, não me diga... Não se sabia nada sobre isso naquela época.

As observações linguísticas na República Tcheca levam por uma certa trilha. Eis que na situação em que alguém deveria dizer “Eu tinha medo de falar sobre isso”, “Não tive coragem de perguntar”, “Não tinha ideia disso”, afirma:

“NÃO SE FALAVA sobre isso”,

“NÃO SE SABIA disso”,

“NÃO SE PERGUNTAVA isso”

Escuto com frequência a forma impessoal quando é preciso falar sobre o comunismo. Como se as pessoas não tivessem influência sobre nada e não quisessem assumir responsabilidade pessoal por nada. Como se lembrassem que são apenas parte de um todo maior que também tem na consciência algum pecado de deixar de fazer.

Conto a um colega, que há anos escreve sobre os carrascos e as vítimas do estalinismo, a relutância que eles têm para lembrar.

– É medo – diz Piotr Lipiński.

– Cinquenta anos depois? Hoje, quando não deveriam ter medo de nada?

– Todos que você encontrou estão por volta dos oitenta. Os últimos quinze anos livres são um episódio na vida deles. Curto demais para construir a certeza de que já é um estado permanente e imutável.

A estátua de Stálin em Praga ainda existe.

(2004)

## REFERÊNCIA

SZCZYGIEŁ, Mariusz. *Gottland*. Wołowiec: Czarne, 2010, p. 71-94.



# Nem um passo sem Bata

Mariusz Szczygieł

Tradução de Eneida Favre<sup>1</sup>  
Universidade Federal do Paraná

*Para Egon Erwin Kisch*

## 1882: O abafamento

– Por que aqui fede tanto? – pergunta Tomáš Bata<sup>2</sup>, de seis anos, a seu pai Antonín. Assim, pela primeira vez, revela a vontade de ordenar a realidade.

Não sabemos o que o pai lhe responde. Provavelmente costuma falar pouco.

O sapateiro Antonín Bata está casado pela segunda vez. Por duas vezes desposou uma viúva com filhos. Com cada uma teve também os seus próprios. No total, na pequena oficina de sapateiro em Zlín, criam-se doze crianças de quatro casamentos. Além disso, Antonín trabalha com sete pessoas. A segunda esposa não gosta de correntes de ar.

## Doze anos depois: As exigências

Três filhos do primeiro casamento: Anna, Antonín e Tomáš, de dezoito anos, estão diante do pai quinquagenário. Exigem a herança por parte da mãe. Propõem também que lhes dê de uma vez o que herdariam após sua morte. Não têm tempo para esperar tantos anos, e, além disso, em casa está apertado.

Recebem oitocentos zlóti de então em moedas de prata e contratam quatro empregados.

## Um ano depois, em 1895: A regra

Têm dívidas de oito mil zlóti daquela época. Não têm dinheiro para couros novos e não têm como pagar os já comprados. Antonín é convocado para o exército e Anna vai trabalhar em Viena como criada.

---

<sup>1</sup> Bacharela em Letras Polônês e tradutora. E-mail: [eneidafavre@gmail.com](mailto:eneidafavre@gmail.com). <http://orcid.org/0000-0003-0241-7013>.

<sup>2</sup> Nota do autor: “Na realidade a família se chamava Baťa, mas em consideração ao hábito dos clientes em relação ao nome *Bata*, decidi deixá-lo exatamente como soa no mundo todo”.

Tomáš olha para o resto do couro e do desespero passa para a mais importante regra de sua vida: sempre fazer da desvantagem uma vantagem.

Como não têm dinheiro para comprar couro, é preciso fazer sapatos com aquilo que existe: de lona. A lona custa pouco e com o resto do couro pode fazer as solas. Desta maneira, Bata inventa um dos sucessos do século seguinte: sapatos de lona com solas de couro. De Viena ele traz alguns milhares de encomendas recolhidas num só dia. As pessoas chamam esses sapatos de batovky.

Graças a eles constrói sua primeira fabriquetta: em duzentos metros quadrados trabalham cinquenta homens.

### **1904: As perguntas**

Os empregados percebem que ele nunca consegue sossegar. Está sempre tão agitado, que as pessoas se sentem cansadas em sua companhia.

Lê em um jornal sobre as máquinas da América. Parte para os Estados Unidos e em Lynn (Massachusetts), cidade dos sapatos, emprega-se como trabalhador numa grande fábrica. Leva consigo três colaboradores e cada um se emprega num lugar diferente. Ordena-lhes que observem diligentemente cada fase da produção. Todo sábado os quatro sapateiros de Zlín se encontram numa taberna, onde trocam suas observações.

Surpreendem-se que na América mesmo as crianças pequenas já se esforçam para ganhar o seu sustento. Bata fica mais impressionado com um menino de 6 anos que vai pelas casas e, por algum dinheiro, pega moscas.

Uns morrem por causa da miséria, mas outros assam panquecas na rua e vendem por um centavo. Tomáš percebe uma característica interessante dos americanos – adaptam em grande escala todas as novidades que a humanidade consegue inventar.

Ele levou consigo para os Estados Unidos 688 perguntas para as quais procurava respostas. Durante sua estadia, as perguntas aumentaram ainda em mais setenta. Chega à conclusão de que o padrão de vida do americano médio, mais alto do que na Europa, origina-se de estar livre de qualquer rotina.

(“Está claro que Tomáš Bata era um espião industrial nos Estados Unidos” – escreverão sessenta anos depois os historiadores tchecoslovacos).

## **1905: O ritmo**

Tomáš aprende cada vez melhor o inglês e ouve alguma coisa sobre Henry Ford. Este empresário – como E.L. Doctorow escreveu sobre ele – está há muito convencido de que a maioria das pessoas é burra demais para ganhar dinheiro suficiente para ter uma boa vida. Teve então uma ideia. Dividiu a montagem de um automóvel em operações individuais e simples, que até um idiota conseguiria realizar. Em vez de ensinar a um trabalhador a realizar uma centena de atividades, decidiu colocá-lo em um só lugar e dar-lhe para fazer uma mesma atividade durante o dia todo e mandar as peças numa esteira rolante. Desta maneira a mente do trabalhador não fica sobrecarregada. (Ford ainda levará alguns anos para pôr em prática esta ideia).

Nos Estados Unidos, Tomáš Bata encontra-se pela primeira vez com a expressão “relógio no pulso”. Ela já é usada há quatro anos. No começo do século XX, os americanos começaram a contar o tempo em minutos e o tempo tornou-se a medida básica da produção. “Produtividade” e “ritmo americano” – novos fetiches – assinalavam a divisão do trabalho em unidades de tempo iguais. O dia de trabalho deixou de depender do nascer e do pôr do sol.

### **5 de setembro de 1905: Os segundos**

À noite morre o pai.

Tomáš logo volta para Zlín – ainda uma cidadezinha provinciana, sobre a qual se diz na República Tcheca, que “lá é onde acaba o pão e começa a pedra” – e na parede de sua fábrica pinta uma grande inscrição: O DIA TEM 86 400 SEGUNDOS. As pessoas leem aquela inscrição e espalham que o filho do velho Bata ficou maluco.

### **1905 – 1911: A labuta**

Compra máquinas alemãs e americanas. A fábrica já possui 600 empregados. Constrói para eles as primeiras moradias.

Quando em 1908 Ford lança o seu “carros para todos” na produção em série, Tomáš se entusiasma: – Ford já está usando sua esteira!

Na América um par de sapatos se produz em sete horas, na França, em quase seis. Tomáš escreve na parede da borracharia em letras do tamanho de um homem: PESSOAS – PENSAR, MÁQUINAS – LABUTAR.

Na fábrica de Bata, para um par de sapatos é preciso dedicar agora apenas quatro horas. Os sapateiros em toda a Morávia estão arrasados. Tomáš cerca sua fábrica e no

muro de tijolos manda escrever: NÃO TEMAMOS AS PESSOAS, MAS A NÓS MESMOS. (Daqui a vinte anos não dará atenção a este preceito. Não lhe passará pela ideia que sua vida irá terminar, por tornar-se vítima de si mesmo.)

### **1911: O amor**

Apaixona-se e fica noivo. Rompe o noivado quando a amada lhe revela que não pode ter filhos.

### **Janeiro de 1912: Maňa**

Viaja para Viena para um famoso baile tcheco, já é um sapateiro famoso, envia seus sapatos para os Balcãs e para a Ásia Menor. Tem esperança de conhecer no baile sua futura mulher. Interessa-se por Maňa<sup>3</sup> Menčíková, filha do curador da biblioteca imperial. A moça toca piano e fala três línguas. Tomáš sabe que para tudo é necessário ter um contrato por escrito. Envia um amigo para perguntar à senhorita se assinaria um documento assim: no caso de não poder ter filhos, divorciam-se.

– E o que de bom poderia exigir dele se não realizasse seu sonho – responde a futura Marie Batová (Marie após dois anos de esforços infrutíferos para ter um filho comprará secretamente um vidro de veneno).

### **Dezembro de 1913: A garrafinha**

Há alguns meses moram numa nova vila que Tomáš construiu antes do casamento, para que a esposa não sentisse a diferença entre a vida em Viena e em Zlín. Quando têm mais encomendas e a fábrica precisa trabalhar de noite, Marie serve limonada para os trabalhadores e distribui sanduíches. Dizem que de volta para casa pondera se uma árvore que não dá frutos não deveria ser cortada, e dá uma olhada na garrafinha.

### **28 de junho de 1914: A guerra**

Em Saraievo finda a vida do arquiduque Ferdinando. A Áustria convoca as tropas. O mais eminente tcheco do século XX, o professor de filosofia Tomáš Garrigue

---

<sup>3</sup> Maňa é diminutivo de Marie

Masaryk, membro do parlamento vienense, volta de férias. – Quando viajava para Praga, vi como nossos homens iam para o recrutamento militar: com repúdio, como para um matadouro – dirá mais tarde. Tem um peso na consciência. – Nossos homens vão para a guerra e para a prisão, e nós, parlamentares, ficamos em casa.

Tomáš Bata está aterrorizado: para a guerra liderada pela monarquia austro-húngara, todos os trabalhadores de sua fábrica devem se alistar. No dia seguinte, diante do café e ovos com bacon, tem uma ideia: vai para Viena e determina-se a conseguir uma encomenda de botas para o exército. Deixa os ovos, entra na carruagem, dispara para a estação de trem de Otrokovice, perto de Zlín. Mas o trem já tinha partido. Compra, então, os cavalos do cocheiro e o manda correr atrás do trem. Por três vilarejos os animais correm tão velozmente quanto o trem rápido, mas no quarto, tombam mortos. Em seis minutos Tomáš compra outra carruagem com cavalos. Alcança o trem e após algumas horas está em Viena.

Considera que não se pode sucumbir à realidade, é preciso sempre se aproveitar dela com habilidade em prol de seus próprios objetivos. Em dois dias consegue uma encomenda de meio milhão de pares e a garantia de que seus empregados não irão para a guerra.

Restam-lhe sete minutos para conseguir pegar o trem de volta, pois àquela hora a força policial já recolhia seus empregados na praça como desertores. No caminho, a carruagem de Tomáš provoca um acidente e o passageiro salta e corre para a estação. Embarca no trem veloz para Brno.

Dá trabalho também para operários e sapateiros não empregados por ele. Até para aqueles que eram seus inimigos declarados. Dizem que salva toda a vizinhança de ir para a frente de batalha.

No fim da guerra, apesar da crise, terá cerca de cinco mil empregados, que produzirão diariamente dez mil pares de botas militares.

Naquele dia, Marie Batová já não lembra mais da garrafinha de veneno que tinha comprado antes do Natal e da resolução de que, se o décimo-primeiro tratamento do oitavo doutor não tivesse sucesso, cometeria suicídio.

O último médico recomendou: a fecundação não pode ocorrer em Zlín, Tomáš Bata tem de estar fora de seu território – disse o doutor. Partiram então para dez dias em Karkonosze. (Ninguém podia acreditar que Bata aguentaria tantos dias sem supervisionar a produção).

Quando o sapateiro deixa os ovos com bacon e corre atrás do trem, sua esposa já está no sétimo mês de gravidez.

## **17 de setembro de 1914: Tomík**

Nasce o filho de Tomáš, chamado de Tomík para se diferenciar do pai. (Vive até hoje).

## **1918: A batização**

Fim da guerra, passa a existir o país Tchecoslováquia. Uma parte considerável dele já há algum tempo está “batizada”. “Tomáš fundou praticamente em cada vilarejo da Morávia uma filial Bata, e como resultado disso, logo não haveria na República Tcheca, na Morávia, na Silésia e na Eslováquia quase ninguém que não trabalhasse como sapateiro. Os calçados numerados entraram para a história.

Depois Bata criou sua própria rede de oficinas de conserto de sapatos, e a classe dos sapateiros desapareceu completamente” – escreve Egon Erwin Kisch.

Bata se defende: – Na Terra há dois bilhões de cidadãos – cita. – Anualmente fabrica-se em toda a esfera terrestre apenas novecentos milhões de pares. Cada pessoa precisa no mínimo de dois pares por ano. Perante o ambicioso fabricante de sapatos desenvolve-se a possibilidade da venda de um bilhão de pares de sapatos. Tudo é apenas uma questão de preço e grau de civilização.

## **1919: Os rumores**

Dizem que certo sapateiro de Ostrava (cito o repórter comunista Kisch), quando percebeu que estava completamente arruinado por causa de Bata, empacotou em dois baús suas velhas ferramentas, ainda do século XVII, e as mandou para a fábrica de Bata, para serem entregues ao chefe em mãos. Depois pulou com a mulher e os dois filhos no rio.

Tomáš Bata, que juntamente com a notícia do passo desesperado recebeu aquela herança, anunciou: – Coloquem nisso a inscrição de que essas são ferramentas de sapateiro usadas no tempo em que comecei a trabalhar.

## **1920: O homem**

Tomík, de seis anos, vai à escola descalço. Seu pai deseja que ele não se diferencie em nada de seus colegas de Zlín.

O pai fornece novas esteiras de produção, para que “cada indivíduo fosse automaticamente conduzido para a maior produtividade possível”. Se um empregado na esteira não mantém o ritmo, a correia para e então, na parede acende-se uma lâmpada vermelha. Graças à sinalização toda a seção vê não apenas que deve interromper o trabalho, mas vê também quem é o culpado.

“Em meu trabalho não penso apenas na construção de fábricas, mas nas pessoas. Afinal construo o homem” – anota.

### **1921: O prospecto**

Circulam boatos de que Bata está internado num hospital psiquiátrico. Um dos jornais dá inclusive o endereço do hospital. Então, inesperadamente, em toda a Tchecoslováquia aparecem prospectos:

NÃO SOU RICO  
NÃO SOU POBRE  
NÃO ESTOU NA BANCARROTA  
DOU BONS SALÁRIOS  
PAGO HONESTAMENTE TODOS OS IMPOSTOS  
FAÇO BONS SAPATOS  
TENHA CERTEZA DISSO

Tomáš Bata.

### **Início de 1922: A crise**

Na Europa a crise econômica pós-guerra já dura três anos, a inflação é galopante, mas a Tchecoslováquia consegue aumentar o valor da coroa de seis para dezoito centavos americanos. A posição do país perante os credores está se fortalecendo, no entanto, as empresas já têm dívidas no exterior. Bata tem os depósitos superlotados de mercadorias, os clientes precisam de calçados, mas não têm dinheiro.

Mensalmente vende-se apenas aquilo que Bata produziu em quatro dias. Poder-se-ia não trabalhar por vinte e seis dias.

Tomáš não quer lutar por benefícios fiscais. Considera também que não pode demitir as pessoas, porque logo exigirão da jovem nação o seguro-desemprego.

Outras fábricas já demitiram milhares de trabalhadores. O que o atormenta agora é que um desempregado com certeza não terá como comprar seus sapatos. O valor do marco alemão está caindo e o país é inundado por calçados alemães que ficam a cada dia mais baratos.

### **29 de agosto de 1922: Mais barato**

Um choque já desde cedo: nos muros aparecem propagandas com um punho que esmurra a inscrição “Preços altos”, e com a informação de que, de hoje em diante, os sapatos Bata estão quase cinquenta por cento mais baratos. Os que custavam duzentos e vinte coroas tchecas podem ser comprados por cento e dezenove.

Diz aos trabalhadores que uma grande crise não pode ser superada com passinhos pequenininhos.

Reduzirá seus salários em quarenta por cento, mas não demitirá ninguém. Compromete-se a vender a comida por um preço simbólico nas mercearias das fábricas. Como o valor da coroa está subindo, poderão viver com os salários reduzidos, quase como tinham vivido até agora.

Os clientes se lançam na compra de seus sapatos. Todos os estoques são vendidos em três meses.

Na verdade, ele sabe que a baixa dos preços significa imensas perdas para a fábrica, mas só assim pode obter dinheiro vivo. Além disso, este dinheiro já tem um poder de compra três vezes maior, compra então com ele três vezes mais matéria prima.

Outras empresas também reduzem os preços, mas já é tarde demais. Bata foi o primeiro. Na imprensa escreve-se sobre a aparentemente ilógica, porém genial reação de Bata para o fortalecimento da coroa.

Sucesso. Daqui a um ano Tomáš Bata contratará para a fábrica mil e oitocentos novos trabalhadores e será eleito o prefeito da cidade de Zlín.

### **Maio de 1924: O boné**

Tomík, de dez anos, viaja com seus pais para Brno num carro com a capota aberta. Com o vento, seu boné voa. O carro para, o menino corre para pegá-lo. Ele volta e ouve do pai: “Já lhe falei, que você tem de ter cuidado. Mais uma vez que isso aconteça e iremos sem você”.



Em dez minutos o boné voa novamente. Tomáš Bata manda parar o carro e dá ao filho dez coroas: “Vá andando até a estação de trem mais próxima e pegue o trem até Brno. Na volta você pode vir conosco de carro” – diz.

No entanto, o pai tem de se conformar com o fato de que voltará sem o filho. O menino chega a tempo em Brno, vai até uma loja de sapatos Bata, pede dinheiro emprestado ao caixa e volta sozinho de trem para Zlín.

### **1925: O cheque**

Quando, com a idade de onze anos, Tomík conclui a escola primária, os pais o mandam para um ginásio em Londres. Viaja para lá com seu próprio talão de cheques e o pai abre-lhe uma conta no Guaranty Trust Company de Nova Iorque. Para pagar as mensalidades, o menino emite cheques para o proprietário da escola. Um adolescente da Tchecoslováquia causa assim sensação na escola de elite.

Com a idade de quatorze anos volta para Zlín e – de acordo com o desejo de seu pai – torna-se um operário comum com o salário mais baixo. Ele já tem o direito de usar sapatos.

(Quando ele tiver oitenta e oito anos, perguntarei à sua secretária americana se posso fazer algumas perguntas a ele. – Sim – responde. – Melhor que a pergunta seja uma e que seja importante. Escrevo um e-mail: “Prezado Senhor Bata, como se deve viver?”).

“É preciso aprender diligentemente – responde o senhor Tomík. – Olhar em torno de si com os olhos bem abertos. Não repetir os erros e deles tirar conclusões. Trabalhar honestamente e não visar apenas o seu próprio lucro. Isso não é tão difícil assim, não é?”).

### **1925: Bataman**

Tomáš Bata funda sua primeira escola. Faz isso por imposição: – Porque – explica – não há casos conhecidos de os melhores professores neste país terem se tornado milionários. A maior parte deles é pobre.

Anuncia então que admitirá seiscentos rapazes na idade de quatorze anos, e assim forma sua Escola para Jovens Rapazes. O estudante na escola deve se custear sozinho. Durante oito horas por dia ganha dinheiro na fábrica para a comida, o internato e as roupas e durante quatro horas estuda. Qualquer ajuda financeira dos pais está proibida. Semanalmente o estudante recebe cento e vinte coroas, gasta setenta e o resto junta na sua conta. Tudo é tão planejado que, quando o jovem rapaz, aos vinte e quatro anos de idade, voltar

do serviço militar para a fábrica de Bata, terá na conta cem mil coroas. Os preceptores no internato controlam as cadernetas de gastos. Controlam também os rapazes, observam se eles mantêm as mãos sobre as cobertas. Todos têm palestras sobre higiene e onanismo.

O melhor atleta do mundo em 1952, Emil Zátopek, manterá as mãos sobre a coberta. Também as manterão sobre a coberta: o conhecido escritor (daqui a quarenta anos) Ludvík Vaculík, assim como o notável representante da *Nouvelle Vague* no cinema tcheco (daqui a quarenta anos), o diretor Karel Kachyňa. O diretor começará na fábrica de Bata como varredor e terminará como desenhista formado. – Fui um *bataman* – dirá no início do século XXI. – O senhor sabe, em Zlín aprendi a lutar contra o medo.

Cada aprendiz de Bata é um *bataman*.

É possível se tornar um *bataman* através da obediência e do trabalho.

### **Setembro de 1926: O leite**

Tomáš está satisfeito: concluiu apenas a escola primária, não possui nenhum outro título – além da inscrição “Chefe” na porta de seu gabinete – e é o autor do primeiro manual chamado: “Todos enriquecidos”.

Surge a Academia Comercial de Tomáš Bata.

Tomáš dá uma sapatada na escrivania, porque um dos estudantes, com o dinheiro que ganhou trabalhando, foi de carro até Praga para a apresentação da dançarina americana Josephine Baker – precursora do *striptease*.

Desde então: não é permitido aos trabalhadores e estudantes ficar por muito tempo nas tabernas; é proibido beber qualquer tipo de bebida alcoólica em Zlín; recomenda-se leite.

### **1926 – 1929: Jogo de xadrez**

Oito anos após a Grande Revolução de Outubro, Tomáš Bata inicia seus experimentos com a sociedade capitalista. Constrói para os moradores uma Casa Comunitária de oito andares com hotel (após a guerra, Hotel Moscou). Ordena que no térreo, ao lado do restaurante, não haja nenhuma cafeteria, nem adega, apenas um salão de tênis de mesa, um boliche e um salão para jogo de xadrez (porque é necessário pensar constantemente).

As pessoas já não cumprirão as oito horas de trabalho, das sete às quinze.

Agora, trabalharão até às dezessete horas, mas, em compensação, a partir do meio-dia, terão duas horas de intervalo. As mulheres poderão então voltar para casa e preparar o almoço, mas Bata não vê sentido nisso, pois construiu grandes refeitórios e uma loja de

departamentos, na qual existe de tudo. – Mulheres – diz num discurso – vocês não precisarão fazer nem as conservas; Bata as fará para vocês.

Os homens e as mulheres durante o intervalo podem fazer o que quiserem, no entanto, recomenda-se:

1) deitar nos gramados na praça do Trabalho (com tempo bom);

2) não ceder à inatividade (por isso, é melhor ler, mas com uma ressalva: NÃO LEIAM ROMANCES RUSSOS – diz o anúncio inventado por Bata, escrito na parede da feltraria. Por quê? Resposta de Bata – na parede da borracharia: OS ROMANCES RUSSOS MATAM A ALEGRIA DE VIVER);

3) usufruir do cinema quando o tempo estiver ruim (porque Bata já construiu no meio da cidade o maior cinema da Europa Central, com três mil lugares, e a entrada custa o valor simbólico de uma coroa).

4) compensar os atrasos no trabalho; os inábeis devem usar o intervalo para recuperar nas máquinas o trabalho não feito;

Os sindicatos trabalhistas e o Partido Comunista da Tchecoslováquia afirmam que, na verdade, exatamente para isso Bata criou este intervalo – para o trabalho extra não pago. As greves são reprimidas e as pessoas, incondicionalmente demitidas da fábrica.

## **1927: Os sinais**

A imprensa escreve sobre o inacreditável consumo de leite em Zlín e a surpreendente – tratando-se do país da cerveja – falta de interesse pelo álcool. Para cada trinta e cinco habitantes há um carro, o que representa o mais alto índice em toda a Tchecoslováquia.

Tudo se submete à racionalização: para não chamar os chefes de setores ao telefone e não gritar mais alto que as máquinas, a campanha envia sinais em código Morse. Cada um dos chefes tem o seu próprio sinal em código Morse, que ouve até mesmo no banheiro. Os edifícios da fábrica têm seus próprios números, para que não seja possível se perder. Todas as portas dos edifícios são também numeradas. As ruazinhas no terreno da fábrica também têm números.

Pela 21 vai-se até o VIII/4a.

## **1927: O trauma**

No departamento de publicidade trabalha um pintor de cartazes. Quando junto com um colega traz para Tomáš Bata um projeto de desenho, este pisoteia o cartaz e nem

diz nada sobre o que esperava dele. Na segunda vez, apoia o papel cartão inclinado na parede e pula bem no meio dele (também nada esclarece). Na terceira – joga no chão trinta projetos de cartazes, pula neles, chuta o papel e finalmente opina sobre eles: – Quem foi o idiota que pintou isso?!

O pintor dos cartazes se chama Svatopluk Turek e o trauma que agora sofre faz com que daqui a alguns anos comece a escrever livros rancorosos sobre Bata.

## **1929: O ar**

Tomáš amplia seu círculo social, sua firma já é uma Sociedade Anônima conhecida no mundo. O convidado particular de Bata, *sir* Sefton Branker, mostra ao radiante Tomáš algo que o conduzirá à morte.

*Sir* Branker é o chefe da aviação civil da Grã-Bretanha e voou até Zlín para demonstrar o mais novo avião monomotor de três lugares da empresa De Havilland. Isso causa em Tomáš tamanha impressão que ele compra logo de uma vez quatro aviões.

Constrói-se um aeroporto, os aviões de Bata sobrevoarão toda a Europa. Em breve surgirá a fábrica e movimentará a produção de aviões esportivos da marca Zlín.

Sobrevoando a cidade, Tomáš percebe uma clareira cercada pela floresta: – Isso daria um belo cemiteriozinho – diz ao piloto.

## **1931: Grafologia**

Tomík, dezessete anos, retorna de Zurique, onde tinha sido gerente de uma grande loja durante o ano anterior. Torna-se gerente da loja de departamentos em Zlín. Desentende-se com o pai sobre alguma coisa. – Papai ainda vai se arrepender – diz isso e escreve uma carta para o maior concorrente de Bata nos Estados Unidos, a firma Endicott Johnson.

Apresenta-lhe suas aptidões, depois dobra o papel, mas não manda a carta. Sua mãe encontra a carta. Mostra-a para o marido, pois ele a mandou ficar a par de tudo. Tomáš vibra de alegria: tem um filho fantástico, que sempre vai dar conta de tudo.

No entanto, tem um irmão que é um idiota. Jan Antonín, filho da segunda esposa de seu pai, é vinte anos mais moço. Tomáš o insulta de burro na frente dos empregados e ele recebe chutes, assim como o resto do pessoal.

Algum tempo atrás, Tomáš encomendou ao grafólogo Robert Saudek, de Londres, a análise da escrita dos colaboradores mais próximos. Guarda-as a sete chaves, para que as vítimas não saibam nada sobre isso. Egon Ervin Kisch as encontrará nos arquivos (em 1948,

começará a escrever a reportagem *Fábrica de sapatos*, mas após escrever a primeira página morrerá do coração). A análise grafológica número dez – de Jan – parece uma ficha policial.

“1. Honestidade: incerta. Se ele é seu funcionário, não gostaria de levantar suspeitas, baseado na escrita a mim apresentada, mas devo dizer que eu nunca o indicaria.

2. Iniciativa: ávido por sucesso imediato, iniciativa de caráter agressivo. Não é chantagista, mas tem tendência para isso.

3. Sinceridade: aparentemente franco, motivo pelo qual predominantemente entra em conflito com as pessoas. Ao mesmo tempo é hipócrita.

4. Capacidade de julgamento: absoluta falta de objetividade.

5. Possibilidade de desenvolvimento: se o senhor lhe desse liberdade, provavelmente se desenvolveria num sentido negativo”.

(Jan A. Bata ganhará esta liberdade do próprio destino em meio ano. Amedrontará as pessoas, mais que seu irmão).

Enquanto isso, Tomáš Bata deve arranjar um lugar no cemiteriozinho da floresta.

### **Abril de 1932: A inauguração**

– Nós nos acostumamos a olhar para um cemitério como um lugar aonde vamos para nos lamentar. No entanto, o cemitério está, como tudo no mundo, a serviço da vida. Por isso deveria ter uma aparência que não amedrontasse, para que os vivos pudessem visitá-lo com tranquilidade e alegria. Deveríamos passear aqui como num parque. Divergir-se, tocar música e ter boas lembranças dos falecidos – com essas palavras Tomáš Bata inaugura o Cemitério da Floresta, em Zlín.

(Talvez não lhe passe pela cabeça, nessa hora, que será o primeiro defunto do cemitério).

### **12 de julho de 1932, pela manhã: A neblina**

Quando chega a seu aeroporto particular em Otrokovice às quatro horas da manhã, uma densa neblina cobre o céu. Insiste em voar. O piloto pede para esperar um pouco. – Não sou amigo da espera – responde-lhe Tomáš, de cinquenta e sete anos.

Partem e depois de sete minutos, à velocidade de cento e quarenta e cinco quilômetros por hora, o avião Junkers D1608 bate na chaminé da fábrica. O avião se espatifa em três partes e uma costela quebrada crava-se no coração de Tomáš Bata.

“As ordens de Tomáš Bata eram sagradas. Apenas ele mesmo estava acima delas. Certo dia deu uma ordem a si mesmo e morreu por causa disso” – escreverá Kisch.

## **Meia hora mais tarde: O chefe**

Quando informam ao irmão de trinta e sete anos sobre a catástrofe, ele pega o telefone e liga para o diretor da fábrica. “Aqui fala o chefe” – apresenta-se. Sem nem piscar, já usa o título, o que para todos parece uma blasfêmia. Diz-se que considerou a notícia da morte de Tomáš como um sinal de Deus e, portanto, começou a imaginar que era o homem mais importante do mundo.

## **13 de julho de 1932: O envelope**

No tribunal distrital em Zlín é aberto o envelope com o testamento de Tomáš. Estão presentes os diretores da firma, a esposa, o filho e o irmão. Tomík, de dezoito anos, recebe dinheiro do pai, Marie Batová – dinheiro e imóveis. O segundo envelope leva a inscrição: “Para Jan A. Bata” e tem a data do ano anterior. Tomáš escreve que tinha vendido para Jan todas as ações da firma Bata S.A. Zlín.

Jan deixa cair o queixo e não pode acreditar que já há um ano é o proprietário de Zlín e de todas as filiais no exterior! (O diretor da fábrica, que era um dos poucos que sabia anteriormente desses planos, perguntou a Bata sobre o motivo de tão surpreendente decisão. – O maior canalha da família roubará, apesar de tudo, menos que o estranho mais honesto – tinha respondido o chefe).

De acordo com o testamento, Jan tem também que administrar a companhia no país e no exterior. Durante um prolongado momento não diz nada, mas cai em si. Por via das dúvidas, acrescenta à declaração do falecido que, um ano antes tinha comprado tudo “conforme acordo verbal”. O acordo verbal, de acordo com a lei, isenta de imposto, e então o documento todo pode dar a impressão de ser verdadeiro – não precisaria haver vestígios da transação nos cartórios.

## **Desde 1932: A nova era**

Dois enviados de Bata voam para checar a possibilidade de vendas no norte da África. Mandam para Zlín dois telegramas diferentes. O primeiro dos enviados escreve: “Aqui ninguém usa sapatos. Nenhuma possibilidade de vendas. Estou voltando para casa.”

O segundo telegrafa: “Todos estão descalços. Enorme possibilidade de vendas, mandem sapatos o mais rapidamente possível.”

Os sapatos de Bata conquistam o mundo, e cria-se uma mitologia em relação à firma.

Na nova era, operará com a estatística constantemente: na época de Tomáš, 24 empresas; na de Jan, 120; na época de Tomáš, 1045 lojas; na época de Jan, 5810; na época de Tomáš, 16 560 empregados; na de Jan, 105 700.

### **1933: O bode**

Continua a crise mundial dos anos trinta. A firma é um perfeito bode expiatório.

Na Alemanha aumentam os impostos sobre sapatos e anunciam que Jan Antonín Bata é um judeu tcheco. Dezenas de caricaturas dele adornam as revistas nazistas. O RABINO BATA DIZ TUDO! O Diretor da Bata na Alemanha chega a Zlín para checar as origens da família. São católicos há sete gerações de sapateiros, mas antes disso, não há documentos para provar. Volta para Berlim e dá uma declaração aos jornais sobre a ascendência de Bata. A Gestapo o interroga. Jan decide vender imediatamente a fábrica da Alemanha. Na França, a fábrica já funciona há um ano. É preciso, no entanto, fechá-la, porque a concorrência inicia uma campanha inacreditável: BATA – ALEMÃO. Imensas fotografias nos muros mostram Jan como o protótipo do prussiano, tem cabelos claros e olhos azuis. Na Itália, a concorrência espalha o boato de que Bata atacou Mussolini nos jornais tchecoslovacos. Na Polônia – que a cada ano uma comissão secreta soviética visita Zlín: BATA COLABORA COM OS SOVIÉTICOS.

Há cinco anos – apesar da crise – a Tchecoslováquia mantém o primeiro lugar no mundo na exportação de sapatos de couro.

### **1933: A vingança – ato I**

O pintor de cartazes publica o romance *A máquina de fazer sapatos*. O sobrenome Bata não aparece nele, mas todos estão convencidos de que é uma crítica aguçada à batização.

Jan Bata processa Svatopluk Turek na justiça, a qual ordena que se destruam todos os exemplares não vendidos do romance. Duzentos departamentos policiais dirigem buscas em todas as livrarias no país. (Como assegura Turek, os gerentes das lojas de Bata controlam os policiais, porque Bata tem uma posição muito privilegiada no país).

Muitas revistas defendem o livro. Então, a firma Bata retira delas os seus anúncios. Por exemplo, *Právo lidu* os recupera, quando após uma crítica positiva imprime uma nova – negativa.

(*A máquina de fazer sapatos* será publicada de novo daqui a vinte anos, quando terá mudado o regime no país. Então Turek achará também no arquivo de Bata em Zlín mais de oitenta denúncias a seu respeito. Bata evidentemente tentou fazer-lhe o cerco. Turek escreverá mais tarde que representantes de Bata o visitaram e anunciaram que, se ele não desistisse de seu próximo livro sobre a batização, seria forçado a cometer suicídio).

### **1935: *Batovky***

Jan é fascinado por numeração. As ruas se chamam, por exemplo, Zálešná I, Zálešná II, Zálešná III, até Zálešná XII. O que existe mais são as ruas Podvesna – até o número dezessete.

Bata anuncia um concurso internacional de arquitetura para a moradia da família do operário. Inscrevem-se quase trezentos arquitetos. Ganha o projeto da casa de um sueco, Erich Svedlund. Uma casa para duas famílias. Para pagar o aluguel semanal será preciso trabalhar apenas duas horas.

– O trabalhador que possui uma casa passa por uma completa transformação – diz Jan aos gerentes.

Tais concepções a burguesia esclarecida aplica no ocidente há mais de quarenta anos. Uma pequena casa com um jardinzinho faz do trabalhador o efetivo chefe da família, digno desta denominação, torna-se moral e prudente, sente-se ligado ao lugar e influencia os mais próximos. Concomitantemente, percebe-se que o trabalhador que não habita uma moradia comunitária, do tipo alojamento, com outras famílias – e fica fechado em sua própria casa – afasta-se das questões coletivas e do sindicalismo.

As casinhas são igualitárias e modernistas. São cubos de tijolos vermelhos de cinco metros de altura (portanto, baixos). Estilo sem procedência. As pessoas falam delas como falam dos sapatos: *batovky*. No térreo a família têm dezoito metros quadrados: sala, banheiro e quitinete; no andar de cima, dezoito metros: dormitório. Graças a Deus que existem os pequenos jardins.

(– Viver aqui é uma tragédia – dirá daqui a sessenta e sete anos Jiřina Pokorná, da rua Bratři Sousedíků, esposa do eletricitista que estudou na escola de Bata. Tem já setenta anos. – O senhor veja só, logo irei morrer, afinal dá para ver pelo meu aspecto, e durante toda a vida não tive uma cozinha normal, porque aquele canto na antessala, um metro e meio quadrados, isso por algum acaso é uma cozinha? – pergunta.

– E por que tão pequena? – pergunto.

– Bom, eles fizeram tudo para que a vida não acontecesse em casa!



Daqui a sessenta e sete anos, Jiřina Pokorná sentar-se-á na frente de sua casinha vermelha com jardimzinho i beberá cerveja de acordo com a lei).

As casas são tão próximas umas das outras que os moradores, mesmo quando não querem, mantêm um controle mútuo.

Além do mais, as *batovky* na rua Padelky II são idênticas, por exemplo, às da Padelky IX. O visitante do início do século XXI terá a sensação de que uma e a mesma rua se multiplica automaticamente, como num jogo de computador.

### **Final de 1935: O profeta**

– Ah, uma cidade autorreplicante – suspira o convidado deslumbrado que visita Zlín. Ele é “o profeta da arquitetura do século XX”, o autor das desumanas “máquinas de morar”, ele se chama Le Corbusier. Foi o presidente do júri do concurso em Zlín e a ele Jan pedirá também um projeto urbanístico para toda a cidade. Le Corbusier tinha acabado de projetar o edifício do Centrosojuz, em Moscou, e daqui a alguns anos lhe será confiado o projeto do edifício da ONU em Nova Iorque.

(Daqui a algum tempo, Jan Bata vai se gabar ao profeta da ideia de um formato ainda mais grandioso: – Quero criar réplicas de Zlín no mundo inteiro!).

Por causa de diferenças de personalidade, essa colaboração não se consolidará, e dois tchecos criarão um abrangente projeto urbanístico: František Gahura e Vladimír Karfík. Este último trabalhou durante um ano com Le Corbusier e um ano com Frank Lloyd Wright, nos Estados Unidos. Zlín ficará famosa como a primeira cidade funcional do mundo.

### **Voltemos a maio de 1935: Monopólio**

O departamento social tem seus próprios espiões que denunciam os amantes. Se percebem novos relacionamentos, colocam o casal no relatório disciplinar. A firma recomenda-lhes que se casem e tenham filhos.

O gerente do departamento de recursos humanos, Dr. Gerbec, sempre diz: – As crianças são as correias com as quais seguramos seus papais.

“Bata tem o monopólio da vida humana” – bradam os sindicatos trabalhistas vermelhos.

“Há um capitalista por trás de todos os partidos governamentais e não governamentais” – escreve o *Rudé právo* comunista.

Realmente, pelo menos em Zlín, os homens de Bata se candidatam em todos os partidos políticos nas eleições para o Conselho distrital. Os latifundiários colocam em terceiro lugar o gerente da fábrica de Bata em Otrokovice; a socialdemocracia, em primeiro lugar – um alto funcionário de Bata; o partido camponês, em terceiro lugar – um funcionário inferior de Bata; os nacionalistas, em primeiro lugar – o chefe do setor de acabamento de sapatos de Bata; os fascistas, em primeiro lugar – o chefe das oficinas de Bata.

### **1936: O passo**

Anúncio de sapatos daquele ano para a Europa: NENHUM PASSO SEM BATA.

### **Tempos depois, em 1936: A dignidade humana**

Sai a antologia de textos canônicos de Jan Antonín Bata.

“Com horror constato que este nosso povo decente e simples se transforma em mendigos.

Ensinemos às pessoas que perderam o trabalho em nossa empresa a viverem modestamente, porém, como gente – por conta própria. Exigindo do Estado o auxílio-desemprego, enfraquecem o país. Aceitemos o trabalho que nos dão, trabalho por qualquer preço. Reconheçamos que o recebimento do auxílio-desemprego é uma vergonha. O auxílio não é uma demonstração de dignidade humana, é o assassinio da alma humana. É a corrupção dos fracos”.

Como então ajudar esses que estão justamente perdendo sua dignidade humana?

Sua resposta: não se importar com eles.

Afinal essas pessoas – de acordo com a percepção da sociedade – já há muito deveriam ter morrido de fome, mas estão vivos.

Já em 1931, Tomáš Bata tinha alertado os trabalhadores demitidos que, se recebessem o seguro-desemprego, estariam fechando para sempre qualquer possibilidade de trabalhar para ele novamente.

Os jornais escrevem que em Zlín não há desempregados. Na realidade, a cidade retira a moradia daqueles que tinham perdido o trabalho e os força a retornarem a seus vilarejos de origem. Se alguém é comunista ou atua nos sindicatos, em Zlín não morará muito tempo. Bata cria arquivos particulares dos vermelhos.

No caso de tumultos, tem seu próprio pessoal – corrompe os policiais das redondezas. Por exemplo, em janeiro de 1934, dezenove funcionários de Zlín, que residiam nas casas familiares de Bata, receberam como prêmio uma redução de sessenta por cento no aluguel.

O senador comunista Nedvěď vocifera que em Zlín acaba a atuação da lei tchecoslovaca.

Voltando à crise. Apesar de terem sido demitidas milhares de pessoas, o número de sapatos produzidos não caiu: em 1932 foram produzidos quase um milhão de pares a mais que no ano anterior. – O terror Batano – é assim que esse sucesso é explicado pelos comunistas.

Em 1936, já tem quatro filhas, um filho e também a esposa Marie. Pouco sabemos sobre sua vida pessoal, a não ser que daqui a dois anos trará para a esposa, de uma curta viagem ao exterior, as recém-inventadas meias de *nylon*. Sobre o que será que conversam ante de dormir?

– Nosso país necessita do nosso trabalho, Mania. Somos o maior contribuinte de impostos da nossa república.

## **28 de junho de 1936: A literatura**

Jan Bata convoca em Zlín um congresso de escritores. Talvez, depois da história com *Botoštroj*, queira ter a literatura sob controle.

Leva pela cidade cento e vinte literatos, e depois lhes dá a palavra.

– Sinto-me muito feliz por ver juntas a indústria e a literatura. Estas duas atividades devem se unir – em nome dos escritores de Praga, discursa o ex-autor de prosa decadentista Karel Scheinflug, e acrescenta: – A literatura pode fazer muito pela indústria e a indústria pela literatura.

Bata logo esclarece aos escritores de onde provêm as necessidades culturais suas e dos moradores de Zlín: – Aqui a luta pelo aprimoramento das pessoas se tornou um sucesso.

## **No dia seguinte: O surrealismo**

Cento e vinte escritores apreciam os trabalhos de cento e cinquenta e dois pintores no Salão de Arte de Jan Bata. (Bata tinha organizado um congresso de artes plásticas quatro meses antes). Olha com condescendência para os trabalhos dos mais famosos, os quais comprou. Seu olhar se detém no quadro de Toyen (anteriormente Marie Čermínová), que pinta ovos, pedras e cordas como se resultando de delírios, o que foi muito elogiado por Paul Eluard quando visitou Praga.

– Confesso – diz Jan Antonín Bata – que quero conhecer pessoas que não se perderam numa só tendência artística. Conheço um rapaz que pinta pintinhos mortos. Ou pinta

homens que parece que vão viver apenas mais uma hora. Penso que isto não é conveniente, pois para quem umas pinturas assim são de serventia? Para a sociedade? Para as classes sociais? Para a nação? Um quadro não me sai do pensamento: Os eslovacos com machados, e dos seus olhos saem faíscas, e movem-se adiante de um modo estranho, ora, essa! Eu quero ajudar os artistas. Mas aqueles que vão pintar o homem que quer alguma coisa.

(Apesar das opiniões conservadoras de Bata sobre arte, os quatro Salões seguintes organizados por ele animaram os meios artísticos; trezentas mil pessoas viram as exposições).

– Ah – Jan lembra que está conversando com escritores e não com pintores – vocês também evitem o pessimismo. E, finalmente, preparem um credo para o povo trabalhador.

### **1937: O elevador**

Jan provavelmente sente-se lindo, desejável e livre: finaliza-se a construção de dois institutos educacionais e inicia-se a construção do mais alto edifício na república. Terá dezesseis andares – setenta e sete metros e meio de altura. Será o edifício de escritórios de Bata.

O escritor britânico Orwell somente daqui a onze anos publicará na imprensa os princípios da vida sob a supervisão do Grande Irmão, mas Jan passa à frente da literatura mundial. Tem a ideia de criar algo que ainda não existia: um escritório móvel que vai vigiar os funcionários. Instala seu próprio gabinete no elevador envidraçado que desliza verticalmente no edifício. (Cabine de 5m x 5m, pia com água quente, radio e climatização).

Não precisa sair do elevador, não precisa ir pelas escadas. O gabinete para, por exemplo, no décimo-terceiro andar, a parede do edifício se move para o lado e de sua sala do trono móvel Jan Antonín Bata observa as pessoas que trabalham.

Diz que isso é também para o bem deles: para chegar até o chefe, não precisam gastar muito tempo.

Se há alguma necessidade, o gabinete pode aparecer num instante em outro andar.

### **Tempos depois, perto de 1937: Os melhores**

Jan Bata funda uma escola para os melhores alunos da Escola de Jovens Rapazes. Durante as refeições, os alunos podem falar apenas em línguas estrangeiras, e as mesas são postas como em hotéis cinco estrelas (Jan acabou de voltar de uma viagem de dois

meses ao redor do mundo). Os alunos estudam de *smoking* e tiram as cartolas somente após passarem pela entrada da escola.

Todavia, após as aulas vestem-se com o traje comum de trabalhador e vão para o trabalho.

A velha senhora Batová (trata-se da esposa do falecido Tomáš, a qual não é velha, mas que as pessoas assim chamam para diferenciá-la da esposa de Jan, que também se chama Marie Batová), apesar do sucesso de Jan, não para de referir-se a ele como “aquele cretino”.

Jan, que terminou o ensino básico, recebe o doutorado *honoris causa* da Escola Técnica Superior em Brno e exige que se dirijam a ele como “senhor professor”.

## **12 de março de 1938: A Patagonia**

Fala demais. A prudência é a mãe da sabedoria – como dizia Szwejk – mas Jan Bata, assim como Szwejk, nunca se prende a esta verdade.

No dia seguinte à anexação da Áustria ao Terceiro Reich, pressentindo o destino que em pouco tempo encontrará a Tchecoslováquia, desperta com uma ideia. Daqui a um pouco terá início o “jogo dos poderes”. Até Varsóvia considera que a Tchecoslováquia é uma criação artificial, condenada à destruição.

Em seu próprio jornal “Zlín”, Jan Antonín Bata anuncia a ideia com a qual desperitou – transferência da Tchecoslováquia para a América do Sul.

“O Brasil, um país grande como toda a Europa, tem 44 milhões de cidadãos. A Europa tem 480 milhões. Para que procurar terreno para expansão na apertada Europa? E por que não lá? Melhor se mudar. A última guerra tinha custado ao mundo oito trilhões de coroas tchecoslovacas. A transferência de dez milhões de pessoas para a América do Sul custaria apenas quatorze bilhões de coroas. E por cento e quarenta bilhões eles poderiam construir para si lindas fazendas. Por que fazer uma coisa tão burra e para o mal das pessoas como é a guerra? Adequa-se muito bem para nós também a Patagônia, ao sul da Argentina”.

Bata supõe que os alemães irão gostar dessa ideia. Na certa sentirão alívio quando os tchecos se transferirem. (Depois da guerra será, na Tchecoslováquia comunista, base de acusação no processo de traição à pátria).

– Mas uma nação e sua cultura estão estreitamente ligadas ao lugar – escuta de todas as pessoas.

– À merda com a cultura, quando na guerra as crianças têm de morrer – responde.

## 1938 ou 1939: Goering

Tem um encontro particular em Berlim com o marechal do Reich Hermann Goering. Os comunistas dirão que fez isso logo depois que os alemães começaram a ocupar a Tchecoslováquia, ou seja, em março de 1939. A família de Jan – disse que foi meio ano antes, no outono. Os comunistas – que ele mesmo teve a ideia de estabelecer contato pessoal com o marechal. A família – que foi obrigado a isso. Pois chegou um mensageiro de Berlim e o ameaçou com graves consequências, se Bata não aparecesse perante Goering. Até Tomík, que não morre de amores pelo tio, explicará de certa forma suas intenções: – O que o empurrou para Goering foi apenas a curiosidade e a sensação de sua própria importância.

(Não encontrei pistas confiáveis do que juntos conversaram. Fora isso, apenas o que seu ex-pintor do departamento de publicidade, no livro *A traição da família Bata* cita como palavras de Bata: “Goering mesmo me disse que vivemos no quintal alemão, que devemos nos conscientizar disso e agirmos de acordo. É claro que existe muito de verdade nisso”).

Em todo caso, no produto exportado será marcado *made in Germany*. Os sapatos são para a Wehrmacht, mas nenhuma firma sob ocupação tem qualquer escolha. Hitler até ordenará que especialistas da indústria de armamentos se familiarizem com o sistema de trabalho em Zlín. – Os tchecos são os mais perigosos de todos os eslavos, porque são aplicados – diz Hitler.

Durante a guerra a firma aumenta em quatro vezes o número de seus empregados.

Enquanto isso, Jan Bata anuncia-lhes que a partir de então a liberdade pode se desenvolver apenas com a ajuda do empreendedorismo. E ele mesmo logo viaja para a América.

## Julho de 1939: O ciclista

É claro que diante dos alemães precisa fingir que irá à Feira Mundial de Nova Iorque, pois de outra forma não lhe permitiriam sair do Protetorado da Boêmia e Moravia. Mas sabe que ficará nos Estados Unidos. Enquanto isso, Tomík, de 25 anos, está com a mãe no Canadá. Estava numa viagem ao exterior quando os alemães invadiram a República Tcheca. Decidiu que não voltaria.

Os alemães querem tomar Zlín e as vizinhanças. A lei do Protetorado permite confiscar os bens, se o proprietário estiver no estrangeiro.

Jan Bata, no entanto, se preveniu: deu até sete por cento de suas ações a cada um dos cinco membros do conselho de supervisores. Persuade a velha senhora Batová a voltar

a Zlín, pois ela possui vinte e cinco por cento das ações. Marie volta para que Zlín não passe para mãos estrangeiras. Para Jan, na América, sobram apenas quarenta por cento das ações, portanto, a maior parte dos proprietários das empresas Bata mora em terras ocupadas. É óbvio que no cofre do banco nova-iorquino, Jan já guarda declarações escritas de que após o final da guerra os membros do conselho de supervisores lhe devolverão as ações.

Por causa disso, Hitler supostamente tem um ataque de fúria. – Todo tcheco é um ciclista que em cima se inclina, mas embaixo pedala – berra.

### **Janeiro de 1941: A grande correnteza**

Jan e sua família deixa Los Angeles no navio s/s “America”.

É *persona non grata* nos Estados Unidos, porque entrou na lista negra dos aliados como colaboracionista, pois sua empresa trabalha para os alemães. Navega para o Brasil.

Tomík, de vinte e sete anos, continua no Canadá e começa a administrar a duplicata de Zlín – Batava.

Jan, no Brasil, cria as suas duplicatas. Pergunta aos índios como se diz água – Y – respondem.

– E como se diz boa?

– Porã – informam gentilmente. E assim surge a duplicata número um: a cidadezinha de Batayporã.

A duplicata número dois tem por nome Bataguassu, que significa “Grande Correnteza de Bata”.

### **Junho de 1942: A vitrine**

Na praça Václavské Náměstí, em Praga, desde 1929 localiza-se a loja de departamentos chamada de palácio Bata, com uma grande vitrine. (Foi projetada pelo tcheco Ludvík Kysela e, no século XXI, permanece reconhecida como um dos mais extraordinários edifícios do estilo funcionalista no mundo).

Em 27 de maio de 1942, um grupo de paraquedistas tchecos treinados na Inglaterra realiza um atentado ao mais importante funcionário do III Reich no Protetorado, Reinhard Heydrich, o qual morre no hospital. Os assassinos conseguem escapar. Como castigo, Hitler manda matar todos no vilarejo de Lidice, perto de Praga. Os hitleristas não só assassinam todos os homens, como mandam as mulheres para Ravensbrück e as crianças para o campo de concentração ou para a Alemanha. Não só incendeiam ou explodem

todas as construções como também nivelam o vilarejo com terra. Descem também sob a terra – dos túmulos tiram todos os caixões, e deles, os cadáveres. A ação é considerada finalizada após arrancarem todas as árvores com as raízes e mudarem o curso do riacho, para que ninguém afirmasse que naquele lugar existira um vilarejo.

Antes que os alemães agarrem os autores do atentado, as autoridades obrigam o gerente da loja Bata da Václavské náměstí a exibir na vitrine o sobretudo, o boné, a pasta e a bicicleta encontrados no local do atentado, assim como um anúncio de um prêmio de dez milhões de coroas pela descoberta dos responsáveis.

(Para a propaganda comunista, tornar pública a disponibilização da vitrina da loja será posteriormente uma das provas da colaboração de Bata com os ocupantes).

### **1945: Fama e desonra**

Zlín é primeiramente bombardeada pelos americanos (destroem sessenta por cento das fábricas na cidade), e posteriormente libertada pelo Exército Vermelho. O governo polonês na imigração recusa o acordo de compromisso com a URSS e permanece para sempre em Londres. O governo tchecoslovaco na imigração cria em Moscou um governo de coalizão com os comunistas e anuncia seu programa.

Os diretores das empresas de Bata são presos. Seus substitutos, aos olhos de todos, devem varrer Zlín. Ao longo de dois meses, da cidade de cinquenta mil habitantes, fogem treze mil.

Pelo sistema radiofônico da empresa, discursam Ivan H. e Josef V. Durante a guerra trabalhavam na firma e eram informantes da Gestapo. Agora inscreveram-se para o Serviço Secreto. – A fama de Jan Bata acabou sendo sua desonra – dizem.

Jan mora em Batatuba (duplicata número três no Brasil), quando fica sabendo que, através de um decreto do presidente da república, o país se apropriou da sociedade anônima de Bata.

O conhecido escritor soviético Ília Erenburg visita a Tchecoslováquia e depois escreve: “Bata, que ficou em Zlín, louvava o Führer e fornecia sapatos para a Reichwehra. No dia anterior, Munique mudou seu brasão. Até então havia três sapatos, mas Bata pintou um quarto, para que as linhas cruzadas formassem uma suástica”.

Será que Erenburg esteve realmente em Zlín? (Bata, na verdade, viajou e não tinha brasão). Esse fragmento do artigo é divulgado em toda a Tchecoslováquia e os comunistas preparam um processo judicial contra Jan Bata por traição da pátria.



Ele mesmo exige da nação tchecoslovaca uma indenização pela nacionalização de Zlín – a maior propriedade da Europa Central possuída por um único homem. Se a corte provar que Bata colaborou com os alemães, não terá direito a nada.

## **28 de abril de 1947: A sentença**

– Meu Deus, e criamos Zlín apenas para dar asas ao homem tcheco – fala Jan Bata, quando fica sabendo que a sentença do tribunal nacional, em Praga, o condenou a quinze anos de prisão e a dez anos de trabalhos forçados. Mais o confisco dos bens.

Exigiu, como acusado, poder comparecer diante do tribunal e ter a chance de defesa. – Não acredito que o réu queira realmente comparecer ao tribunal – disse o juiz para o promotor durante o processo.

O promotor então declarou: – A acusação pode se efetivar na ausência do acusado que não quer voltar ao país e não voltará.

O acusado pediu pelo envio, ao menos, do ato de acusação. Sem resultado.

Embora o processo tenha sido um típico espetáculo stalinista, não foi possível provar a colaboração através da produção (todos os fabricantes tinham que produzir para os alemães, mas ele nem estava no país). Não foi possível aceitar a ridícula ideia da Patagônia como traição. No entanto, a colaboração era – chega à conclusão o tribunal – não apoiar o movimento clandestino de resistência na República Tcheca.

Os governantes do Brasil rapidamente trocam o documento de permanência de Bata por cidadania, e graças a isso podem protestar: seu cidadão não está sendo julgado de acordo com os procedimentos internacionais. E nada acontece.

(Daqui a quarenta e cinco anos, um dos netos de Jan conduzirá uma investigação particular para reabilitar o avô. Em 1992, encontrará nos arquivos do FBI um documento sobre a vontade dos americanos de retirar o sobrenome Bata da lista negra, já que não havia provas de colaboração. Porém, os governantes comunistas em Praga fizeram de tudo para que ele não saísse da lista, pois isso impossibilitaria seu julgamento na Tchecoslováquia e o confisco das posses).

## **1949: Świt (Alvorada)**

Em homenagem ao camarada Klement Gottwald – fiel discípulo de Stalin, o qual no ano anterior liderou a tomada total do poder pelos comunistas e declarou: “Com a União Soviética para todo o sempre, e nunca de outra maneira” – Zlín passa a se chamar Gottwaldov.

E os sapatos Bata – sapatos Šwit (Alvorada).

### 1949: Ivana

Já em Gottwaldov, nasce Ivana, a filha do senhor Zelníčkovi, um empregado da empresa. Daqui a vinte e poucos anos, será modelo e, posteriormente, Ivana Trump – esposa do bilionário Donald Trump e uma das mais ricas mulheres nos Estados Unidos. Residirá num apartamento de cinquenta cômodos no sexagésimo oitavo andar do edifício Tower Trump em Nova Iorque, conhecido por seu interior em estilo rococó.

A imprensa americana a chama de “herdeira espiritual do gênio do capitalismo de Zlín, que no corpo eslavo aplicou uma injeção de mentalidade anglo-saxã”.

O casal se separou, porque – como assegura o marido – o maior erro será admitir uma tcheca de Zlín nos negócios. Ao invés de uma esposa, terá um infatigável sócio nos empreendimentos.

Um dos pensamentos mais interessantes que consta do *best-seller* – que Ivana T. escreverá sobre si mesma daqui a cinquenta anos – dirá assim: “A mulher é como um saquinho de chá. Para saber como ela é realmente, você precisa jogá-la na água fervendo”.

### 1957: Nobel

Nas ruas de Praga, há anos dizem: “Com a União Soviética para todo o sempre e nem um minuto a mais!”.

Fala-se também que Bata ganhará um Nobel, alguém ouviu dizer.

Realmente a imprensa brasileira escreve que o sexagenário Jan Bata, por seu projeto de reassentamento da Tchecoslováquia na Patagônia, ou seja, uma moderna ideia de migração, é candidato ao Prêmio Nobel da Paz. Sua indicação foi feita pelo presidente do Brasil – pela inestimável contribuição para a mudança do mundo. (Quem recebe o prêmio, no entanto, é o político canadense Pearson pela resolução do conflito do Canal de Suez).

Goethe disse: “Mais luz!” e morreu. As últimas palavras de Beethoven antes de morrer: “A comédia terminou”; de Heine: “Deus me perdoará, este é o trabalho Dele”.

Como soariam as últimas palavras do vencedor do Prêmio Nobel Jan Antonín Bata?

MEUS SAPATOS NÃO MACHUCAM OS PÉS?

## **1957: O experimento**

A imprensa escreve que no Brasil Jan Bata iniciou um experimento para aumentar a superfície do couro de vaca.

Ordenou: – Vamos introduzir larvas de moscas em pequenos orifícios em todo o couro da vaca. Serão formadas bolhas e o couro se esticará, e desta maneira sua superfície se ampliará em sessenta por cento.

O experimento foi interrompido depois da morte da primeira vaca.

O experimento de Bata com uma ferrovia feita de madeira foi interrompido depois que os trilhos de madeira se afastaram um do outro com a passagem da primeira locomotiva de ferro.

É claro que isso não tem nenhum vínculo com o fato de os sapatos de Bata venderem de forma sensacional.

## **Anos 50 e 60: A guerra**

Jan Bata luta agora contra Marie Batová e seu filho Tomík. A cunhada e o sobrinho em todos os lugares onde funcionavam filiais e organizações Bata (em mais de trinta países), o acusam de apropriação indébita da herança de Tomáš Bata. Sua briga é acompanhada por toda a imprensa ocidental. Como resultado da intriga legal midiática, Jan chega até a ficar detido em Nova Iorque por duas semanas.

Está exausto. Não tem saúde e nem dinheiro. Os processos duram quinze anos. Ao final, em 1962, Jan Bata cede uma considerável parte das posses a favor de Marie e Tomík. Morre em 1965, em São Paulo.

A direção mundial passa da organização Bata brasileira para a organização canadense (Tomík). Em algumas dezenas de países funcionam diferentes companhias de Bata; por exemplo, na França são oito, cada uma delas tem uma filial que ele controla. Tudo é supervisionado pelo filho de Tomík – Thomas Bata.

A Bata Shoe Organization em seu próprio proveito edita a revista *The Peak* (O cume).

## **1959: A vingança – ato seguinte**

O pintor de cartazes já conclui alguns atos da vingança. Publicou novamente *A máquina de fazer sapatos*, publicou *A traição da família Bata* e publicou *A batização em*

*resumo*. Agora edita *A verdadeira face da batização*, para o qual coletou relatos de antigos funcionários de Bata.

“Trabalhei no prédio número 31. O chefe do turno nos recebia chamando por apelidos, que não dá nem para repetir. Quando recebi o telegrama dizendo que minha filhinha tinha morrido, pedi ao chefe uma folga para ir ao enterro. “O que você vai fazer lá, vá pro c... , é pra lá que você vai, ressuscitar a filha é que você não vai mesmo. Vá à merda, ninguém vai cumprir o planejamento por você”. Nem sei como voltei para a máquina, porque não via nada com as lágrimas. Apesar das ameaças fui ao enterro. Nem dá para contar o que eu sofri depois durante três anos” (A. Wagner).

“Bata dirigiu-se a nossos pais para que lhe vendessem seu querido pomar. Recusaram, porque esperaram vinte anos pelos seus frutos. Eu, meu irmão e minha irmã já éramos independentes e trabalhávamos para Bata. O gerente de recursos humanos nos ameaçou, dizendo que se não forçássemos nossos pais a vender a terra, não precisaríamos voltar ao trabalho no dia seguinte. Então coagimos nosso pobre pai que, chorando, vendeu aquela terra por um quinto do valor, porque o senhor Bata teve esse capricho” (Josef e František Hradilowie).

Analisando documentos, o autor revela que nos anos 1927-1937 não se encontra nenhum funcionário que tenha se aposentado na empresa de Bata. A equipe se rejuvenescia sistematicamente: os funcionários eram demitidos por qualquer motivo pelo menos dez anos antes da aposentadoria.

“Assim quebravam as pessoas naquela época, e assim o antigo regime as humilhava” – acrescenta Turek.

### **Tempos depois, em 1959: Moscou**

Outro autor (possivelmente não carrega nenhum trauma consigo, é historiador) presta atenção em como já no estrato linguístico a batização refinada dilui a divisão de classes e suaviza o sistema de exploração.

Assim, Bata chama espertamente os seus funcionários de “colaboradores”, e os salários deles de “divisão de lucro”.

No décimo aniversário da criação de Gottwaldov e da firma S, cita-se na imprensa as palavras de certo comunista, que já em 1932 disse a Bata publicamente:

– Moscou elimina a inveja humana, Bata usa a inveja como força propulsora.

## **Março de 1990: A volta**

Gottwaldov é novamente Zlín.

Tomáš Bata (Tomík), após sessenta anos, chega triunfalmente à cidade. É saudado por cem mil pessoas.

Gritam: “Venha nos torturar, Bata.”

Visita suas antigas lojas. Em uma delas observa como um cliente experimenta os sapatos. – Os clientes são a minha vida – diz. – Fico irritado quando em minha loja o comprador sozinho precisa amarrar os cadarços – ajoelha-se e começa a amarrar os cadarços de um senhor.

PS. Tomáš Bata Jr. morreu em primeiro de setembro de 2008.

## **REFERÊNCIA**

SZCZYGIEL, Mariusz. *Gottland*. Wołowiec: Czarne, 2010, p. 7-42.

## **Cão raivoso**

Wojciech Tochman

Tradução de Márcia Kowalczyk<sup>1</sup>

Apresentação de Piotr Kilanowski<sup>2</sup>

Universidade Federal do Paraná

### **Apresentação**

Wojciech Tochman (1969-) é um dos mais conhecidos jornalistas literários poloneses. Desde essa tradução (que surgiu como efeito de um curso dedicado à tradução literária, ministrado por mim em 2012) teve duas das suas obras publicadas no Brasil, traduzidas por Eneida Favre (que também participou desse curso): *Como se você comesse uma pedra* (Âyiné, 2019) e *Hoje vamos desenhar a morte* (Âyiné, 2019). A obra de Tochman é marcada por um humanismo profundo. Um dos seus temas centrais são genocídios contemporâneos e traumas individuais e coletivos causados por eles. Os dois livros traduzidos relatam a situação pós genocídio em Bósnia e Rwanda, respectivamente. Um outro campo do interesse do autor que aparece em algumas de suas obras e no texto traduzido aqui é a relação entre o ser humano, a divindade e as instituições religiosas.

## **Cão raivoso**

Hoje, meus caros irmãos e irmãs, comemoramos o dia mundial do doente. O dia foi instituído pelo nosso amado João Paulo II no septuagésimo quinto aniversário das revelações de Fátima e no décimo primeiro aniversário do atentado contra a sua vida. O nosso grande Papa polonês, que sabia o que é a dor.

---

<sup>1</sup> Licenciada pelo Curso de Letras Polônês da UFPR. E-mail: kowalczykm@gmail.com. <https://orcid.org/0000-0002-4979-656X>.

<sup>2</sup> Professor de literatura polonesa e de tradução literária da UFPR, tradutor de poesia, fundador e coordenador do Centro de Estudos Poloneses (CEPOL) da UFPR. E-mail: emaildopiotr@gmail.com. <https://orcid.org/0000-0003-0803-4291>.

Hoje pensamos no ser humano que sofre. Talvez vocês tenham alguém próximo que está gravemente doente, alguém que não pode estar aqui conosco hoje. Mas os seus pensamentos estão perto dele. Talvez haja alguma pergunta ou remorso: será que eu estou presente perto da pessoa querida que sofre tanto quanto ela precisa? Todos os dias? Será que eu a ajudo? Apoio-a? Faço-a companhia? Ou talvez eu esqueço dela? Eu a evito? Talvez as feridas dela, as ulcerações, os tumores sejam muito nojentos? Talvez cheirem muito mal? Talvez o nosso doente feda pus? Vômito? Urina? Fezes? Ou simplesmente a velhice? O sofrimento dele é para mim muito difícil de suportar? Eu viro as costas?

Minha homilia de hoje, certamente será para muitos, insuportável. E, com certeza, não é para crianças. Esta é uma homilia somente para adultos. Peço, por favor, que as crianças agora se retirem. Os meus alunos, também. Qualquer coisa que ouvirem falar de mim depois, tentem em silêncio fazer uma oração por mim. Mas agora saiam.

Estar diante de vocês hoje é muito penoso para mim. Vocês me conhecem como um padre aberto, sorridente e moderno. Não ando de nariz empinado. Não crio nenhum tipo de barreiras em volta de mim. Não uso batina nem colarinho quando não é necessário. Sinto-me bem usando jeans, camiseta e boné. Ando de bicicleta, dancei com vocês em vários casamentos. Junto com vocês eu organizo ajuda aos necessitados. Procuo servir ao próximo assim como posso. Pois assim eu vejo o papel do sacerdote: viver com as pessoas e para elas. Eu sei que está tudo bem entre nós.

Exceto uma coisa.

E por isso é tão pesado para mim olhar nos olhos de vocês hoje.

Mas o que é esse peso perante o peso da hóstia! Eu tenho que carregá-la junto com aquelas imagens. Elas voltam para mim como um filme, passam diante dos meus olhos. Vejo-as especialmente quando pego o corpo de Cristo nas mãos, quando o elevo, quando falo: tomai e comei. A hóstia torna-se cada vez mais pesada e as imagens não querem ir embora. Pelo contrário, ficam mais fortes, eu as vejo: torsos suados, os bíceps, barrigas saradas, coxas fortes, mas eu sigo falando: este é o meu corpo, que será entregue por vós.

Eu quero falar para vocês a verdade e só a verdade: eu errei. Mas eu não sou um gay que acredita que é necessário organizar todas essas paradas, carregar bandeiras de arco-íris, permitir dois homens a se casarem e adotarem crianças. Não concordo com isso. Eu concordo com estes que afirmam que a luta contra a assim chamada discriminação das minorias sexuais é uma promoção do homossexualismo, oculta, porém insistente. Promo-

ção de um desvio. É uma ardilosa contestação dos valores, dos quais a nossa civilização brota. E esta brota do cristianismo e da lei natural. A natureza nos ensina claramente que somente a relação entre uma mulher e um homem faz sentido. O homossexualismo é um equívoco da natureza, uma anormalidade, talvez uma falha na evolução. Embora não se tenha encontrado o gene responsável pela homossexualidade.

Esta verdade dói naqueles que falam de homofobia.

E dói em mim também. E eu sou um desviado.

Alguns dizem que do homossexualismo até a pedofilia, a estrada não é longa. Eu não acho. Não olho para os menininhos. Os menininhos não me interessam.

Eu gosto de homens maduros, morenos, altos, fortes. Por eles eu procuro, deles eu preciso.

E esta é uma pequena parte da verdade, para começar.

Entendo que para alguns é chocante.

O sacerdote falando do altar sobre torsos, bíceps, coxas.

E por que não há de falar?

Eles não existem? Eles não estão por aqui?

Estão! Inclusive aqui, caros irmãos e irmãs, no santuário, diante do tabernáculo. Olhem uns para os outros e para os quadros aqui nas paredes. Nenhuma veste fará com que duvidemos daquilo que criou nosso Deus Pai.

E estes murmúrios que ouço, será que não são piadinhas? São recriminações? Maldições? Por que estão cochichando? Porque confiaram a mim as suas culpas? As suas vergonhosas fraquezas, traições, canalhices, depravações, roubalheiras? Não, eu não falarei delas a ninguém. Não só porque o segredo da confissão protege vocês. Vocês não têm motivos para temer. Nem pelo que está aqui, nem pelo que está lá – no Reino dos Céus. Se vocês estão honestamente arrependidos pelos pecados, se vocês querem reparar, Deus perdoa tudo. Deus é bom, é misericordioso.

Desde que me lembro, sempre estive na igreja. Não no quintal, na quadra, na piscina, não. Somente na escola e na igreja. Eu gostava do cheiro do incenso e do cheiro da água de colônia que os padres novos usavam. Meu pai não usava nenhum tipo de perfume, tomava banho com pouca frequência e poucas vezes dirigia sua atenção para mim. Não bebia, não batia, não tocava. Trabalhava e dava mesada para mim. Minha mãe também trabalhava, mas do outro lado do oceano. Ela viajou quando eu tinha cinco anos, acabou o visto dela, ela ficou lá ilegalmente e continua lá até hoje. Não a vejo há 28 anos. Ela não pode sair de lá porque não vão lhe deixar entrar de novo. Eu não



consigo o visto para poder ir visitá-la. Aliás, eu não sei se quero. Às vezes ela liga e fala para mim: *I love you*. E pede para que eu lhe envie fotos atuais. Eu envio. Então ela liga chorando, que sou *stili beautiful*.

A primeira vez que eu senti que desejava estar junto de um homem, eu tinha doze, talvez treze anos. Eu entendi quem eu era quando tinha dezesseis. Fiquei amedrontado, mas não tinha com quem falar sobre isso.

Com meu pai? Ele tinha uma nova esposa, novos filhos. Aliás, quem falaria sobre isso com o pai? Para que me matasse?

Com minha mãe? Do outro lado do oceano?

Com a professora? Neste país?

Com o colega? Pior ainda.

Com meu padre favorito? Era alto, magro, tinha cabelos loiros, com corte de soldado, falava devagar, com voz grave. E quando me cumprimentava, apertava forte a minha mão. Tocava violão, no verão andava conosco pelas montanhas, organizava ajuda para algumas vítimas do incêndio e eu o ajudava nisso. Eu não podia decepcioná-lo. Falei para ele que sinceramente amo Cristo e quero ir para o seminário. Ficou tão feliz que até me apertou contra o peito. Fiquei duro como uma tábua, como se eu tivesse medo de sentir o seu calor. Eu me lembro daquele momento até hoje.

A respiração dele.

Afastou a sua cabeça da minha, passou os dedos acima dos meus lábios, delicadamente, devagar e falou: mais um ano e teremos um verdadeiro homem.

Depois disso me pegou pelos ombros, me virou de costas para ele, bateu delicadamente nelas e deu uma risada: vai, corra para seu pai porque já está tarde!

Se eu tivesse ido fazer psicoterapia com a terapeuta, talvez em dois anos chegaríamos a conclusões que não trazem alívio, mas são importantes: eu ainda não era um homem. Eu o seria somente daqui um ano. Ainda não era atraente, não era um homem.

Afastou-me de perto dele.

Para um rapaz, um ano é uma eternidade.

Depois de um ano, ele já não estava mais em nossa paróquia. Foi para a África trabalhar com os doentes de AIDS.

Eu estava totalmente sozinho com meu desejo do toque masculino.

Mas eu não lembro da minha primeira relação sexual. Isso quer dizer que não sei qual foi o primeiro. Acho que quando já estava no seminário.

Não sei se eu sentia a vocação. Não sei o que é vocação. Que Deus se aproxima de uma pessoa jovem e fala para ela: siga-me? Parece que alguns escutam a voz Dele. Eu

não ouvi voz nenhuma, mas estava certo que assim é para ser o meu caminho. Por isso deste modo, desejei servir a Jesus. Desejei estar o mais perto Dele.

Na Sagrada Escritura é possível encontrar centenas de citações que falarão diretamente, como se deve amar a Jesus.

Eu O amo, como amo a minha mãe e o meu pai.

Eu sei que Ele está sempre perto de mim e não deixa que me façam mal.

Sei que ele cuida de mim, como cada pai deveria cuidar de seu filho.

Eu sou o filho de Jesus.

Mas, assim como nem sempre eu obedecia a minha mãe e ao meu pai, também nem sempre eu faço o que agrada a Jesus.

Às vezes eu penso que nós concebemos uma imagem desumana do Criador. Distante da vida, do ser humano. Felizmente, nos últimos anos, começamos a acreditar Nele de um jeito diferente. Acreditamos em um Deus misericordioso. Aquele que perdoa.

Isso me dá alegria, não porque eu posso agora pecar sem medo na esperança de que Deus Pai mesmo assim vai me perdoar por tudo. Pelo contrário, estou feliz que no seu mistério Ele se torna mais paternal ou maternal. Afetuoso, próximo, amoroso.

No seminário ninguém fala assim de Deus.

No seminário os preceptores formam a personalidade dos futuros sacerdotes. É assim que se fala. Mas é o oposto – eles deformam a personalidade dos jovens. Ensinam a renúncia ao prazer. Para isso, fazem referência a Jesus, que disse que quem quer segui-lo deve negar a si mesmo. Mas, será que isso significa que é preciso livrar-se de si mesmo. Negar? Nunca ninguém me deu uma resposta sensata. Por que esclarecer tais coisas para um clérigo?

Toda noite, depois das dez horas, os padres preceptores entravam nos quartos dos clérigos sem bater na porta e nos mandavam apagar a luz. Naninha, rezinha e dormir, é claro que com as mãos sobre a colcha. Eu tinha 21 anos e alguém me dizia quando tenho que fechar os olhos, quando tenho que abrir. Quando levantar, fazer a barba, lavar-se, comer, beber (e o que), quando estudar, sair para a cidade (e como – somente de preto ou azul-marinho!), quando tenho que fechar o bico e não abrir mais até o final do dia. *Silentium sacrum* – sempre depois das 21 horas é tempo de recolhimento. No seminário não há criatividade, pensamento criativo, desenvolvimento. Nenhuma conversa sobre isso que, entre os fiéis, desperta controvérsia: aborto, eutanásia, homossexualismo, clonagem. De jeito nenhum! Não é permitido ter celulares, o computador é proibido. É um treino de adaptação. De fingimento. O fingimento é para ser a segunda natureza do sacerdote. Você tem que ser como o resto dos padres. Ser como os fiéis querem nos ver.

Uma vez, ao invés de visitar meu pai, fui a Berlim. Antes disso, procurei os endereços de certos clubes. Isso foi uma descoberta, foi um universo, tantos corpos masculinos completamente nus. Eu era um rapaz bonito, *still beautiful, immer noch schön*, então fiz sucesso. Talvez eu deva chamar as coisas pelo nome: eu tinha uma ótima pegada!

E voltei para o seminário, onde havia frieza, frio, rejeição.

Por quê? Será que na nossa Igreja falta amor ao próximo?

Um jovem, preso num rígido sistema de regras, vai do seminário para a paróquia e vê que tudo o que lhe foi ensinado está longe da vida real. Que *silentium sacrum*?

Computador, interia.pl, chat, gay. Mil gays online.

Como você é?

Quantos anos você tem?

24/188/80/19.

Muito bom. Eu 26/180/78/17, moreno, peludo. E você?

Eu lisinho, só nas pernas um pouquinho. Do que você gosta?

De várias coisas. Você é passivo ou ativo?

Gosta no real ou bate uma punheta? Me dê uma foto e o telefone.

O jovem padre está excitado, mas também apreensivo.

Rapidamente sai do bate-papo, foge do pedido do interlocutor virtual. Porque está envergonhado.

Meus colegas também gostam de conversas online: interia.pl, chat, encontros.

Querida, você raspou a perereca?

Claro, mas deixei um bigodinho.

Maravilhoso! E já está molhadinha?

Claro, esperando por você, gato.

Então ligue a câmera e dê uma lambida no dedinho.

Agora não posso, porque meu marido está por perto.

Ah, isso não é bom. Minha esposa tá no trabalho. Então tô livre.

Gatinho malvado! Já está brincando com a sua arma?

Mas existem alguns padres que não tem computador no quarto e apenas rezam. Estes são a maioria, caríssimos irmãos e irmãs, sem dúvida.

No início um jovem padre tem medo de sair de casa à noite. Está impressa em sua cabeça a imagem de Deus que recompensa pelo bem e castiga pelo mal. E o mal é uma latinha de cerveja. E Deus a vê. Minha avó sempre repetia: seja bonzinho, porque Deus está vendo você.

Grande Irmão, voyeur, policial, inspetor, juiz.

Esta imagem de Deus é catastrófica para o desenvolvimento do ser humano, da sua liberdade. A liberdade, aliás – isso também tiramos do seminário – é algo suspeito.

Eu acreditava que o sacerdócio vai me proteger do meu homossexualismo.

Mas me enganei, meus irmãos e irmãs.

Se é que ainda posso me dirigir assim a vocês.

Interia.pl, chat, gay. Mil e cem gays online.

Vou esperar no posto de gasolina daqui meia hora.

Ótimo. Vai estar de banho tomado ou vamos tomar banho juntos?

Eu gosto de brincar no chuveiro.

Ok, eu faço isso pra você no chuveiro. Estou esperando num Saab preto.

Ok, já estou saindo.

Muitos padres acreditavam que o sacerdócio irá protegê-los dos desejos. Muitos se equivocaram.

Basta observar os confessorários. Nós, padres homossexuais, demoramos mais confessando os homens.

Aquilo que dizem as mulheres não é tão interessante. A não ser que falem sobre seus sonhos eróticos com maridos em primeiro plano. Perguntou Santo Agostinho: “Será que a Tua mão, Deus Todo-poderoso, não é suficientemente forte para curar todas as fraquezas da minha alma? Para com o dom da graça abundante apagar minhas inclinações sensuais também nos meus sonhos?” Nenhum sonho – meus amados – nem o mais vergonhoso, pode ser pecado. Sonhos estão além da nossa vontade, sempre inocentes. Deus não vai responsabilizar ninguém por eles. Não vai lembrar destes sonhos, assim como nós também não. Não confessem seus sonhos, porque é uma perda de tempo. Com isso, vocês só despertam as fantasias sexuais nos confessores, inclusive naqueles heterossexuais.

Na televisão falaram sobre o bispo que molestava clérigos, mas é na televisão, em algum lugar distante. Talvez exageraram, como todos os jornalistas.

Melhor não ficar se perguntando, se também perto de nós existe um padre homossexual.

Existe!

Interia.pl, chat, gay, mil e duzentos gays online.

29/178/76/20, moreno. Estou esperando na frente do banco PKO.

A curiosidade cresce, há excitação, medo. Há sexo.

E depois, vem o vazio. A tristeza.

Vocês dizem: chega? Por que entrar tão profundamente no assunto? Isso iria servir para quê?

Para a verdade!

Vocês preferem zombar dos viados, rir deles. Eu mesmo às vezes ria para que ninguém pensasse que eu também sou um.

Frequentemente eu sonho com um cachorro, ele é agressivo, escorre espuma da boca, rosna. Mas ele não me morde. Atacará-me quando eu der um passo. Então, eu fico sem me mexer, sem respirar. Finjo que não estou, que não existo. Não engulo saliva. E o cachorro olha para mim. E espera.

Hoje comemoramos o dia mundial do doente. Estamos falando sobre o sofrimento, sobre a partida para a casa do Pai. Vocês sabem que morrerão? Eu tenho 33 anos e sei: vou morrer. Mas eu compreendi isso muito recentemente. Porque quando concluí o ensino médio, eu não sabia disso. Quando concluí os estudos no seminário, – não sabia. Celebrei a eucaristia pela primeira vez e pela centésima – não sabia. Embora Cristo tenha morrido na cruz e por mim, apesar de acreditar profundamente nisso – eu não sabia. A morte, que é um elemento da vida, na minha vida não existia.

O jovem, até mesmo a criança, percebe que cada vida tem um fim. Mas a dele – não. A morte diz respeito aos outros, a alguns doentes, velhos. Mas a ele – não. Ele viverá neste mundo eternamente.

Os mais velhos que estão entre nós, sabem que isso não é soberba. A consciência da morte iminente vem numa idade diferente. Enquanto o homem é saudável, enquanto vivem todos aqueles a quem ele ama – não há essa consciência. E é bom. Isto nos permite amadurecer, estudar, trabalhar, ter filhos, superar as dificuldades e alegrar-se com o que está ao redor.

A consciência da morte em nós, cristãos, não deveria despertar nenhum temor. A morte é apenas a passagem por um portão, depois do qual aguarda um alegre encontro com Deus Pai. Alegre, porque acreditamos que o Senhor, misericordioso, vai perdoar todas as nossas culpas.

Então, por que a morte desperta em nós o medo?

Eu tenho 33 anos e só agora percebi que vou morrer. Não olhem assim, ainda não estou morrendo. Talvez eu viva até a velhice, embora duvide. Eu queria servir a Deus o maior tempo possível, como sacerdote. E a vocês, caros irmãos e irmãs. Mas depois disso que lhes contei, já não posso. Especialmente porque preciso contar-lhes mais. Que silêncio, nenhuma tosse, nenhum murmúrio. E a igreja cheia. Jesus, tende piedade de mim.

Deus me envia uma tarefa, uma prova, um exame difícil. Estou infectado pelo vírus HIV.

Quando uma pessoa recebe um resultado positivo do teste - tudo para. Não há nenhum amanhã, nenhum daqui a uma semana, a vida para, é o fim. Mas os pensamentos enlouquecem: que fim? quando? onde? Quem devo alertar sobre este fim? A quem falar sobre ISTO? Quem saberá DISSO? ISTO está em mim, se reproduz como vermes, se multiplica, devora por dentro.

A gente toma uma ducha. A água escorre com bastante pressão, queima a pele, mas não lava ISTO. Na cabeça o medo se mistura com a pena, depois com a fúria tira o juízo: certamente as vitaminas que consumo todas os dias no café da manhã, falsificaram os resultados do teste. Vitaminas podem alterar os resultados, isso é óbvio. É preciso repetir o teste!

Mas para quê?

Os restos de consciência tiram a esperança: o teste, antes que o infectado receba o resultado, é repetido pelo menos duas vezes. De duas amostras de sangue. Não há chance de erros, não há chance para nada. A calma irrevogavelmente é coisa do passado. O sorriso também. Em breve virá um sorriso cuidadosamente treinado para que ninguém descubra, enquanto o corpo não apresenta os sintomas. Aparece uma tensão, aninha-se em algum lugar atrás do esterno e de lá irá chacoalhar o corpo todo. Ou espetar delicadamente. Ou tirar a saliva da garganta. Ou apenas deixar as pernas bambas. Então, será preciso sentar em algum banco no parque, limpar o suor da testa e aguardar até que passe. Não passará. A tensão torna-se o futuro, será um “*non-stop*” até o fim. Mas no primeiro dia a gente não pensa sobre isso. A gente quer adormecer imediatamente, pelos séculos dos séculos.

E Ele me obriga a viver!

Porque já não se morre DISTO. Agora se vive com ISTO. Vinte anos, quarenta, até a velhice, quando tudo vai bem. Existem comprimidos cada vez mais modernos, mais eficientes. Hoje os médicos dizem que a infecção é uma doença crônica. Como muitas outras. Se você não se trata: morre. Se você se trata – vive. Mas vocês sabem melhor do que eu. Na mente de vocês, já estão me colocando no caixão, já estão me enterrando. Pás, terra. Invadem a cabeça de vocês os estereótipos, os esquemas prontos, as matrizes, já ocupam posições pré-determinadas, já se constituem argumentos prontos para avaliar, julgar, condenar.

Viado – sabe-se – é AIDS. Mereceu – então tem.

Castigo divino!

De Jesus? Que amo como a minha mãe e ao meu pai? O que cuida de mim?

Vocês sabem a resposta!

Não é preciso ter pena dele! Mas apontar com o dedo – por que não? Cuspir na cara – com muito prazer. Fechar a porta na cara dele – não poderia ser diferente. Porque o HIV em nosso país é um estigma, a letra escarlate invisível, é a prova da vida desregrada, a prova do mal. Porque é uma doença que se pega pelo sexo. E o sexo é algo suspeito.

E aquilo que é suspeito, melhor examinar com cuidado. O sexo dos outros é assunto meu. Vou avaliar, julgar e me enojar. Se você tem nojo então porque se importa tanto com o cu dos outros? “Como as pessoas examinam a vida dos outros meticulosamente – escreve santo Agostinho – e como são lentos em começar a reparar a sua própria”. Porque avaliar os outros, julgá-los é tão necessário pra você, criatura humana? O que seria a sua vida se você não julgasse os outros?

Vocês, bons católicos, olhando para uma pessoa estigmatizada, pensam sobre si mesmos: somos melhores que ele, arrumadinhos, morais, honestos, limpos. Nós, boas esposas, amáveis maridos, mães cuidadosas, pais – todos estamos prontos para a salvação. Senhor Jesus, leve-nos direto pro céu! Leve-nos por atacado!

E aquele é sujo, maculado, condenado. Precipite-o nos infernos!

Pode até ser assim. É preciso ficar do lado do bem.

É preciso me julgar.

Talvez de acordo com o código mais fácil: esse é branco, esse é preto, isso é bom, isso é ruim, isso é moral e isso é um pecado mortal! A maneira mais fácil seria esta: encontrar uma pedra no pátio da igreja e lá esperar por mim. Isso seria moral. E eu suportaria, porque mereci.

Mas não é a pedra nas mãos de vocês que eu temo. Envergonho-me porque choco vocês. E tenho medo disso. Vocês me ouvem e pensam: tudo aquilo que acreditávamos não tem nenhum sentido. A igreja não tem sentido e Deus não tem sentido. Mas na verdade não é assim. Até o pecador na Igreja, mesmo sendo padre, tem um grande sentido. E o meu sofrimento também.

Pergunto para Deus: por que Tu me chamaste?

Tu sabias que eu não vou aguentar, que vou viajar para Berlim, para Londres, Paris. Que vou fugir do vazio no qual Tu não estás, Senhor. Que lá, pelo dinheiro das intenções das missas, eu vou comprar a entrada para uma sauna de viados, uma vez, duas, cinquenta vezes, que excitado eu tirei a roupa no vestiário, que olharei para o elegante empresário de terno, o qual talvez deu uma passadinha por aqui entre o trabalho e a esposa que o espera com o almoço; que eu tomarei uma ducha rapidamente e lá olharei para o magro estudante com cabelos escandinavos e olhos azuis, que enrolado

na toalha eu correria entre as cabines. Porque a sauna não é apenas uma sauna. Lá tem corredores estreitos precariamente iluminados, labirintos, pequenas cabines fechadas, de dois metros por um e tem salas para sexo coletivo, umas mais claras e outras completamente escuras – *dark rooms*, onde se reúnem homens barrigudos, com mais de cinquenta anos, na esperança de que se encontre entre eles algum delicado corpinho de 20 anos que lhes dará aquilo com que, à luz do dia, eles já não podem mais contar. De todo canto dá para ouvir arquejos, gemidos, suspiros: hummm... aaai... uui, mais, já, mais forte, chega. Dá para sentir o cheiro de suor, de esperma e de bunda. Em todos os lugares está escorregadio. É preciso ter cuidado para não se matar. As cabines se abrem, os caras saem, molhados, relaxados, cada um vai pro seu lado, não precisam se conhecer mais. Agora vão os faxineiros com lanternas, botas de borracha e luvas de látex, limpam com um pano os colchões revestidos de couro sintético e a cabine está pronta para os próximos orgasmos abundantes. O reino do prazer, da perversão, da promiscuidade. Quase todos os bairros em cada metrópole europeia têm sua sauna gay, às vezes, perto dos pontudos templos góticos e ninguém se surpreende com isso, ninguém se incomoda, ninguém proíbe. Tudo legalmente, alguns euros na entrada mais impostos e tem o que quer. Acho que conheço todas elas.

Tu sabias, Senhor, que eu não vou dar conta; que me faltariam forças; que as saunas se tornariam minha obsessão, que viveria somente para estes momentos. Porque lá eu recebo isto que não recebo em nenhum outro lugar. E de mais ninguém.

Tu sabias! E sabes, Deus, que o tempo todo eu Te carrego no coração. Também lá, nos *dark rooms*, nas cabines com colchões de couro sintéticos. Lá, eu sofro ainda mais. Porque quando ele me preenche com seu pênis grande, negro e cheio de veias, quando preenche em mim aquilo que está vazio, quando está no fundo, quando mete em mim com a força de uma máquina elétrica, quando golpeia forte e sem piedade, quando já quase entra todo em mim, então eu penso: o que estou fazendo?! Eu sou o sacerdote de Jesus Cristo!

Não fujam!

Em Berlim, Paris e Londres, e talvez em Varsóvia, há também outros clubes: para mulheres e homens heterossexuais. Lá há corredores pouco iluminados, cabines e quartos para o sexo coletivo, a libertinagem coletiva, o pecado coletivo. Eu sei isto dos meus colegas que – como eu – só usam a batina quando é necessário.

Sei que a maioria dos padres não quebra os votos e vive no celibato. A maioria dos padres homossexuais também não. Nem todos entre eles e, provavelmente, nem todos os gays se sujam mutuamente nestes esgotos de Berlim e nas sarjetas de Paris. A maioria não faz isso. A maioria dos gays vive em relações permanentes. Eu sei, porque ando por todo



lugar. Alguns desses casais me recebem. Falo a eles que não é certo viverem juntos, que isso é contra a Sagrada Escritura, que deveriam se separar e viver em abstinência. Eles me convencem que são bons filhos, bons cidadãos, trabalhadores conscientes, vizinhos amigáveis e fiéis parceiros. A relação deles é cheia de amor.

Basta olhar os anúncios nos portais gays: muitos homens procuram um parceiro estável, procuram o amor. Assim como a maioria dos heterossexuais: mulheres e homens. Todos procuramos o amor. Nós – sacerdotes – também. Quando não o encontramos na Igreja, na nossa comunidade, entramos no reino do pecado do qual é difícil sair.

Eu sou um sacerdote de Jesus Cristo! Estou falando a verdade e somente a verdade.

Na sauna, um para mim não é suficiente. Eu mudo de cabine, mudo de parceiro, novamente algum desconhecido, moreno, negro ou norueguês, pelos próximos minutos ele estará tão perto de mim, que mais perto é impossível. E então Jesus, pendurado na cruz, sangrando por mim, está morrendo. E eu estou sendo usado por um macho, em algum puteiro fedorento! Será que o Diabo está em mim?

Ele toma conta de mim!

Se eu pudesse me livrar disso. Mas sou impotente. Estou triste, bravo, raivoso, porque não vivo assim como eu gostaria de viver. Tire-me daqui! Acabe com a minha agonia! A celebração da eucaristia é para mim um calvário. Não quero! Não vou!

Quando embarco no avião e estou voltando pra casa, penso que talvez dessa vez não pousaremos, que talvez isso acabe com um estrondo, num piscar de olhos. Mas não! Eu tenho que viver, tenho que sentir saudades disso que está na sauna. Eu odeio isso, mas já estou planejando para onde ir na próxima vez.

Suicídio? Resolveria todos os problemas. Jesus não falou nada sobre o suicídio e não condenou o suicídio em lugar nenhum. Talvez esta seja a saída? Mas saída para onde? Para Tu, Deus? Não! Tu queres me testar aqui, queres me expor a sucessivas provas, testar minhas forças.

O Satanás mora em mim. E eu tenho que dar conta dele?!

Eu me confesso, um colega é meu confessor. Sinceramente eu lamento isso que fiz e, sinceramente, quero melhorar. Mas logo depois, eu reservo pela internet uma passagem para Amsterdã ou para Colônia.

Eu deveria escolher viver em castidade ou sair da Igreja.

Como sair? Para quem? Com o quê?

Com a minha formação teológica?

Fora da Igreja, eu não sou ninguém.

E na Igreja também.

São Paulo disse que os homens que coabitam com outros homens, não entrarão para o Reino dos Céus. Deus, o que Tu farás comigo? Com a minha desonra? E com o meu sincero amor por Ti? O que Tu farás quando eu finalmente estiver diante de Ti? A Tua misericórdia é mais forte que o meu pecado? Eu creio, Deus, que você verá em mim algo mais do que apenas um viado assustado.

Se o Senhor me perguntasse como perguntaste a Pedro no mar da Galileia: “Simão, filho de João, tu Me amas?”, eu responderia sem hesitação: “Senhor, Tu sabes todas as coisas, Tu sabes que eu Te amo”.

Não me é permitido amar o Senhor, porque estou contaminado?

Vocês conhecem a resposta? Conhecem os julgamentos divinos? Se Deus tivesse alguma dúvida, o que fazer com um pecador como eu, vocês prontos para ajudar dariam uma dica?

Será que eu sinto raiva de vocês? Tenho alguma reclamação, mágoa? Eu grito com vocês como se tivessem feito algo de ruim para mim?

Mas não aconteceu nada demais. Me perdoem, irmãos e irmãs.

E se cuidem. Tomem cuidado. Será que alguém nesta igreja não praticou sexo antes do casamento? Será que ninguém traiu sua esposa, seu marido? Vocês não têm alguma ou algum amante? O HIV pode ser pego não só pela bunda. Qualquer um que pense isso hoje, e especialmente este que pratica sexo heterossexual fora do casamento, é um completo imbecil. Na clínica de infectados vejo lindas e jovens mulheres, bem vestidas, perfumadas. De onde elas vêm? Afinal, nem todas foram infectadas por um malvado e negro Camaronês. De onde elas têm isso? Certamente não é do ar e nem do beijo.

Eu vejo na clínica, vários homens. De onde eles têm isso? Certamente não é por alcançarem a mão para algum infectado, nem pelo fato de se sentarem no vaso sanitário depois de um infectado.

Quando vocês traem suas esposas e seus maridos, quando vocês quebram o juramento matrimonial feito diante de Deus, pelo menos façam isso com segurança. Usem preservativos!

Eu não usei uma vez. E tenho. O que devo fazer agora? O que Deus quer me dizer com isso?

Eu não sei. Eu compro passagem para Paris e corro pra sauna. Lá, em cada cabine, os preservativos estão ao seu alcance. Lá ensinam a todos – você pratica sexo casual sob própria responsabilidade. A cada um – com quem você faz isso – trate como infectado. Sem exceção. Assim você tem a chance de evitar a doença. Estou me adaptando a estes princípios e acredito que não prejudico ninguém. Estou convencido disso. Às vezes eu

apenas penso que talvez eu gostaria que todos os outros também fossem infectados, para que diariamente também acordassem pensando no que tem lá. O que tem depois da morte? Lá existe vida eterna? Haverá um Juízo? E se não tiver nada? Se não tiver Deus, então o quê? Tudo é somente um caminho para o fim, a escuridão?

Eu não tenho com quem conversar sobre isso.

Os próximos estão saindo? De medo? As palavras não contaminam. Não tem perigo. Fiquem parados! Eu tenho uma pergunta: será que cada um de seus entes queridos poderia vir até vocês e falar sobre o seu maior segredo?

Sobre a sua AIDS?

Vocês vão entendê-lo? Darão apoio a ele?

Ele ou talvez ela, sabe que pode vir com esse assunto até vocês?

Eu não tenho ninguém assim. Eu venho até vocês.

Às vezes tenho medo. Eu sonho com um cachorro, ele rosna, espuma pela boca. E eu imóvel. Estagnado.

Eu não preciso da compaixão e nem da compreensão de vocês. Eu queria apenas, que me permitissem ficar entre vocês.

Eu sou sozinho. O cão olha e espera.

Não quero perder tempo com o sonho.

Porque quero fazer alguma coisa, viver. E eu tenho que ficar sentado no vaso sanitário.

No início da contaminação não se toma nenhum remédio. Lentamente, a cada mês que passa, o número de células responsáveis pela imunidade do organismo diminui. Essa diminuição pode durar dois anos, e talvez quinze. Não há uma regra. Durante esse tempo o infectado se sente bem.

Os médicos controlam se há um número suficiente de células imunológicas no paciente. Quando o número é muito pequeno, fica decidido: comprimidos. Até o fim da vida. Eles são prejudiciais, tóxicos. Eu acredito que não mais do que os cigarros, a vodka.

Mas o primeiro período do tratamento é difícil. Vocês sabem como se sente um cara adulto que por várias semanas não pode sair do banheiro mais do que alguns metros? São medicamentos eficazes, mas quantos comprimidos podem ser tomados? Seis de manhã e seis à noite, eu vomito com eles.

Às vezes é preciso sair. Vocês sabem como se sente o jovem sacerdote que é um viado contaminado? O qual não tem certeza se há vida após a morte? O qual está atrás do altar, diante de uma multidão de fiéis, com vestes litúrgicas, de pampers e que sente que dele está escorrendo?

Eu deveria sair. Porque a Igreja não me quer, me rejeita.

Eu deveria ficar, viver em castidade. Mostrar para Deus que eu entendi o que Ele está falando para mim.

Eu não sei.

Talvez o HIV é pouco pra mim? É preciso amputar as minhas pernas? Talvez então, vou entender?!

Eu não tenho com quem conversar sobre isso. Estou com medo, o medo espreme minha cabeça como um tornilho. Eu tenho medo de vocês, da língua de vocês, dos tribunais, dos julgamentos, porque vocês decidirão, quem eu serei antes de morrer! Ninguém? Sem profissão, sem casa, sem identidade, sem nome? Porque meu nome está desonrado e vocês têm poder sobre mim.

Eu queria ser assim como vocês. Ter uma esposa, vários filhos. Talvez eu seria um médico, talvez um professor. Eu seria um bom pai, dedicaria bastante tempo para os filhos, cuidaria, educaria e seria orgulhoso deles. Também amaria a esposa. Depois de alguns anos eu poderia até ter uma amante, sou um mestre em segredos, a esposa não iria descobrir. Isso de alguma forma ainda convém, porque ser gay numa relação honesta – isso já não. Assim eu confessaria sobre minha amante e algum jovem e querido padre – em sinal de gratidão pelos detalhes picantes – me daria a absolvição com um sorriso. Eu queria muito, meus irmãos e irmãs, ser assim como vocês!

Ou como estas crianças que saíram. Ter um pai, que cheira água de colônia e acaricia a cabeça.

Não tem ninguém? A igreja está vazia?

É isso.

Tudo o que falei aqui é verdade: eu tenho 33 anos, moro na Polônia, sou padre, homossexual, estou contaminado. Eu deveria largar a batina e sair. Mas eu nunca vou sair. E esta homilia eu nunca vou fazer, embora pense nela todos os dias. A diarreia está passando, minhas células imunológicas estão se reconstruindo. Tudo está em ordem.

Alguns de vocês me conhecem, como um homem aberto, sorridente, um sacerdote moderno de boné.

A passagem para Londres custa trezentos zlotys. Para Berlim ainda menos. No próximo sermão vou me referir – como me ensinaram no seminário – ao Evangelho lido um momento atrás. E que fique assim.

## REFERÊNCIA

TOCHMAN, Wojciech. Wściekły pies. In: TOCHMAN, Wojciech. *Bóg zapłać*. Wołowiec: Czarne, 2010. p. 217-235.

# Dżesika

Michał Witkowski

Tradução de Eneida Favre<sup>1</sup>

Apresentação de Piotr Kilanowski<sup>2</sup>

Universidade Federal do Paraná

## Apresentação

Michał Witkowski (1975-) é um escritor polonês. Seu romance, *Lubiewo* que teve sua primeira edição em 2004, foi um marco na literatura polonesa contemporânea, tanto pelo tema – descrição do mundo homossexual, quanto pelo estilo, por vezes chamado de “witkowszczyzna”. O estilo, marcado por exagero na descrição do mundo e uso de vocabulário de subculturas homossexuais contém inspirações que vão desde a *gawęda szlachecka*, uma espécie de narrativa típica barroco polonês, até a linguagem de Gombrowicz. A ironia, o olhar sardônico e grotesco, ao lado de elementos de cultura pop e humor, por vezes terno, por vezes malicioso completam os elementos característicos da prosa de Witkowski.

Seu tema invariavelmente é o mundo dos homossexuais. Witkowski rejeita o conceito de “gay”, por ver nele uma criação de cultura comercial de massa que contribui para criar uma imagem estereotipada e estreitada da minoria sexual. Embora se reconheça como um homossexual, não se considera um “gay”. Nos seus livros usa frequentemente denominações consideradas ofensivas para descrever homossexuais, talvez como elemento de provocação, talvez para tirar dessas palavras uma anátema social.

Assim *Lubiewo*, muitas vezes chamado de primeiro romance abertamente gay na literatura polonesa é denominado pelo autor como “romance de aventuras e costumes da vida das tias”. Em algum momento do romance, composto por narrativas menores, por vezes sem uma ligação muito clara entre elas, o narrador diz que a sua ambição é criar um “Decamerão das bibas”. O trecho abaixo foi retirado da edição ampliada e revista do romance

---

<sup>1</sup> Bacharela em Letras Polonês e tradutora. E-mail: [eneidafavre@gmail.com](mailto:eneidafavre@gmail.com). <http://orcid.org/0000-0003-0241-7013>.

<sup>2</sup> Professor de literatura polonesa e de tradução literária da UFPR, tradutor de poesia, fundador e coordenador do Centro de Estudos Poloneses (CEPOL) da UFPR. E-mail: [emaildopiotr@gmail.com](mailto:emaildopiotr@gmail.com). <https://orcid.org/0000-0003-0803-4291>.

intitulada *Lubiewo bez cenzury* (Lubiewo sem censura), publicada em 2012 e fez parte do trabalho de conclusão do curso de Eneida Favre que discutiu nele os desafios que o romance apresentava a um tradutor. Embora os livros de Witkowski fossem traduzidos para mais de 30 idiomas, ainda estamos à espera de uma edição de um livro seu em português.

## Dżesika

Dżesika trabalhava como auxiliar de enfermagem em um hospital, era maliciosa e burra. As coisas que tiveram mais impacto em sua vida foram as séries de tevê. Primeiro, Dallas, depois, Retorno ao Éden, Norte-Sul e, finalmente, antes de morrer, Dinastia, que via na sala de emergência. Simples assim: Dżesika lavava as vidraças sujas do corredor do hospital e via nelas o seu reflexo como a protagonista Alexis. Talvez por causa da distância, da escuridão ou por qualquer outro motivo, o jaleco sujo de Dżesika repleto de números de registros e carimbos roxos, parecia ser, no vidro, o vestido branco que Alexis usava no último episódio. Seus cachos suados se armavam como um permanente recém-feito. Dżesika ficava até muda de prazer e espanto. Lentamente, sem tirar os olhos do vidro, descia da escada e colocava o balde no chão. Lá fora no pátio, com miados e gritinhos horríveis, os gatos se mordiam. Todos eles eram pretos e maus.

Uma vez, Dżesi teve de levar uma perna amputada para o lugar na capela onde recolhiam o lixo biológico. A perna era surpreendentemente pesada. Ela a deixaria lá, onde uma equipe especial viria pegá-la. Enquanto estava caminhando carregando a perna que parecia um tronco, os gatos vieram miando atrás dela como se estivessem farejando comida.

Por muito tempo, Dżesi não se conformava com certos fatos: por exemplo, como é que ela, Alexis, tinha de carregar uma perna? Como isso era possível? No entanto, ela superou o fato e desde então costumava dizer que tinha uma profissão muito difícil e honrosa que era “salvar vidas humanas” e que tinha encontros diários com a morte.

Pelo menos até esse momento, Dżesika percebia que era tudo uma ilusão, que suas luvas sujas compradas na feira não eram luvas fofinhas de pele de carneiro e a vodka bebida de noite na garagem dos bondes não era champanhe. Sabia que tudo não passava de um pouco de fantasia para tornar mais fácil entornar aquele cálice da sua vida, que de modo algum tinha gosto de champanhe. “Bem, se a gente olhar mais de perto, nada disso é bem verdade”, ela pensava, enquanto recolhiam as comadres cheias e olhava para o misterioso carrinho parado no corredor, provavelmente lotado de frascos transparentes com

cocô para exame – “ainda estou muito longe de ser uma Alexis, mas podemos fingir, ó, assim como crianças pequenas” – e piscava os olhos para o espelho, bem como se tivesse acabado de contar uma piada picante para Blake Carrington ou, melhor ainda, para sua esposa Cristal. “Então vamos fingir que a partir de hoje eu sou ela. Com certeza será mais agradável assim aguentar toda essa merda.” E Dżesika vivia feliz e piradona e era uma grande dama! Empinava o nariz, deixava os pacientes acenderem o seu cigarro, mas nunca lhes agradecia. Mantinha a cabeça erguida, enrolava o cabelo com cacheador elétrico, passava pomada protetora nos lábios e se divertia dizendo que era batom. Ela costumava se juntar às outras auxiliares e faxineiras, se sentava lá no almoxarifado e se sentia a mais importante de todas!

“Esse seu Zdzisio” – o nome de Dżesika, infelizmente, era Zdzisław, Zdzisio para os conhecidos – “se senta como uma rainha, cruza as pernas, não quer comer o pão com manteiga do jantar! E fuma o cigarro com piteira de vidro! Fuma que nem uma chaminé!” E as auxiliares não conseguiam entender por que seu Zdzisio, a nossa rainha, a nossa Zdzisława nunca dava em cima de nenhuma delas.

Um dia, uma enfermeira brutamontes, uma baranga ordinária, uma anta completa que ficava cantando as músicas do Festival de San Remo o dia todo, flagrou a Dżesika na sala das caldeiras. Estava em uma situação inequívoca com um fumante. A enfermeira aterrorizada até largou a cânula, que não ia servir para mais nada, porque a agulha tocou aquele chão imundo de pó de carvão. “Maria, Maria, Maria”, a enfermeira cantarolava seu hit favorito com satisfação maliciosa e decidiu perseguir a Dżesika. A partir de então, se alguém elogiava a Dżesika na sala das enfermeiras, ela murmurava baixinho:

“Sim, sim, a princesinha, a princesa Diana... Mas para despejar o xixi dos papagaios não tem ninguém, né?...” As conversas cotidianas das auxiliares chegavam até Dżesika como num sonho:

“Ligue a tevê, porque hoje vai sair a lista de San Remo. Que bom que hoje estou no plantão da noite, então vou assistir.”

“Vá lá pro pronto-socorro, lá a tevê é colorida. Eu sempre vou pro pronto-socorro quando tem patinação artística... Lá nos tuberculosos a tevê chuveira que é um horror.”

“A tevê deve ter horror é da tuberculose!”

“É, mas o que é um horror lá é o serviço de saúde. Já nos sífilíticos eles têm tudo do bom e do melhor com as arrumadeiras, só que eu acho meio nojento ir lá.”

Dżesika adorava andar por aquele hospital antigo de noite, e a enfermeira brutamontes ia atrás dela passo a passo. Era um edifício gigantesco construído ainda pelos alemães no qual cada época deixou suas reformas e anexos. Uma arquitetura bizarra as-



sim, só no Hospital Menino Jesus, em Varsóvia. De vez em quando, Dżesika descobria depósitos esquecidos cheios de cadeiras, luminárias quebradas e mesas de cirurgia. Os edifícios de tijolos vermelhos permaneciam imponentes no imenso parque. Os alemães construíram ali um quarteirão hospitalar inteiro atrás de cercas altas e adornadas. De noite, os corredores mortos, baixos e longos como em um abrigo antiaéreo eram iluminados com uma luz de gás neon desfalecida. Era difícil não se perder naquele labirinto. É claro que era possível se guiar pelas setas de orientação brancas nas placas verdes, mas aí ia se perder mais rápido, porque as setas confundem e apontam para direções contraditórias. Mais cedo ou mais tarde, Dżesika sempre topava com uma seta apontando exatamente para a direção oposta. Muitas portas de vidro das passagens das enfermarias para as escadas estavam fechadas com correntes que faziam um barulho inóspito. No andar térreo, o quiosque para pacientes, que estava fechado, oferecia principalmente produtos banais como cartões telefônicos, sucos em caixinha ou números da revista “Detetive”, para que os pacientes não ficassem entediados e encurtassem a sua própria espera da morte lendo sobre a morte alheia. Mais abaixo ainda estava o porão, onde, quem sabe, guardavam os corpos dos mortos, porque, afinal – Dżesi sabia disso como poucos – todos os dias morriam ali cerca de cinco pessoas. Mas nem todos eles eram levados para a capela escondida no final do complexo, onde também estava o departamento de anatomopatologia. Quando cortavam os cadáveres, vinham alunos bonitões, e os alunos do primeiro ano logo saíam para vomitar nos arbustos. “Na certa viram aquela minha perna!”, Dżesi pensou.

No entanto, no zumbido da eletricidade, naquele mundo triste e frio, ela não conseguia encontrar nenhum fantasma. A morte no hospital era moderna, vazia como uma concha, científica, fervilhante de correntes elétricas e cheirando a desinfetante.

Durante as excursões noturnas, Dżesi se trancava nos banheiros grandes, vazios e frios. Ela inalava o cheiro de desinfecção. Uma vez ela abriu a janela e olhou para o poço no pátio. O frio intenso a atingiu no rosto, olhando para baixo, parecia que algo se movia. Noutra vez, andando assim à noite, ela descobriu um banheiro que ela desconhecia completamente, acima da clínica de cardiologia. A porta pesada rangia e o eco da unidade de ressuscitação adormecida repetia os rangidos muitas vezes. O banheiro estava um gelo – via-se que ninguém mais o aquecia desde que chegaram os cortes financeiros. Servia de depósito: suportes de soro, cadeiras de roda para os pacientes fracos demais, para que se locomovessem com suas próprias forças, extintores de incêndio velhos, armários com os vidros quebrados – tudo isso se amontoando no pó e congelando como pedra de gelo. Ela descobriu também um espelho com números de registro brancos, todo sujo e embaçado, mas, por isso mesmo, sabendo mentir muito

bem. Nesses momentos, Dżesi gostava de tirar do bolso um pedaço de batom e brincos de plástico branco baratinhos (roubados na enfermaria feminina da mesinha de uma mulher mentalmente ausente), e aí... era a Alexis! Abriu a janela e viu que do outro lado havia alguém – talvez um paciente mais saudável, algum mantido ali, provavelmente, apenas em observação – ele olha para ela fumando um cigarro (estritamente proibido). Dżesika ficou na janela e abriu o jaleco e, ignorando a escuridão e o frio, começou a beliscar seus mamilos. Daquela distância, ela não sabia se o paciente poderia perceber que se tratava de um homem ou se os brincos de plástico, os lábios vermelhos e as pálpebras roxas o confundiriam, mas viu que ele ficou encarando, encarando, fazendo uns movimentos monótonos com a mão. Ou isso era o que Dżesika achava, pois a imaginação faz maravilhas no escuro. No dia seguinte, ela viu quando o levaram para uma cirurgia, e ela pensou que tinha causado um impacto “mortal”!

Aqui, as chaves dos banheiros são como as das antigas alcovas, com um grande círculo, e todas as portas foram pintadas umas quinze vezes e, removendo uma camada de tinta a óleo, podemos nos transportar para uma época completamente diferente. Para a ameaçadora década de 1950, cheia de canções e ação. Para os decadentes anos 1940, quando os soldados alemães trazidos da frente de batalha e feridos mortalmente ficavam deitados aqui. Para o final do século XIX, quando aqui era tudo tão... tão... prussiano... (foi tudo o que lhe veio à cabeça). Dżesika se sentava no vaso sanitário e imaginava que estava menstruada. Ficar sentada ali a deixava logo excitada, especialmente porque não fechava a porta e um paciente poderia entrar a qualquer momento. Não pensava que – com grande probabilidade – seria um velhinho tuberculoso arrastando atrás de si o tubo do cateter. Estava feliz porque morava em um palácio, um grande palácio antigo. Bebia vodka, fumava cigarros e chupava um cacete atrás do outro. Ela nunca mudaria de personagem. Afinal, a tal Alexis, por algum acaso, não tinha uma vida melhor do que a dela...?

Para outras bibas, Dżesi, aquela agridoce Dżesi não era legal. Há muito tempo vinha aprendendo com bastante sucesso a difícil arte da intriga. Ficava congelando nos telefones públicos, gastava seus trocados só para ligar para as amigas, fazer um monte de denúncias, dizer que era engano, ficar muda no telefone, mudar a voz com um lenço, ou seja – era uma babaca. E queria ser assim! No fim, todas as bibas tinham medo de se relacionar com ela, porque sempre tudo acabava numa intriga complicada, sem falar das fofocas! Dżesi era magra, tinha o rosto comprido e marcado pela micose. Usava um casquinho cor-de-rosa envolvendo o peito afundado e um lenço de fios prateados no pescoço. Suas botas brancas tinham a inscrição “Relax”.

“Meu nome é Dżesika Masoni, e queixinho levantado, meu rapaz, quando falar comigo! Venha cá, gatinho, vou lhe dizer uma coisa. Abaixei aqui essa sua orelhinha heterótica. Vamos fazer assim: você me chupa e depois a tia te chupa, olha só como eu estou com os biquinhos durinhos, um dia as menininhas vão te mostrar para que servem os biquinhos. Por enquanto você é muito novinho, gatinho!”

Uma vez, Dżesi estava viajando de bonde, como sempre sem o bilhete da passagem. O fiscal se aproxima dela:

“A passagem, senhor?” – Dżesi não perdeu nem por um momento a presença de espírito.

“O senhor talvez não saiba com quem está falando. Com a própria Dżesika Masoni! O senhor não acredita? O senhor pode ligar e perguntar aí pela Radiocidadão! Até no jornal russo já escreveram sobre mim...”

Na verdade, Dżesi só se dava com a Andżelika dos serviços sociais, e apareciam juntas no parque e na sauna conhecida naqueles tempos de outrora como “banho a vapor” ou “Balneários Estatais”. Quando iam azarar no parque, ficava uma de cada lado do caminho perto do Panorama de Raławice e caçavam os motoristas dos carros, e depois contavam histórias incríveis sobre eles. “Eu peguei um alemão, ele disse que me levaria para a Alemanha, vou ser uma polonesa da limpeza.” “Eu peguei um milionário.” Mas o que causava a maior sensação era sempre aquela mesma e simples declaração: eu peguei um cafuçú. Nada causava tamanho interesse. Nenhum paletó, nenhuma pasta de couro trancada com fecho codificado despertava tanta inveja quanto os dentes estragados, a cara vermelha, as coxas potentes e o arrotado de cerveja.

As velas estão acesas nos túmulos de Dżesika, Andżelika e Łucja. É verdade que sempre se apagam, porque está frio, é final de outono, toda hora tem chuva com neve e vento. Porém temos na bolsa uns lampeõezinhos. Agora é preciso enfiar um fósforo lá dentro e não queimar os dedos. As brasas de cigarro brilham no escuro. Ardem na garganta.

É assim que normalmente se começa a morrer. De repente, ainda em seu estágio inicial, todas as cores se tornam acinzentadas..., não, não acinzentadas, apenas começam a parecer completamente diferentes. Levaram umas laranjas para o hospital e as colocaram na mesinha branca de esmalte lascado. Dżesika olha para elas e fica surpresa que elas ainda existam, porque ela mesma já não existe e a existência se torna uma coisa estranha. Isso se chama olhar da outra margem. Na outra margem existe uma dor incessante, como se o corpo tivesse a intenção de se tornar repugnante para Dżesika, para que ela não se

lamentasse por ter de se separar dele. Dżesika tem medo do próprio corpo, pois sabe que daqui a uns meses vai feder. Olha para suas unhas e já vê nelas as bordas azuladas. Por causa do antigo trabalho, conhece bem o charme da decomposição. Ela é como aquela perna que recolheu depois da cirurgia. Dżesika: uma enorme sucata biológica, um problema sanitário. Ah, como gostaria de se livrar daquele corpo! Mas é justamente esse o problema, isso não é possível. Não quer aquele corpo que se autodestrói e que, de repente, parece tão durável quanto uma bolha de sabão, quanto uma gotícula de proteína, uma proteína envenenada. Um fungo venenoso. Sobretudo quando ela olha de cima e vê tudo como se estivesse na Lua. Somente agora percebe inteiramente que nunca, nem por um momento, tinha acreditado na possibilidade da própria morte.

As conversas noturnas com o pessoal do serviço de apoio emocional realmente acalmam.

Dżesika demorou muito para morrer. Primeiro, foi a infecção de garganta curada rapidamente. Uns dias depois, angina – curada. E, de novo, gripe. Pergunta do médico:

“O senhor, por acaso, não teve nos últimos três meses...” E a histeria de Dżesika; Dżesika vomita na pia. Exames de sangue, mas ainda não para aquilo, só aqueles de imunidade, que – ao que parece – ela não tem. Norma 18, agora é 22. É uma coleta de sangue de verdade agora, todos os 5 tubinhos para o laboratório, veredicto em uma semana. Durante aqueles dias, por pouco Dżesika não morreu, sendo erroneamente medicada para pneumonia. Pela primeira vez ela não tinha domínio sobre seu próprio corpo, qualquer dor de garganta passava depois de tomar a medicação e voltava em apenas algumas horas, voltava como um incêndio não extinto. Na última transfusão de sangue (moças alegres, não têm ideia de nada, fazem brincadeiras), o mais recente sucesso da banda Budka Suflera estava tocando no rádio, e Dżesika considerou isso uma falta de sensibilidade. No banheiro, onde fez xixi, viu um adesivo com o anúncio de uma empresa fabricante de janelas de PVC e ficou irada com a falta de sensibilidade. Porque a vida ribomba ao redor completamente inconsciente de sua transitoriedade!

“Não se preocupe, não precisa se preocupar, não há o que temer!”, berra o médico, mas ele responde a perguntas específicas com uma seriedade aterrorizante e seu jeito amigável é suspeito. Porra! Ele pergunta se pode ajudar em alguma coisa, e isso é pior ainda! Os amigos perguntam se podem ajudar! Essa atmosfera pegajosa de amizade e compreensão é monstruosa. Alguém quer ir com ela buscar os resultados, porque “você não deveria estar sozinho neste momento”; alguém propõe uma carona, porque “afinal de contas, é fim de outono e não se deve andar no frio quando se tem baixa imunidade! Veja bem, alguém pode tossir no bonde!” Aquilo tudo de repente se transforma numa pasta

grudenta, e a pasta envolve Dżesika e penetra em seus pulmões. O médico, discretamente, para não criar pânico, palpa seus gânglios linfáticos – pescoço, axilas. Lava as mãos, na certa as axilas fedem a suor, mas quem é que lava as mãos quando é só pneumonia?

O corpo estava desafinado como um piano velho e, além disso, algum inimigo oculto batia no teclado com um machado. E aquela secura – sede, o incêndio na garganta enlouquecia, toda bebida era absorvida como água pela areia. Nem os antibióticos ajudavam! Era preciso aceitar isso. E logo ela, que era sempre tão eloquente, e queixinho para cima, gatinho, quando fala comigo, e bolsada na cabeça, ela agora se envergonha de murmurar aquelas três palavras: “grupo de risco”. Senta-se na maca e fica olhando para o armariozinho de vidro com remédios sempre trancado a cadeado, arranca os cabelos e com os lábios brancos resmunga alguma coisa ininteligível. A voz começa a se entrecortar: “pois é, pode até ser... Porque eu... Porque eu posso ter... Quando finalmente aterrissa no hospital, vive o tempo todo como se num estado de semiconsciência. Se sente mais estranha ainda quando começa a se autoconsolar, mas também, que tipo de consolo é esse? ... Por seus olhos passava todo um desfile de pessoas mortas há tempos. Morreram, e daí? Ou podemos ver tudo de outro modo – afinal pode acontecer logo, ou daqui a alguns milhares de anos, ou mesmo daqui a um milhão de anos, e daí? Pois daqui a algum tempo não haverá mais ninguém na Terra. Nem a própria Terra é eterna, o universo não é eterno, que dirá as pessoas!

\*

E logo apareceram as lembranças da infância, do tempo em que ainda não se sabia sobre essa triste inevitabilidade. A cabeça da mamãe com uma peruca ruiva de cabelos enrolados em grandes cachos, moderna na época. O rosto era jovem, como nas antigas fotografias em preto e branco de bordas picotadas. Logo depois disso seguiu-se uma grande lacuna na memória, embora Dżesika ainda estivesse nos anos 1960. Estava em seu novo apartamento, num bloco recém-construído, estava sentada na cozinha e a vovó a segurava nos braços. Dżesika mostra com a “mãozinha” a esquadria de uma janela que tinha na parte de baixo uma espécie de tranca ou ferrolho para abrir os vidros duplos. E pergunta: “Que é isso?” e ouve: “Lá é onde o padeiro assa o pãozinho”. Este é um dos enigmas de sua infância nunca esclarecidos, porque, afinal – checou isso muitas vezes – nunca houve uma padaria atrás daquela janela. Desde aquela época, naquela caixinha branca de metal negligentemente pintada a óleo, cheia de crostinhas, fixada ao antigo modelo de janelas,

o padeiro pacientemente assava o pãozinho e assim continuará a assá-lo, porque a única pessoa capaz de desfazer o encantamento já não vivia há muito tempo.

Depois veio a enfermeira, pegou uma veia para o soro, mas Dżesi queria que ela fosse embora o mais rápido possível. Num certo momento, quando decidiram lhe introduzir um tubo na garganta para que ela respirasse melhor, aquela tranquilidade ilusória se esvaneceu e ela foi tomada por uma terrível histeria. Gritava por toda a enfermaria, primeiro despertava de noite, chorava baixinho para não acordar ninguém, depois parou de se preocupar com os outros, saiu correndo pelo corredor. O tubo da garganta balançava, o aparelho tombou atrás dela. Corria e caiu perto do calefator, ao lado da sala de cirurgia, arrancava os próprios cabelos, arranhava-se no rosto. Enxergava manchinhas vermelhas na frente dos olhos, esfregava os olhos e via várias pessoas que se aproximavam dela e gritavam:

“Tire as calças, Dżesika! Bota o traseiro pra cima, Dżesika!”

“Mas cuidado, porque você já tem o cu tão arrombado que a merda vai transbordar de você. Todo mundo tem nojo de te foder porque não querem se melar com essa tua merda aidética!”

Pareceu-lhe que alguém com uma lanterna de metal frio a examinava dentro do reto.

“Se empine aí, se empine, vamos todos olhar o seu buraco! Oh, você também tem um pau, mas que flácido!”

“Nããããoooo!”, berra Dżesika por toda a ala, por todo aquele hospital gigante, “Nããããoooo!” Berra daquele jeito para sucumbir logo, para finalmente morrer. “Nããããoooo!” Tenta escapar, luta, estertora, cospe, porque alguém a agarra, aperta. Dżesika morde, morde aquele alguém até sair sangue, leva um soco na boca e já aquele alguém a espeta na mão, e uma queimadura formigante sobe pelo braço, e queima, e vem pelas veias e se espalha por todo o corpo, uma nuvenzinha de calor efervescente chega ao cérebro e subitamente Dżesika vê que está deitada com a bunda de fora no chão frio, coberta de sangue e secreções, e uma multidão de pacientes vestindo roupões, a enfermeira e outras auxiliares estão em volta, e a médica de plantão ordena que eles se dispersem. E um velhinho cochicha para a enfermeira: “Que doença horrível é essa AIDS, foram os macacos que nos trouxeram isso, transavam com macaco no Ocidente, parece que ataca o sistema nervoso e o cérebro, as pessoas enlouquecem.” Dżesika adormece, ela ainda sente quando a levam nos braços para algum lugar, talvez para a enfermaria ou para o isolamento, ou será que para outro lugar, um lugar onde não exista mais nada?

## REFERÊNCIA

WITKOWSKI, Michał. *Lubiewo bez cenzury*. Varsóvia: Świat książki, 2012.

## Junto à ferrovia

Zofia Nałkowska

Tradução e apresentação de Sara Adriana Voltolini<sup>1</sup>

Universidade Federal do Paraná

### Apresentação

Zofia Nałkowska (1884-1954) é conhecida como a dama da literatura polonesa, escritora premiada mais proeminente do período entreguerras na Polônia. Na vida e na literatura foi uma mulher de vanguarda, feminista e liberal da juventude até a velhice. Nałkowska escreveu especialmente romances e também novelas, poesia e teatro; sua escrita realista é enriquecida pela análise psicológica dos personagens. Como mulher e como uma feminista ativa pela emancipação da mulher constrói personagens femininas em destaque em grande parte de sua produção artística.

Foi uma grande apoiadora de movimentos político-sociais, o que fez militando na Sociedade de Ajuda aos Presos, na criação e desenvolvimento da Associação de Cursos para Adultos Analfabetos e em movimentos educativos e feministas.

Ganha seu título de dama da literatura polonesa como escritora e por seu papel central e atuação como primeira mulher na Academia Polonesa de Letras, membra do PEN Club Polonês e da Associação Profissional dos Escritores Poloneses. Foi uma grande anfitriã nos salões literários que promovia em sua casa em Varsóvia, reunindo importantes nomes da literatura polonesa e incentivando e apoiando novos escritores como Bruno Schulz e Witold Gombrowicz.

Após a Segunda Guerra Mundial é convidada a participar da Comissão de Investigação dos Crimes Alemães na Polônia registrando os relatos de testemunhas e visitando locais de crimes nazistas como os campos de concentração e extermínio. A partir desta experiência na Comissão e de suas vivências durante a guerra escreve sua obra mais conhecida: a antologia de contos *Medaliony*, que junto com seu *Diário dos tempos de guer-*

---

<sup>1</sup> Bacharela em Letras Polonês da UFPR. E-mail: sara\_voltolini@yahoo.com.br. <https://orcid.org/0000-0001-8423-9446>.

A tradução é parte do Trabalho de Conclusão do Curso *A dama e seu florilégio: Zofia Nałkowska, "Medalhões"* que contém no seu anexo a tradução na íntegra do livro *Medaliony* de Zofia Nałkowska.



ra, formam a literatura de testemunho produzida pela autora. O conto “Junto à ferrovia” (Przy torze kolejowym) é extraído de *Medaliony*.

Nos anos após a guerra atuou especialmente como política, sendo deputada do Sejm e do Conselho Nacional, além de membra do Comitê Polonês da Paz. Até seus últimos dias, Zofia Nałkowska continuava uma vida altamente produtiva, escrevendo, participando de grupos literários e eventos sociais.

### **Junto à ferrovia**

Uma ainda pertence àqueles mortos, a jovem mulher junto à ferrovia cuja fuga falhou. Só é possível conhecê-la hoje pelo relato de um homem que viu e que não consegue compreender, ela agora vive apenas em sua memória.

Os transportados para os campos de extermínio em vagões selados de longos trens às vezes fugiam pelo caminho. Mas não muitos ousaram tal fuga. Exigia-se coragem maior do que ir a uma morte certa, sem esperança, sem oposição ou revolta.

A fuga algumas vezes era bem-sucedida. Ninguém de fora poderia ouvir o que se passava dentro pelo estrépito ensurdecedor do vagão de gado apesado.

A única maneira era arrancar tábuas do assoalho.

A empreitada parecia quase irrealizável para aqueles seres amontoados, famintos, fedorentos e sujos. Era difícil até se mover. Aquela massa humana compacta, abalada pelo ritmo impetuoso do trem, cambaleava e era sacudida às escuras no fedor sufocante. Porém aqueles – débeis ou medrosos demais – que não podiam nem sonhar em fugir, compreendiam que deveriam facilitar aos demais. Afastavam-se, apertavam-se, levantavam os pés encharcados de excrementos para abrir aos outros o caminho à liberdade.

Levantar um lado da tábua já era o princípio da esperança. Para arrancá-la era necessário um esforço coletivo. Durava horas. E logo tinha que arrancar uma segunda e uma terceira tábua.

Os que estavam mais perto se inclinavam sobre a estreita abertura e retrocediam com medo. Era preciso coragem – tatear alternando mãos e pés – arrastar-se até o exterior pela estreita fenda em cima do barulho e grunhido do ferro, entre as rajadas de ar que sopravam por baixo, sobre os dormentes que passavam correndo; logo alcançar o eixo e agarrando-se a ele, deslizar com os braços até o ponto de onde um salto oferecia alguma possibilidade de salvação. Os métodos eram vários – para cair entre os trilhos ou entre as rodas na beira da via. E depois voltar a si, rolar sem ser visto pelo terreno e fugir até um bosque desconhecido e tentador por sua escuridão.

Os fugitivos caíam embaixo das rodas e frequentemente morriam na hora. Morriam golpeados por uma viga saliente, pelo canto de um parafuso, lançados com velocidade contra um poste de sinalização ou uma pedra. Ou quebravam pernas e braços expostos neste estado a toda espécie de crueldade por parte do inimigo.

Quem se atrevia a descer no barulhento, trepidante e estrondoso abismo sabia a que se expunha. E quem ficava também sabia – embora não houvesse meio de espreitar pela porta selada nem pela janela alta.

A mulher que estava junto aos trilhos era parte dos corajosos. Foi a terceira entre aqueles que desceram pela abertura do assoalho. Atrás dela rolaram mais alguns. Naquele instante soou uma rajada de tiros acima da cabeça dos viajantes como se algo tivesse explodido no teto do vagão. E de repente os tiros cessaram. Mas os transportados podiam olhar agora o oco escuro de onde arrancaram as tábuas como a entrada de um túmulo. E percorrer tranquilos adiante na direção da própria morte que lhes esperava no limite do caminho.

O trem há tempo desaparecera na escuridão junto com sua fumaça e estrépito, à volta estava o mundo.

O homem que não consegue compreender e não consegue esquecer relata mais uma vez.

Ao amanhecer, a mulher ferida num joelho estava sentada na encosta da trincheira da ferrovia sobre a grama úmida. Alguém conseguira fugir, outro mais adiante dos trilhos perto do bosque jazia imóvel. Alguns fugiram, dois estavam mortos. Ela era a única que ficara assim – nem viva, nem morta.

Quando a encontrou, ela estava só. Mas pouco a pouco apareceu gente naquele ermo. Vinham dos lados da olaria e do povoado. Detinham-se temerosos, olhavam de longe – operários, mulheres, algum menino.

De vez em quando formavam-se pequeninas rodas de pessoas, que em pé olhavam inquietas para trás e depressa partiam. Outros chegavam, mas também não se detinham mais. Murmuravam entre eles, suspiravam e do mesmo jeito deliberavam partindo.

O caso não sugeria dúvida. Seu cabelo encaracolado e preto brilhante estava desgrenhado de um modo claro demais, seus olhos negros e inconscientes transbordavam-se demais sob as pálpebras caídas. Ninguém expressou nada a ela. Foi ela quem perguntou se aqueles perto do bosque estavam mortos. Descobriu que estavam mortos.

Era um dia claro, um lugar aberto e visível de longe em todas as direções. As pessoas já estavam inteiradas do caso. O tempo era de terror exasperado. Ameaçava-se com morte certa por dar ajuda ou abrigo.

Um jovem se deteve um pouco mais, depois foi adiante uns passos para voltar de novo, ela pediu que lhe trouxesse um sedativo da farmácia. Deu dinheiro. Ele recusou.

Por um momento ela permaneceu de olhos fechados. De novo sentou-se, moveu a perna, sustentou-a com as duas mãos, afastou a saia do joelho. As mãos estavam ensanguentadas. Essa sentença de morte contra ela aprisionada no seu joelho era como um prego que a mantinha presa ao solo. Permaneceu calma um longo tempo, fechou as pálpebras com força de seus olhos negros demais.

Quando finalmente os abriu, viu caras novas ao seu redor. Mas aquele jovem ainda estava ali. Então pediu que lhe comprasse vodca e cigarros. Ele fez o favor a ela.

Um pequeno grupo na encosta do aterro chamava a atenção. Constantemente alguém novo se juntava. Ela estava estendida em meio as pessoas, mas não contava com ajuda. Permanecia como um animal ferido na caçada que esqueceram de arrematar. Estava bêbada, cochilava. A força que a separava de todos eles por um círculo de pavor era irresistível.

Passava o tempo. Uma velha camponesa que fora, voltou a tempo. Ofegava. Aproximou-se, tirou debaixo do lenço escondidos uma caneca de leite e um pão. Inclinou-se, colocou apressadamente nas mãos da ferida e já saiu, para de longe olhar se bebia. Somente quando viu dois policiais vindo na direção da vila, desapareceu com o rosto coberto pelo lenço.

Os outros também se dispersaram. Só aquele arguto provinciano que trouxe vodca e cigarros mantinha-se ainda lhe fazendo constante companhia. Mas ela já não queria mais nada dele.

Os policiais se aproximaram sérios para ver o que era aquilo. Compreenderam a situação, deliberavam a meia voz sobre o que deveriam fazer. Ela exigiu que atirassem nela. Discutia com eles a meia voz pedindo que não informassem a ninguém. Não se decidiram.

Eles também saíram conversando, detendo-se e de novo indo adiante. Não se sabia o que decidiriam. Porém no final não quiseram realizar sua exigência. Ela percebeu que os acompanhava aquele jovem cortês, que ofereceu a ela fogo com um isqueiro que não queria acender. E a quem ela dissera que um dos dois mortos perto do bosque era seu marido. Pareceu que essa notícia fora desagradável a ele.

Tentou beber o leite, mas em seguida pensativa, deixou de lado a caneca na grama. Um dia pesado e com vento se alongava no início da primavera. Estava frio. Do outro lado do campo vazio se erguiam pares de casinhas; no outro extremo alguns pequenos e magros pinheiros varriam o céu com os galhos. O bosque para onde deveriam fugir começava mais longe da ferrovia, fora da sua vista. Esta terra vazia que contemplava era para ela o mundo inteiro.

O jovem regressou. De novo bebeu vodca da garrafa e ele lhe deu fogo para o cigarro. O crepúsculo claro e mutante cobria o céu a leste. No oeste, nuvens amontoadas e condensadas subiam bruscamente.

Novas pessoas paravam voltando do trabalho. Quem estava a mais tempo explicava aos novos o que acontecera. Falavam assim como se ela não pudesse ouvi-los, como se já não existisse.

— Aquele lá morto é seu marido – disse uma voz feminina.

— Fugiram do trem até o bosque, mas atiraram neles com carabinas. Mataram seu marido e ela está caída aqui sozinha. Acertaram seu joelho, não pode continuar fugindo...

— Se estivesse no bosque, seria mais fácil levá-la para algum lugar. Mas assim, a vista das pessoas, não há um jeito.

Disse aquela velha mulher que viera recolher sua caneca. Em silêncio olhou para o leite derramado na grama.

Ninguém quis tirá-la dali antes do anoitecer, nem chamar um médico, nem a levar a estação de onde poderia ir a um hospital. Nada disto estava previsto. A única questão era de que morreria, de uma forma ou de outra.

Quando ao anoitecer abriu os olhos, não havia ninguém além dos dois policiais que voltaram e aquele que de jeito nenhum se afastava. De novo disse que atirassem, mas sem confiar que o fariam. Cobriu os olhos com as mãos para não ver mais nada.

Os policiais ainda hesitavam sobre o que deveriam fazer. O primeiro persuadia o segundo. Este respondeu:

— Faça você mesmo.

Mas ela ouviu a voz daquele jovem:

— Então deixem comigo...

Debatiam ainda e discutiam. Abaixo de uma pálpebra entreaberta viu que um policial desembainhou o revólver e o entregou ao desconhecido.

As pessoas, reunidas num pequeno grupo afastado, viram que se inclinou sobre ela. Ouviram um disparo e voltaram-se escandalizados.

— Podiam ter chamado alguém, mas não assim. Assim como um cachorro.

Quando caiu a noite, duas pessoas saíram do bosque para levá-la. Foi difícil encontrar o lugar. Pensavam que dormia. Mas quando um deles tentou levantá-la passando a mão debaixo das costas, compreendeu de imediato que se tratava de um cadáver.

Ainda estava lá a noite toda e na manhã seguinte. Até que antes do meio-dia veio o prefeito com alguns homens, mandou retirá-la e enterrá-la com aqueles outros dois homens junto à ferrovia.

— Mas por que ele atirou, não está claro – disse o narrador – Isto não consigo compreender. Exatamente ele, sobre quem poderia se pensar que tivesse pena dela...

## Przy torze kolejowym

Należy do tych umarłych jeszcze jedna, ta młoda kobieta przy torze kolejowym, której ucieczka się nie udała.

Daje się poznać już dziś tylko w opowiadaniu człowieka, który to widział i który nie może tego zrozumieć. I żyje też już tylko w jego pamięci.

Wiezieni długimi pociągami w zaplombowanych wagonach do obozów zniszczenia uciekali niekiedy po drodze. Ale niewielu się na taką ucieczkę ważyło. Wymagało to odwagi większej, niż tak bez nadziei, bez sprzeciwu i buntu jechać na pewną śmierć.

Ucieczka udawała się niekiedy. W ogłuszającym łoskocie pędzącego towarowego wagonu nikt z zewnątrz nie mógł usłyszeć, co się w środku dzieje.

Jedynym sposobem było wyłamanie desek z podłogi wozu.

W ciasnocie stłoczonych ludzi, zgłodniałych cuchnących i brudnych, rzecz zdawała się prawie niewykonalna. Trudno było się nawet poruszyć. Zbita masa ludzka, miotana rwącym rytmem pociągum zataczała się i kołysała w dławiącym zaduchu i ciemności. Jednak ci - zbyt słabi i lękliwi - którzy nie mogli marzyć o ucieczce, rozumieli, że innym trzeba to ułatwić. Odchylali się, przywierali do siebie, unosili powalane nawozem stopy, by otworzyć drogę do wolności innym.

Podważenie deski z jednej strony było już początkiem nadziei. Trzeba ją było oderwać zbiorowym wysiłkiem. To trwało godziny. A wtedy zostawała do oderwania druga i trzecia deska.

Najbliżsi pochylali się nad wąskim otworem i cofali z lękiem. Trzeba było zebrać się na odwagę, by - próbując rękami na przemian i nogami - wypełznąć przez wąską szczelinę ponad łomotem i zgrzytem żelastwa, w wichrze dmącego spodem powietrza, ponad przemykającymi podkładami - dopaść osi i w tym uczeple przepelznąć rękami do miejsca, w którym skok dawałby prawdopodobieństwo ratunku. Wypaść pomiędzy szyny lub poprzez koła na brzeg toru - różne były sposoby. A później oprzytomnieć, stoczyć się niewidzialnie z nasypu i uciekać w obcy, nęcący ciemnością las.

Ludzie wpadali pod koła i często ginęli na miejscu. Ginęli, uderzeni wystającą belką, kantem zasuw, rzućni pędem o słup sygnału czy przydrożny kamień. Albo łamali ręce i nogi, wydani w tym stanie na wszelkie okrucieństwo wroga.

Tym, którzy wazyli się zestąpić w huczącą, rozpędzoną, łomoczącą czeluść, było wiadomo, na co idą. I wiadomo było tym, co zostali - chociaż z zasuniętych drzwi ani z wysokiego okienka nie było sposobu się wychylić.

Kobieta leżąca przy torze należała do odważnych. Była trzecią z tych, którzy zestąpili w otwór podłogi. Za nią stoczyło się jeszcze kilku. W tej samej chwili nad głowami podróżnych rozległa się seria strzałów - jakby coś wybuchało na dachu wagonu. I zaraz strzały umilkły. Ale jadący mogli teraz patrzeć na ciemne miejsce po wyrwanych deskach, jak na otwór grobu. I jechać spokojnie dalej w stronę własnej śmierci, która czekała ich u kresu drogi.

Pociąg od dawna zniknął w ciemnościach ze swym dymem i łoskotem, naokoło był świat.

Człowiek, który nie może zrozumieć i nie może zapomnieć, opowiada to jeszcze raz.

Gdy się rozwidniło, kobieta, ranna w kolano, siedziała na zboczu rowu kolejowego, na wilgotnej trawie. Ktoś zdołał uciec, ktoś dalej od toru, pod lasem, leżał bez ruchu. Uciekło kilku, zabitych było dwóch. Ona jedna została tak - ani żywa, ani umarła.

Gdy znalazł ją, była sama. Ale powoli zjawiali się ludzie w tym pustkowiu. Nadchodzili od strony cegielni i ode wsi. Stawali lękliwie, patrzyli z oddalenia - robotnicy, kobiety, jakiś chłopiec.

Co chwila tworzył się niewielki wianuszek ludzi, którzy stojąc oglądali się niespokojnie i prędko odchodzili. Przychodzili inni, ale też nie zatrzymywali się dłużej. Rozmawiali z cicha między sobą, wzdychali, jakoś się naradzali odchodząc.

Rzecz nie nasuwała wątpliwości. Jej kręte krucze włosy były rozczochrane w sposób zbyt wyraźny, jej oczy przelewały się zbyt czarno i nieprzytomnie pod opuszczonymi powiekami. Do niej nie odezwał się nikt. To ona zapytywała, czy ci, co leżą pod lasem, nie żyją. Dowiedziała się, że nie żyją.

Był biały dzień, miejsce otwarte, z dala zewsząd widoczne. Ludzie zwiedzili się już o wypadku. Czas był wzmożonego terroru. Za danie pomocy lub schronienia groziła pewna śmierć.

Jednego młodego człowieka, który stał dłużej, później odszedł na parę kroków i znowu wrócił, poprosił, by przyniósł jej z apteki weronału. Dała pieniądze. Odmówił.

Chwilę leżała zamknąwszy oczy. Znowu usiadła, poruszyła nogą, ujęła ją w obie ręce, usunęła z kolana spódnice. Ręce miała zakrwawione. Ten wyrok śmiertelny na nią, uwięzły w jej kolanie, tkwił tam jak gwóźdź, którym przybita była do ziemi. Leżała długo i spokojnie, oczy zbyt czarne mocno zakryła powiekami.

Gdy je wreszcie odsłoniła, zobaczyła wokół siebie nowe twarze. Ale ów młody człowiek jeszcze stał. Wtedy poprosiła, by kupił jej wódki i papierosów. Wyświadczył jej tę przysługę.

Gromadka na zboczu nasypu ściągała uwagę. Wciąż ktoś nowy się przyłączał. Leżała pośród ludzi, ale nie liczyła na pomoc. Leżała jak zwierzę ranne na polowaniu, które zapomniano dobić. Była pijana, drzemała. Nieprzeparta była ta siła, która odgradzała ją od nich wszystkich pierścieniem przerażenia.

Mijał czas. Stara wieśniaczka, która była odeszła, zdążyła wrócić. Była zdyszana. Podeszła blisko, wyjęła spod chustki ukryty blaszany kubek mleka i chleb. Nachyliła się, pospiesznie włożyła to w rękę zranionej i zaraz odeszła, by tylko z daleka popatrzeć, czy wypije. Dopiero kiedy zobaczyła idących do miasteczka dwóch policjantów, zniknęła zasłaniając twarz chustką.

Inni rozeszli się też. Tylko ten jeden małomiasteczkowy frant, który przyniósł wódki i papierosów, dotrzymywał jej wciąż jeszcze towarzystwa. Ale ona nie chciała już od niego nic więcej.

Policjanci podeszli poważnie zobaczyć, co to jest. Zrozumieli sytuację, naradzali się półgłosem, co mają zrobić. Zażądała, by ją zastrzelili. Umawiała się o to z nimi półgłosem, byle nie dawali nigdzie znać. Nie byli zdecydowani.

Odeszli i oni, rozmawiając, przystając i znów idąc dalej. Nie było wiadomo, co postanowią. Ostatecznie nie zechcieli jednak spełnić jej żądania. Zauważyła, że poszedł z nimi ten uprzejmy młody, który podawał jej ogień do papierosów zapalniczką nie chcąc się zapalić. I któremu powiedziała, że jeden z tych dwóch zabitych pod lasem to jej mąż. Wydawało się, że ta wiadomość była mu nieprzyjemna.

Spróbowała napić się mleka, ale po chwili w zamyśleniu odstawiała kubek na trawę. Przetaczał się ciężki, wietrzny dzień przedwiosenny. Było chłodno. Za pustym polem stało parę domków, z drugiej strony kilka niedużych, chudych sosen zamiatało gałęziami niebo. Las, do którego mieli uciec, zaczynał się dalej od toru, poza jej głową. To pustkowie było całym światem, który oglądała.

Młody człowiek wrócił. Znowu popiła wódki z butelki, a on podał jej ognia do papierosa. Lekki, ruchomy zmierzch nasuwał się na niebo od wschodu. Na zachodzie kłęбки i smugi chmur wstępowały bystro ku górze.

Nowi ludzie przystawali, wracający z roboty. Dawniejsi objaśniali tych nowych, co się stało. Mówili tak, jakby nie słyszała ich wcale, jakby jej już nie było.

— To jej mąż tam leży zabity - mówił kobiecie głos.

— Uciekli z pociągu w ten las, ale strzelali za nimi z karabinu. Zabili jej męża, a ona się tu sama została. W kolano ją trafiło, nie mogła dalej uciekać...

— Żeby to z lasu, to by ją było łatwiej gdzie wziąć. Ale tak, na ludzkich oczach - nie ma sposobu.

To mówiła stara kobieta, która przysłała po swoją blaszaną kwartę. W milczeniu popatrzyła na mleko rozlane na trawie.

Tak więc nikt nie zapragnął zabrać jej stąd przed nocą ani wezwać doktora, ani odwieźć do stacji, skąd mogłaby pojechać do szpitala. Nic takiego nie było przewidziane. Szło już tylko o to, aby tak lub inaczej umarła.

Gdy otworzyła oczy o zmierzchu, nie było przy niej nikogo, prócz dwóch policjantów, którzy wrócili, i tego jednego, który już teraz nie odchodził wcale. Znowu powiedziała, by ją zastrzelili, ale bez wiary, że to zrobią. Obie ręce położyła na oczach, żeby już nic nie widzieć.

Policjanci jeszcze wahali się, co mają robić. Jeden namawiał drugiego. Tamten odrzekł:

— To ty sam.

Ale usłyszała głos tego młodego:

— No to dawaj pan mnie...

Drożyli się jeszcze i spierali. Spod uchylonej powieki zobaczyła, jak policjant wyjął rewolwer z futerału i podał nieznajomemu.

Ludzie, małą grupką stojący dalej, wiedzieli, że nachylił się nad nią. Usłyszeli strzał i odwrócili się ze zgorzaniem.

— Już mogli lepiej wezwać kogo, a nie tak. Jak tego psa.

Gdy zrobiło się ciemno, wyszło z lasu dwóch ludzi, żeby ją zabrać. Z trudem odnaleźli to miejsce. Myśleli, że śpi. Ale gdy jeden wziął ją pod plecy, zrozumiał od razu, że na do czynienia z trupem.

Leżała tam jeszcze całą noc i poranek. Aż przed południem przyszedł sołtys z ludźmi i kazał ją zabrać i zagrzebać razem z tamtymi dwoma, zabitymi przy torze kolejowym.

— Ale dlaczego on do niej strzelił, to nie jest jasne - mówił opowiadający. - Tego nie mogę zrozumieć. Właśnie o nim można było myśleć, że mu jej żal...

## REFERÊNCIA

NAŁKOWSKA, Zofia. Przy torze kolejowym. In: NAŁKOWSKA, Zofia. *Medaliony*. Wrocław: Siedmioróg, 2017. p. 31-36.



## Poemas de Julian Kornhauser

Tradução e apresentação de Jonathan Mendes Caris<sup>1</sup>

Universidade Federal do Paraná

### Apresentação

Julian Kornhauser nasceu no ano de 1946 na cidade de Gliwice, região da Silésia localizada no sul da Polônia. O poeta é filho de mãe católica e de pai judeu, um sobrevivente da máquina de extermínio nazista durante a Segunda Guerra Mundial. Kornhauser se formou no curso de Filologia Croata pela Universidade Jaguelônica. Na mesma universidade fez seu mestrado em estudo literário sérvio-croata, também lá realizou um doutorado e logo em seguida um pós-doutorado baseado no livro *Sygnalizm: propozycja serbskiej poezji eksperymentalne*. O poeta construiu sua carreira acadêmica na mesma universidade onde se aposentou no ano de 2010.

Kornhauser estreou na literatura no ano de 1967 com o poema *Odwracanie Sządu i Ojciec* na revista *Poezja*, e no ano seguinte a insustentável situação política em seu país atraiu seus passos para a militância política. O poeta, junto com Adam Zagajewski, escreveu o manifesto *Świat nieprzedstawiony*<sup>2</sup> [O mundo não representado], que era um compilado de ensaios sobre o papel da poesia no contexto em que estavam inseridos. O aumento da censura empreendida pelo governo vigente e a implementação de leis que se afastaram das diretrizes dos direitos humanos, precisavam ser expostas, combatidas e revogadas. Preocupado em combater o *status quo* instalado, o poeta, junto com outros escritores da cidade de Cracóvia e Poznań, compreendeu a necessidade de produzir uma literatura que desse conta das demandas daquele momento. Para isso seria necessário romper com a literatura existente do pós-guerra, que não cumpria a demanda por reconhecimento literário da realidade. Nasce então o movimento *Nowa Fala*, que buscou em seus anos de atividade produzir uma poesia em uma linguagem acessível ao leitor comum, fazendo uso de trechos de jornais, frases curtas, versos concisos e apontando diretamente para o

<sup>1</sup> Bacharel em Letras Polônês pela Universidade Federal do Paraná. E-mail: jonathanmendescaris@outlook.com. <https://orcid.org/0000-0002-2974-9459>.

Em seu Trabalho de Conclusão do Curso abordou a poesia de Julian Kornhauser, traduziu seu livro de poesias *Origami* e refletiu a respeito das questões relacionadas a esta tradução.

<sup>2</sup> *Świat nie przedstawiony* (wraz z Adamem Zagajewskim) [O mundo não representado em coautoria com Adam Zagajewski]. (Kraków, Wydawnictwo Literackie), 1974.

problema em questão. O grupo chegou a abrigar dezessete poetas, sendo composto pela ala de Cracóvia intitulada *Teraz*, e a ala de Poznań conhecida como *Próby*. A geração de 68, como também ficou conhecido mais tarde, sobreviveu por um curto período de tempo, encerrando suas atividades quando foi classificado pelo governo como anticomunista.

A literatura de Kornhauser caminha numa fina linha que separa o biográfico do ficcional. Nos versos de sua poesia o poeta tece uma narrativa apontando a direção, a situação e o caminho pelo qual supostamente ele tenha caminhado. E o papel que lhe foi outorgado, sendo ele poeta, Julian Kornhauser soube cumprir muito bem. A sua poesia é carregada de uma força buscadora da verdade, uma tentativa de mostrar, de contar, denunciar, trazer à reflexão e pôr aos olhos do leitor aquilo que o afligia. Despreocupado com as regras da convenção literária, seu comprometimento era simples e somente com a realidade. Dessa forma, Kornhauser com um lápis e a palavra, fez da literatura seu protesto, sua arma de luta, seu grito de angústia, a força apaixonada pelo que acreditava e buscava. No livro intitulado *Origami*<sup>3</sup>, publicado no ano de 2007, Kornhauser explora novamente temas que remetem àquele contexto político de outrora, e se utiliza das ideias técnicas e estilísticas ao escrever tardiamente talvez sobre seu lugar na memória de um período atroz...

### **Teczki**

Półtora miliona nazwisk.  
Dwieście czterdzieści tysięcy skatalogowanych.  
Funkcjonariusze i pokrzywdzeni.  
Agenci i kandydaci na agentów.  
A wśród teczek tylko jeden  
żywy mól bez sygnatury.

### **Arquivos**

Um milhão e meio de nomes.  
Duzentos e quarenta mil catalogados.  
Funcionários e vítimas.  
Agentes e candidatos a agentes.  
Entre os arquivos apenas uma  
traça viva sem registro.

---

<sup>3</sup> KORNHAUSER, Julian. *Origami*. 1. ed. Varsóvia: Wydawnictwo Literackie, 2007.

### **Z frontu**

Czy ta gwiazda Dawida  
na pięknej, starej kamienicy w Zabrze  
została tak starannie narysowana przez antysemitów,  
czy jest jej prawdziwą ozdobą od lat?  
Skąd to pytanie?  
Może lepiej wpatrywać się  
w brązowe gzymsy nad oknami?

### **Do fronte**

Esta estrela de Davi  
no velho belo prédio em Zabrze<sup>4</sup>,  
foi desenhada cuidadosamente assim por antissemitas,  
ou é sua verdadeira decoração faz anos?  
De onde vem essa pergunta?  
Talvez seja melhor observar  
as cornijas marrons sobre as janelas.

### **Owszem, był**

Owszem, był donosicielem albo nawet agentem.  
Tak, oceniał moją postawę i wyrażał opinię  
o moich książkach i działaniach.  
Kiedy przechodzi koło mnie, świadomie zamykając oczy,  
wydaje się ślepcem  
pozbawionym białej laski.  
Nawet gdybym mu ją podał,  
nie umiałby już trafić do siebie.

### **Certamente, ele foi**

Certamente ele foi um informante ou até mesmo um agente.  
Sim, ele julgava minha atitude e expressava opiniões  
sobre meus livros e ações.  
Agora quando passa por mim, conscientemente fecha os olhos,

---

<sup>4</sup> *Zabrze* é uma cidade na Silésia no sul da Polónia , perto de Katowice.

parecendo um cego  
desprovido de sua bengala pra cego.  
Mesmo que eu lhe desse uma,  
ele já não saberia chegar em casa por si mesmo.

### **Niewidzialność**

Nie znalazłem swego nazwiska  
na liście internowanych.  
Czy to wszystko mi się  
przyśniło?  
Ta opętańcza jazda przez całą Polskę  
w niewiadomym kierunku?  
Może historia ostatniego ćwierćwiecza  
uczyniła mnie niewidzialnym?  
Na zawsze?

### **Invisibilidade**

Não encontrei meu nome  
na lista dos detentos.  
Tenho sonhado  
com tudo isso?  
Com uma viagem assombrada por toda a Polônia  
numa direção desconhecida?  
Talvez a história do último quarto de século  
tenha me tornado invisível?  
Para sempre?

### **REFERÊNCIA**

KORNHAUSER, Julian. *Origami*. In: KORNHAUSER, Julian. *Wiersze zebrane*. Poznań: WBPi-CAK, 2016. p. 501, 504, 514, 516. (O volume original publicado em 2007).

# Sinais<sup>1</sup>

Stefan Grabiński

Tradução e apresentação de Matheus Moreira Pena<sup>2</sup> e Milena Woitovicz Cardoso<sup>3</sup>

## Apresentação

Stefan Grabiński (1887–1936) foi um escritor polonês de literatura fantástica que passou a maior parte de sua vida e produziu sua obra em Lwów, hoje Lviv na Ucrânia. Grabiński publicou sua primeira obra, a coletânea de contos intitulada *Z wyjątków. W pomroce wiary* no ano de 1909, que porém, não foi bem acolhida pela crítica, nem pelos leitores. Um dos fatores que talvez tenha sido uma barreira nesse processo é sua escrita repleta de longas descrições poéticas e arcaísmos que podia parecer um tanto antiquada para os gostos da época.

A obra que lhe trouxe maior renome, *Demon Ruchu (Demônio do movimento)* do qual o texto aqui traduzido faz parte, foi publicada no ano de 1919. Esses contos têm como cenário o ambiente ferroviário pelo qual o autor nutria enorme fascínio e reproduzem, de certa forma, o espanto causado pelo avanço tecnológico que ocasionou o encurtamento de distâncias e aceleração da vida. Nesses contos se faz evidente o contraste entre a modernidade acompanhada pelo desenvolvimento célere da tecnologia e o mundo metafísico representado pelos acontecimentos sobrenaturais e personagens que acreditam piamente nas mais diversas manifestações desse.

Esse e outros contos de Grabiński da coletânea *Demon Ruchu* contam com tradução para o português brasileiro desde o ano de 2021. A obra *Demon Ruchu: o demônio do movimento* foi publicada, em formato físico e ebook, pela editora Urso com sede em São José dos Pinhais e traduzida em conjunto por Milena Woitovicz Cardoso e Matheus Moreira Pena.

---

<sup>1</sup> A presente tradução teve supervisão e revisão de Piotr Kilanowski e foi publicado em GRABIŃSKI, 2021, p. 104-113. A editora responsável pelo mencionado livro, Lua Bueno Cyriaco, gentilmente concordou com a publicação desse conto traduzido no presente dossiê.

<sup>2</sup> Licenciando em Letras- Polonês na UFPR. E-mail: [moreira88@hotmail.com](mailto:moreira88@hotmail.com). <https://orcid.org/0000-0003-1646-1672>.

<sup>3</sup> Possui bacharelado em Direito pela Unicuritiba, bacharelado e licenciatura em História pela UFPR, bacharelado em Letras-Polonês na UFPR e em 2022 ingressou no mestrado em Letras na área de Estudos Literários na UFPR. E-mail: [milenawc@gmail.com](mailto:milenawc@gmail.com). <https://orcid.org/0000-0003-0592-3122>.

## Sinais

Na estação de carga, alguns ferroviários de folga se reuniram como de costume pra conversar em um vagão postal velho e já há muito tempo retirado de circulação. Entre eles estavam três chefes de trem, o cobrador sênior Trzpień e o vice-chefe da estação, Haszczyk.

Uma vez que a noite de outubro estava um tanto fria, eles acenderam um fornhinho de ferro, cuja chaminé saía por uma abertura no teto. O grupo devia essa ideia feliz à inventividade do chefe Świta, que se deu ao trabalho de trazer o aquecedor já carcomido pela ferrugem, jogado fora de algum saguão de espera e o adaptou habilmente às novas condições. Quatro bancos de madeira, com seu oleado rasgado e uma mesa de jardim de três pés e de tampo extenso como um escudo, completavam a mobília do espaço. A lanterna pendurada por um gancho sobre a cabeça dos presentes espalhava uma luz tênue e turva em seus rostos.

Tal era o “rancho ferroviário” dos funcionários da estação de Przełęcz, um abrigo casual para solteiros sem-teto, refúgio silencioso e isolado para condutores que desejavam descansar um pouco durante o serviço.

Era aqui, que nos momentos de folga, os velhos e exaustos “lobos dos trilhos”, de cabelos grisalhos, reuniam-se frequentemente para retomar o fôlego após completar seu turno e papear com os colegas de profissão. Aqui, em meio à fumaça dos cachimbos dos condutores, à nuvem do tabaco, ao fumo de mascar e aos cigarros que vagavam os ecos das histórias, de milhares de aventuras e anedotas, era aqui que se tecia o fio da vida ferroviária.

E o encontro de hoje era vívido e permeado por conversas, o grupo excepcionalmente selecionado, somente a “nata” da estação. Trzpień havia terminado de contar um episódio interessante de sua vida e conseguiu prender a atenção do público de tal maneira, que eles se esqueceram até mesmo de reabastecer os cachimbinhos agora quase sem fogo, que seguravam entre os dentes, já frios e apagados como crateras adormecidas de um vulcão.

O silêncio tomou o vagão. Através da janela umedecida pelas gotas da chuva podia-se ver os tetos molhados dos vagões reluzindo como armaduras de aço sob a luz dos refletores. De tempos em tempos, brilhava rapidamente a lanterna do vigia e piscava o sinal azul da locomotiva manobreira. Às vezes, a escuridão era rompida pelo reflexo verde da chave ferroviária e ecoava o grito vermelho da dresina. De longe, vindo além do reduto negro dos vagões adormecidos, chegava o burburinho abafado da estação principal.

Era possível ver parte da linha, dois pares de trilhos paralelos pelo vão entre os vagões. Em um deles um trem vazio se aproximava devagar, seus pistões, já exaustos pela

corrida rápida do dia inteiro, trabalhavam preguiçosamente, transformando lentamente seu movimento em rotações das rodas.

Em certo instante, a locomotiva parou. Por debaixo do peito da máquina subiram bolas de vapor, que cobriram o seu torso robusto. As luzes dos faróis na testa do colosso começaram a se curvar em halos iridescentes e aros dourados que preenchiam a nuvem de vapor. Em algum momento surgiu uma ilusão de ótica: a locomotiva juntamente com seus vagões flutuou por cima dos montes de vapor e assim ficaram suspensos no ar por um tempo. Após alguns segundos, o trem voltou ao nível dos trilhos, soltando o último exsudado de seu organismo, para então se entregar à contemplação do repouso noturno.

— Que bela ilusão — observou Świta, que olhava pelo vidro por um longo tempo — Vocês notaram essa aparente elevação da locomotiva?

— É verdade — confirmaram algumas vozes.

— Isso me lembra uma lenda ferroviária que ouvi há muitos anos.

— Conta ela pra nós, Świta, por favor — Haszczyk o incentivou.

— Por favor!

— Pois bem — a história não é longa, posso resumi-la em algumas frases. Circula entre os ferroviários uma lenda sobre um trem que desapareceu.

— Mas como assim desapareceu? Evaporou ou o quê?

— Não exatamente. Desapareceu, o que não significa que deixou de existir! Desapareceu significa que ele não é visível ao olho humano, mas na realidade se encontra em algum lugar, existe em algum local, por mais que não se saiba onde. Dizem que esse fenômeno foi causado por um certo chefe de estação, um sujeito muito excêntrico e possivelmente um feiticeiro. Ele realizou esse feito através de vários sinais consecutivos emitidos em uma ordem específica. Foi pego de surpresa por esse fenômeno inesperado, como ele mesmo afirmou mais tarde. Ele brincava com os sinais, os quais combinava das mais diversas formas, mudando sua ordem e qualidade. Até que em certo momento, após a emissão de uma série de sete sinais, o trem que chegava a todo vapor na sua estação, de repente alçou voo paralelamente aos trilhos, vacilou algumas vezes no ar, inclinando-se em um ângulo e desapareceu se dissipando no ar. Desde então ninguém mais sabe do trem, nem das pessoas que nele viajavam. Dizem, que reaparecerá, quando alguém emitir os mesmos sinais, mas na ordem inversa. O chefe da estação, infelizmente, enlouqueceu pouco tempo depois e todas as tentativas de extrair dele a verdade foram em vão. O louco levou a solução do mistério consigo. A não ser que alguém, por acaso consiga decifrar a sinalização certa e invoque o trem para fora da quarta dimensão de volta à terra.

— Escândalo dos bons — observou o chefe de trem Zdański — E quando esse evento extraordinário aconteceu? Ou a lenda não o definiu cronologicamente?

— Por volta de uns 100 anos atrás.

— Ih, ih! Já faz um bom tempo! De qualquer modo, os passageiros desse trem já estariam um século mais velhos nesse momento. Imaginem só, que espetáculo seria, caso hoje, ou amanhã, algum sortudo reencontrasse os sinais apocalípticos e removesse os sete selos do feitiço. Inesperadamente, o trem desaparecido de repente caiu dos céus na terra, devidamente descansado após o nirvana centenário e despeja dos vagões a multidão de velhos curvados pelo peso dos anos.

— Você esqueceu que na quarta dimensão muito provavelmente as pessoas não precisam comer, nem beber e não envelhecem.

— Tem razão — sentenciou Haszczyk — tem toda razão. Bela lenda, meu colega, muito bela.

Ele ficou em silêncio ao lembrar de algo. Depois de um instante, retomando as palavras de Świta, disse todo pensativo:

— Sinais, sinais... eu também posso contar algo pra sobre eles: mas não é uma lenda e sim uma história real.

— Nós queremos ouvir! Por favor! — Bradou o coro de ferroviários.

Haszczyk apoiou seu cotovelo no tampo da mesa, colocou fumo no cachimbinho e lançando alguns círculos de fumaça ao teto, começou sua história.

Em uma certa noite, por volta das sete horas, soou o alarme da estação de Dąbrowa acompanhado da seguinte mensagem: “vagões desgovernados”. O martelo da sineta bateu quatro séries, cada uma com quatro batidas intercaladas com pausas de 3 segundos. Antes que Pomian, o chefe da estação, pudesse identificar de onde vinham os sinais, uma nova mensagem surgiu no ar, ressoaram três batidas alternadas com duas batidas e essa série se repetiu quatro vezes. O funcionário compreendeu. Esse sinal significa “parar todos os trens”. O perigo visivelmente ficou mais palpável.

Levando em consideração a inclinação da via férrea e a direção do vento forte, que soprava do Oeste, os vagões desgovernados iam de encontro ao trem de passageiros, que saía da estação nesse exato momento.

Era necessário pará-lo e recuá-lo alguns quilômetros na direção oposta, como também cobrir a parte suspeita da área.

O caixa da estação, um jovem cheio de energia, emitiu as devidas ordens. O trem de passageiros conseguiu regressar com sucesso para fora do caminho e nesse meio tempo foi enviada uma locomotiva com um grupo de funcionários da estação, encarregados



da tarefa de interceptar os vagões que corriam fora de controle. A locomotiva movia-se cuidadosamente rumo ao perigo, iluminando seu caminho com a ajuda de três holofotes potentes; à sua frente, a 700 metros de distância, iam dois ajudantes gerais de linha munidos de tochas acesas que investigavam a linha com atenção.

Mas, para o espanto de toda a equipe, os vagões desgovernados não foram encontrados em nenhum lugar pelo caminho e, após duas horas de vistoria até o fim do trajeto, a locomotiva por fim seguiu à estação mais próxima, em Głazów. O chefe da estação recebeu a expedição com enorme surpresa. Ninguém sabia nada sobre os sinais, a área estava absolutamente segura e do lado de cá não havia nenhum indício de perigo iminente. Os funcionários embarcaram confusos na locomotiva e por volta das onze horas da noite retornaram à Dąbrowa.

Já por aqui, a tensão aumentara. Dez minutos antes do retorno da locomotiva, as sinetas tocaram novamente, dessa vez exigindo o envio do carro de resgate com trabalhadores. O controlador do tráfego estava desesperado. Irritado com os sinais que continuavam chegando constantemente dos lados de Głazów, vagava a passos inquietos pela plataforma, descia aos trilhos, para de novo retornar aterrorizado, de mãos atadas e apavorado ao escritório da estação.

A situação era de fato grave. O seu colega de Głazów que vinha sendo alarmado de quinze em quinze minutos, respondia no início de maneira flegmática que tudo estava em ordem; depois, quando já perdera a paciência, passou a chamá-los de imbecis e loucos. Ao passo que aqui, chegavam sinais atrás de sinais, cada vez mais insistentes, exigindo o envio de vagões com trabalhadores.

Como último recurso, Pomian decidiu telegrafar para Zbąszyn, que ficava no sentido contrário, supondo, por algum motivo, que o alarme vinha de lá. Claro que recebeu uma resposta negativa e que por lá também tudo estava na mais perfeita ordem.

— Será que estou ficando louco ou eles que estão ruins da cabeça? — perguntou afinal ao funcionário que passava — Senhor Sroka, o senhor ouviu essas sinetas malditas?

— Ouvi, senhor chefe da estação, ouvi. Ó, de novo! Mas que diabos?

De fato, os martelos implacáveis novamente batiam no metal da sineta; clamando por ajuda dos trabalhadores e dos médicos.

O relógio já marcava uma hora de manhã.

Pomian se enfureceu.

— Afinal, o que é que eu tenho a ver com tudo isso? Por aqui: tudo em ordem. Por lá: tudo no seu devido lugar. Então que diabos é que você quer? Isso deve ser obra

de algum palhaço de Głazów que resolveu pregar uma peça em nós virando a estação de pernas para o ar! Vou relatar isso e basta!

— Suponho que não seja esse o caso, senhor chefe da estação — disse calmamente o assistente — a questão é séria demais, para que a interpretemos por essa perspectiva. Talvez seja mais precavido da nossa parte considerar que se trata de algum engano.

— Que belo engano! Será que você não ouviu, colega, a resposta das duas estações mais próximas? Devo supor que é uma série improvável de sinais perdidos de alguma das estações longínquas, sobre os quais ninguém lá tem conhecimento? Se chegaram até nós, deveriam passar primeiro pela área deles. Logo?

— Logo, a conclusão é simples. Eles vêm de algum vigia no trecho entre Dąbrowa e Głazów.

Pomian olhou atentamente para seu subordinado.

— De alguma das guaritas o senhor diz? Humm... possível. Mas para quê? Por quê? Nosso pessoal examinou a linha toda, passo a passo, e não encontraram nada suspeito.

O funcionário descruzou os braços.

— Isso já não sei. Podemos averiguar o caso posteriormente em conjunto com Głazów. De qualquer forma, acho que podemos dormir tranquilamente e ignorar as sinetas por hora. Fizemos tudo o que competia a nós: o trajeto foi extensivamente examinado, não tem nenhum vestígio de perigo iminente. Acredito que essas sinalizações não passem do assim chamado “alarme falso”.

A calma do assistente repercutiu no chefe da estação. Ele se despediu de seu colega e passou o resto da noite fechado no seu escritório.

A equipe, porém, não conseguiu se recuperar após o ocorrido e voltar ao ritmo normal. As pessoas se concentravam no bloco em volta do manobrador e cochichavam misteriosamente algo entre si. De tempos em tempos, quando o novo toque da sineta interrompia o silêncio da noite, os ferroviários então com as cabeças baixadas viravam-se na direção do poste de sinalização e vários pares de olhos arregalados pelo pressentimento supersticioso acompanhavam os movimentos dos martelos colidentes.

— Mau sinal — resmungou o guarda Grzela — Isso é mau sinal!

E assim, os sinais seguiram soando até o primeiro raio de sol. Porém, à medida que chegava o amanhecer, esses sons tornavam-se mais fracos, cada vez mais brandos, em intervalos mais longos de tempo entre si, para, por fim, silenciarem sem eco antes da aurora. Todos respiraram aliviados, como se um pesadelo noturno houvesse deixado seus peitos.

No dia seguinte, Pomian se dirigiu às autoridades em Ostoja, entregando o relatório minucioso sobre as ocorrências da noite anterior. A resposta que chegou via

telegrama ordenou que ele aguardasse a chegada da comissão especial, que investigaria a questão a fundo.

Ao longo do dia, o tráfego sucedia regularmente e tudo estava em seu curso natural. Mas com o badalar das sete horas da noite ressoaram de novo os sinais de alarme na mesma ordem que na noite anterior. Ou seja, primeiro o sinal de “vagões desgovernados”, seguido pelo comando de “parar todas as locomotivas”, e por fim o alerta “enviar a locomotiva com trabalhadores” e acompanhado pelo pedido desesperado por socorro: “enviar locomotiva com trabalhadores e médico”. A gradação na escolha dos sinais era muito característica, na qual cada sinal subsequente revelava uma intensificação do perigo hipotético. Os sinais se complementavam claramente, criando assim uma corrente quebrada por intervalos, trazendo consigo um presságio sinistro sobre um suposto infortúnio.

Apesar disso, o acontecido parecia uma zombaria ou uma brincadeira estúpida.

O chefe da estação se enfurecia, já os subordinados reagiam diferente: alguns viam a história sob o ponto de vista humorístico e riam ao lembrar das memoráveis sinetas; outros, mais supersticiosos se benziavam e faziam o sinal da cruz. O guarda-cancela Zdun dizia baixinho que era o diabo que, por maldade, estava sentado no poste de sinalização e mandava os sinais.

Seja como for, ninguém levava a sério os sinais e não foram tomadas as medidas devidas na estação. O alarme soou intermitente noite adentro e só quando uma linha amarela pálida se estendeu no Leste, as sinetas se aquietaram.

Por fim, após a noite em claro, a comissão chegou à estação por volta das dez da manhã. O inspetor geral Turner, um senhor alto, magro e antipático, sempre a franzir as sobrancelhas, veio de Ostoja acompanhado de um pelotão de funcionários. Iniciou-se a investigação.

Os representantes do “alto escalão” já tinham um entendimento previamente formado sobre o caso. Os sinais, segundo o inspetor geral, vieram de uma guarita de algum dos vigias na linha Dąbrowa — Głazów. Restava apenas definir qual. De acordo com a lista de empregados, nesse trajeto havia dez guaritas, das quais oito tinham que ser descartadas, pois não possuíam equipamento necessário para emitir esse tipo de sinais. Logo, as suspeitas recaíram sobre as duas que sobraram. O inspetor decidiu examinar ambas em seus respectivos locais.

Após o farto almoço em companhia do chefe da estação, o trem especial com a comissão investigativa saiu depois do meio-dia. Passada meia hora de viagem, desembarcaram em frente à guarita de um dos suspeitos, o vigia Dziwota.

O pobre coitado ficou tão surpreso com a chegada dos convidados inesperados que não conseguiu falar e respondeu às perguntas como se tivesse acabado de acordar de um

sono profundo. Após a averiguação que se estendeu por mais de uma hora, a comissão concluiu que Dziwota era completamente inocente e que não sabia de absolutamente nada.

Então, para não perder tempo, o inspetor geral o deixou em paz e deu a ordem a seu pessoal que seguissem viagem até o segundo vigia, em quem agora concentrou sua atenção investigativa.

Após quarenta minutos chegaram ao lugar. Ninguém apareceu para recebê-los. Isso era intrigante. O posto parecia um tanto morto, nenhum sinal de vida por ali e nenhuma viva alma por perto. Não foi ouvida a voz patriarcal do dono da casa, o galo não cocoricou e a galinha não piou.

Por uma escada íngreme e alguns corrimãos presos aos degraus, subiram na colina, onde ficava a casa do vigia Jaźwa. Na entrada os convidados foram recepcionados por incontáveis enxames de moscas malignas, agressivas e barulhentas, era como se os insetos furiosos com os intrusos se lançassem aos seus rostos, olhos e mãos.

Bateram na porta. Ninguém respondeu. Um dos ferroviários forçou a maçaneta – a porta estava trancada.

— Senhor Tuziak — Pomian acenou com a cabeça ao chaveiro da estação — use sua chave mestra!

— É para já, chefe.

O ferro estrondeou, a fechadura estalou e cedeu.

O inspetor derrubou a porta com o pé e entrou. Ele, porém, retornou ao quintal no mesmo momento, levando um lenço ao nariz. Um fedor horrível vinha do interior. Um dos funcionários tomou coragem para cruzar a soleira e espiar lá dentro da casa.

O vigia estava sentado com a cabeça inclinada no peito, em frente à mesa que ficava embaixo da janela. Os dedos da mão direita estavam apoiados no botão do aparelho de sinais.

O funcionário aproximou-se da mesa, ficou muito pálido e deu meia volta rumo à saída. A olhadela que deu para a mão do vigia, fez com que se convencesse que não eram mais dedos que seguravam o botão, mas sim três longos ossos descarnados.

Nesse instante, o defunto sentado à mesa cambaleou e caiu como um tronco ao chão. O cadáver de Jaźwa foi identificado em estado de completa putrefação. O médico presente atestou que a morte ocorrerá há pelo menos dez dias.

Um protocolo foi elaborado e os restos mortais foram enterrados no local, sem realização da necropsia devido ao avançado estado de decomposição.

A causa da morte não foi descoberta. Os camponeses da vizinhança, quando questionados sobre isso, não souberam dar explicação alguma. Diziam apenas que Jaźwa não era visto há muito tempo. A comissão voltou a Ostoja duas horas depois.

O chefe da estação de Dąbrowa teve sono tranquilo nessa e nas noites seguintes, sem ser perturbado pelos sinais. Entretanto, uma semana depois, ocorreu uma terrível katastrofa na linia Dąbrowa - Głaszów. Alguns wagões desgovernados por uma coincidência trágica bateram de frente com um trem expreso, que vinha do sentido oposto e o estraçalharam completamente. Todo o pessoal da equie juntamente com os oitenta e poucos passageiros morreram na hora.

## Sygnaly

Na dworcu towarowym, w starym, dawno z obiegu wyszłym wagonie pocztowym zgromadziło się jak zwykle na pogawędkę kilku wolnych od służby kolejarzy. Było trzech kierowników pociągu, starszy kontroler Trzpień i zastępca naczelnika stacji Haszycz.

Ponieważ październikowa noc była dość chłodna, więc zapalili ogień w żelaznym piecyku, którego rurę wpuszczono w otwór dachu. Szczęśliwy ten pomysł zawdzięczało grono inwencji kierownika Świty, który osobiście sprowadził rdzą już przeżarty ogrzewacz, wyrzucony z jakiejś poczekalni, i przystosował go wybornie do zmienionych warunków. Cztery drewniane, podartą ceratą obciążone ławki i stół ogrodowy o trzech nogach i szerokiej jak tarcza płycie uzupełniały urządzenie wnętrza. Nad głowami siedzących zawieszona na haku latarnia rozsiewała po twarzach przymglone światło półmroku.

Tak wyglądało „kasyno kolejowe” funkcjonariuszy stacji Przełęcz, przygodny przytułek dla bezdomnych kawalerów, cicha, ustronna przystań dla luzujących się w służbie konduktorów.

Tutaj w chwilach wolnych schodzili się strawieni jazdą bywalcy, stare, osiwałe „wilki kolejowe”, by wytchnąć po odbytej turze i pogwarzyć z kolegami zawodu. Tutaj w dymie konduktorskich fajek, w czadzie tytoniu, prymki, papierosów, tułały się echa opowieści, tysięcznych przygód i anegdot, snuło przędziwo kolejarzkiej doli.

I dziś posiedzenie gwarne było i ożywione, zespół wyjątkowo dobrany, sama stacyjna „śmietanka”. Właśnie przed chwilą opowiedział Trzpień ciekawy epizod z własnego życia i zdołał tak przykuć uwagę słuchaczy, że zapomnieli podsycić dogorywujące fajeczki i teraz trzymali je w zębach zimne już i wygasłe jak wystygłe krateru wulkanu.

W wagonie zaległa cisza. Przez zwilżone kroplami dżdżu okno widać było mokre dachy wozów lśniące pod światło reflektorów jak stalowe pancerze. Od czasu do czasu przemknęła latarka budnika, mignął niebieski sygnał maszyny przetokowej; od czasu do czasu rozrywał ciemności zielony refleks zwrotnicy, zagrał czerwony krzyk dreżyny.

Z dala spoza czarnego szańca drzemiących wozów dochodził stłumiony gwar dworca głównego.

Przez rozstęp między wagonami przeglądała część toru: parę równoległych pasów szyn. Na jeden z nich zajeżdżał powoli wypróżniony już pociąg, znużone całodzienną gonitwą tłoki pracowały leniwo, ospale przerabiając ruch swój na obroty kół.

W pewnej chwili parowóz stanął. Spod piersi maszyny wytoczyły się kłęby oparów i otuliły pękaty kadłub. Światła latarni na czole olbrzyma zaczęły uginać się w tęczowe glorie, złociste obręcze i przepajać sobą chmurę pary. W jakimś momencie wynikła optyczna złuda: lokomotywa, a wraz z nią wagony uniosły się ponad zwały par i tak trwały przez pewien czas zawieszane w powietrzu. Po paru sekundach pociąg wrócił do poziomu szyn, wydzielając z organizmu ostatni wysiąk, by odtąd pogрузić się w zadumę nocnego spoczynku.

— Piękne złudzenie — zauważył Świta, który od dłuższego już czasu wyglądał przez szybę. — Widzieliście panowie ten pozorny wzwód maszyny?

— Rzeczywiście — potwierdziło parę głosów.

— Przypomniało mi to legendę kolejarską słyszaną przed laty.

— Opowiadajcie ją, Świta, prosimy — zachęcił Haszczyc.

— Prosimy, prosimy!

— Owszem — historia niedługa; można ją streścić w paru słowach. Krąży pomiędzy kolejarzami jako opowieść o pociągu, który zniknął.

— Jak to zniknął? Ulotnił się czy jak?

— No nie. Zniknął — nie znaczy jeszcze: przestał istnieć! Zniknął — to znaczy: nie ma go pozornie dla oka ludzkiego — w rzeczywistości zaś gdzieś jest, gdzieś przebywa, chociaż nie wiadomo gdzie. Fenomen ten miał wywołać pewien naczelnik stacji, jakiś dziwak ogromny, a może czarownik. Sztuki dokonał przez szereg w specjalnym porządku po sobie następujących sygnałów. Zjawisko zaskoczyło go zniecka, jak sam potem utrzymywał. Oto bawił się sygnałami, które kombinował w najrozmaitszy sposób, zmieniając ich następstwo i jakość. Aż raz, po wypuszczeniu siedmiu takich znaków, pociąg zajeżdżający na jego stację nagle w pełnym biegu uniósł się w górę równolegle do toru, zawahał parę razy w powietrzu, po czym przechyliwszy się pod kątem, zniknął i rozwiął się w przestrzeni. Odtąd nikt więcej nie widział ani pociągu, ani ludzi, którzy nim jechali. Mówią, że pojawi się z powrotem, gdy ktoś wyda te same sygnały, lecz w porządku odwrotnym. Naczelnik, niestety, wkrótce potem zwariował i wszelkie próby wydobywania zeń prawdy spełzły na niczym; obłąkaniec zabrał ze sobą klucz do tajemnicy. Chyba przypadek zdarzy, że ktoś trafi na właściwe znaki i wywabi pociąg z czwartego wymiaru na ziemię.

— Awantura jakich mało — zauważył kierownik Zdański. — A kiedy zaszło to cudowne zdarzenie? Czy legenda nie określa go czasowo?

— Jakich sto lat temu.

— Pi, pi! Ładny szmat czasu! W takim razie pasażerowie z wnętrza pociągu byliby w chwili obecnej o cały wiek starsi. Proszę wyobrazić sobie, co by to był za spektakl, gdyby tak dziś, jutro udało się jakiemuś szczęśliwcowi odnaleźć apokaliptyczne sygnały i zdjąć siedm pieczęci czaru. Ni stąd, ni zowąd zaginiony pociąg nagle spada z nieba na ziemię, wypoczęty należycie po stuletniej nirwanie, i wysypuje z wagonów tłum uginających się pod ciężarem wieku staruszków.

— Zapomniałeś o tym, że w czwartym wymiarze prawdopodobnie nie potrzebują ludzie ani jedzenia, ani napoju i nie starzeją się.

— Racja — zawyrokował Haszczyc — święta racja. Piękna legenda, kolego, bardzo piękna.

Umilkł, coś sobie przypominając. Po chwili, nawiązując do słów Świty, rzekł w zamyśleniu:

— Sygnały, sygnały... I ja coś o nich potrafię opowiedzieć — tylko nie legendę, lecz historię prawdziwą.

— Słuchamy! Prosimy! — odezwał się chór kolejarzy.

Haszczyc oparł łokieć o blat stołu, nałożył fajeczkę i wyrzuciwszy pod strop wozu parę mlecznych kręgów, zaczął swoją opowieść.

Pewnego wieczora, koło godziny siódmej, zaalarmowano stację Dąbrowa sygnałem: „wozy odbiegły”; młotek dzwonka oddał cztery po cztery uderzenia w odstępach trzech sekund. Zanim naczelnik Pomian zdołał zorientować się, skąd nadszedł sygnał, nadpłynął z przestrzeni znak nowy; odezwały się po trzy uderzenia na przemian z dwoma dane czterokrotnie. Urzędnik zrozumiał; znaczy to: „wszystkie pociągi zatrzymać”. Niebezpieczeństwo wzmogło się widocznie.

Wnosząc z pochyłości toru i kierunku silnego wiatru, wiejącego z zachodu, oderwane wozy biegły naprzeciw pociągu osobowego, który właśnie odchodził ze stacji.

Należało koniecznie pociąg wstrzymać i cofnąć parę kilometrów w stronę przeciwną, jako też kryć podejrzaną partię przestrzeni.

Ekspedient, młody, energiczny urzędnik, wydał stosowne zarządzenia. Osobowy szczęśliwie zawrócono z drogi, a równocześnie wysłano ze stacji maszynę z ludźmi, których zadaniem było wstrzymać biegnące samopas wagony. Lokomotywa ostrożnie posuwała się w niebezpiecznym kierunku, rozświetlając sobie drogę trzema potężnymi

reflektorami; przed nią w odległości 700 m szło dwóch drożników z zapalonymi pochodniami i tropiło uważnie linię.

Lecz ku zdumieniu całego personelu wozów odbiegłych nigdzie po drodze nie spotkano i po dwugodzinnej, oględnej do ostatecznych granic jeździe maszyna zawinęła do najbliższej stacji Głuszów. Naczelnik przyjął ekspedycję z ogromnym zdziwieniem. Nikt o sygnałach nic nie wiedział, przestrzeń absolutnie była pewną i żadne niebezpieczeństwo z tej strony nie zagrażało. Zbici z tropu funkcjonariusze wsiedli na maszynę i około jedenastej w nocy powrócili do Dąbrowy.

Tutaj tymczasem zaniepokojenie wzrosło. 10 minut przed powrotem parowozu dzwonki znowu odezwały się, tym razem domagając się przysłania lokomotywy ratunkowej z robotnikami. Urzędnik ruchu był w rozpacz; zdenerwowany sygnałami płynącymi wciąż od strony Głuszowa, przemierzał niespokojnymi krokami peron, wychodził na linię, to znów wracał do biura stacyjnego, bezradny, przerażony, wylękły.

Istotnie sytuacja była przykra. Alarmowany co kilkanaście minut kolega z Głuszowa odpowiadał zrazu z flegmą, że wszystko w porządku; potem zniecierpliwiony zaczął łajać od półgłówek i wariatów. A tu tymczasem szły sygnały za sygnałami, coraz natarczywiej dopraszające się wysyłki wagonów robotniczych.

Czepiając się, jak tonący ostatniej deski ratunku, zatelegrafował Pomian w stronę przeciwną, do Zbąszyna, przypuszczając nie wiadomo dlaczego, że stamtąd idzie alarm. Oczywiście odpowiedziano przecząco; i tam wszystko szło wzorowym porządkiem.

— Czy ja zwariowałem, czy tamci nie przy zmysłach? — zapytał w końcu przechodzącego blokmistrza. — Panie Sroka, czy słyszał pan te przekłete dzwonki?

— Słyszałem panie naczelniku, słyszałem. O znowu! Ki kaduk?

Rzeczywiście, nieubłagane młotki tłukły ponownie o żelazne kresy; wołały o pomoc robotników i lekarzy.

Na zegarze mijała wtedy już pierwsza.

Pomian wpadł we wściekłość.

— A co mnie to wszystko wreszcie, do stu piorunów, obchodzi? Stąd: wszystko w porządku, stamtąd: wszystko na miejscu — więc czego chcesz, do diabła ciężkiego? To jakiś błazen głuszowski figle z nami stroi, wywracając do góry nogami całą stację! Zrobię doniesienie i kwita!

— Nie przypuszczam, panie naczelniku — wtrącił spokojnie asystent — sprawa za poważna, by ją ujmować z tego punktu widzenia. Raczej przyjąć trzeba jakąś omyłkę.

— Ładna omyłka! Czyż nie słyszałeś kolega, co odpowiedzieli mi z obu stacji najbliższych? Chyba niepodobna przypuścić jakichś przypadkowo zabłąkanych sygnałów



z dalszych przystanków, o których by tamci nie wiedzieli. Jeśli dotarły do nas, musiały wpieryw przejść przez ich rejon. Więc?

— Więc prosty wniosek, że pochodzą od jakiegoś drożnika na przestrzeni między Dąbrową a Głazowem.

Pomian spojrział na podwładnego z uwagą.

— Od któregoś z budników, powiada pan? Hm... może. Ale po co? Dlaczego? Nasi ludzie zbadali przecież całą linię krok za krokiem i nie znaleźli nic podejrzanego.

Urzędnik rozkrzyżował ramiona.

— Tego to już nie wiem. Rzecz można zbadać później w porozumieniu z Głazowem. W każdym razie sądzę, że możemy spać spokojnie i nie zważać na dzwonki. Wszystko, co należało do nas, zrobiliśmy — przestrzeń przeszukana dokładnie, na linii nie ma ani śladu niebezpieczeństwa, którym nam grożą. Uważam te znaki po prostu za tzw. „fałszywy alarm”.

Spokój asystenta podziałał kojąco na naczelnika. Pożegnał kolegę i zamknął się na resztę nocy w biurze.

Lecz służba niełatwo przeszła nad tym do porządku. Ludzie skupili się na bloku koło zwrotniczego i coś szeptali między sobą tajemniczo; od czasu do czasu, gdy ciszę nocy przerwał nowy podrzut dzwonka, pochylone ku sobie głowy kolejarzy zwracały się w stronę słupa sygnałowego i kilka par oczu rozszerzonych zabobonną trwogą śledziło ruchy kujących młotków.

— Zły znak — mrucał strażnik Grzela — zły znak!

I tak grały sygnały aż do pierwszego brzasku. Lecz im bliżej było rana, tym dźwięki stawały się słabsze, niksze, w tym dłuższych odstępach czasu po sobie, aż zgłuchły bez echa przed świtem. Ludzie odetchnęli, jakby zmora nocna usunęła się z piersi.

Nazajutrz Pomian zwrócił się do władz w Ostoi, zdając dokładny raport z zajść ubiegłej nocy. Nadeszła telegraficznie odpowiedź kazała mu czekać na przybycie specjalnej komisji, która miała sprawę gruntownie zbadać.

W ciągu dnia ruch odbywał się regularnie i wszystko miało przebieg normalny. Lecz z uderzeniem godziny siódmej wieczór odezwały się znowu alarmujące sygnały w tym samym, co wczoraj, porządku; więc najpierw sygnał: „wozy odbiegły”, potem rozkaz: „wszystkie wozy zatrzymać”, wreszcie hasło: „przysłać lokomotywę z robotnikami”, i rozpaczliwy krzyk o pomoc: „przysłać maszynę z robotnikami i lekarzem”. Charakterystycznym było stopniowanie w doborze znaków, z których każdy następny zdradzał wzmożenie się urojonego niebezpieczeństwa. Sygnały uzupełniały

się oczywiście, tworząc rozerwany przestankami łańcuch, snujący jakąś złowieszczą opowieść o domniemanym nieszczęściu.

A jednak rzecz wyglądała na drwiny lub głupi figiel.

Naczelnik wściekał się, służba zachowywała różnie; jedni brali historię z humorystycznego punktu widzenia i śmiali się z zapamiętałych dzwonek, inni żegnali przesadnie. Blokowy Zdun utrzymywał półgłosem, że diabeł siedzi w stupie sygnałowym i kłapie dzwonkiem na przekorę.

W każdym razie nikt znaków nie tłumaczył na serio i na stacji nie poczyniono odpowiednich zarządzeń. Alarm trwał z przerwami aż do rana i dopiero gdy na wschodzie przetarła się bladożółta linia, dzwonki uspokoiły się.

Nareszcie po bezsennie spędzonej nocy doczekał się naczelnik przybycia komisji koło dziesiątej nad ranem. Przyjechał z Ostoi nadinspektor Turner, wysoki, szczupły, ze zmrużonymi złośliwie oczkami pan, z całym sztabem urzędników. Zaczęło się śledztwo.

Panowie „z góry” mieli już ustalony pogląd na sprawę. Sygnały, zdaniem pana nadinspektora, pochodziły z budki któregoś z dróżników na linii Dąbrowa — Głazów. Chodziło tylko o to, z czyjej. Według etatu było na tej przestrzeni budników dziesięciu; z tej liczby należało wydzielić ośmiu, którzy nie posiadali aparatu do dawania sygnałów tego typu. Podejrzenie padło zatem na pozostałych dwóch. Inspektor postanowił wy badać obu na miejscu ich przeznaczenia.

Po sutym obiedzie u pana naczelnika wyruszył z Dąbrowy po dwunastej w południe specjalny pociąg z komisją śledczą. Po półgodzinnej jeździe panowie wysiedli przed budką dróżnika Dziwoty, jednego z podejrzanych.

Biedna człeczyna, przerażony najściem nieoczekiwanych gości, zapomniał języka w gębie i na pytania odpowiadał jakby zbudzony z głębokiego uspienia. Po przeszło godzinnym badaniu doszła komisja do przekonania, że Dziwota Bogu ducha winien i o niczym nie ma pojęcia.

Więc by nie tracić czasu, pan nadinspektor zostawił go w spokoju, zalecając swoim ludziom dalszą jazdę do drugiego strażnika, na którym teraz skupiła się jego śledcza uwaga.

W 40 minut potem stanęli na miejscu. Na spotkanie nie wybiegł nikt. To zastanowiło. Posterunek wyglądał jakby wymarły; żadnej poszlaki życia w obejściu, żadnego śladu żyjącej istoty wokoło. Nie odzywały się patriarchalne głosy gospodarstwa domowego, nie zapał kogut, nie zrzędziła kura.

Po stromych, w parę poręczy ujętych schodkach weszli na wzgórze, na którym wznosił się domek budnika Jaźwy. U wejścia powitały gości niezliczone roje much złych,

zjadliwych, brzęczących; owady, jakby wściekłe na intruzów, rzuciły się do rąk, do oczu, do twarzy.

Zapukano do drzwi. Z wnętrza nikt nic odpowiedział. Jeden z kolejarzy nacisnął klamkę — drzwi były zamknięte.

— Panie Tuziak — skinął Pomian na ślusarza stacyjnego — wytrychem go!

— Duchem, panie naczelniku.

Zazgrzytało żelazo, zachrzęścił zamek i ustąpił.

Inspektor wyważył nogą drzwi i wszedł do środka. Lecz w tejże chwili cofnął się z powrotem na podwórze, przytykając chusteczkę do nosa. Z wnętrza uderzył okropny zaduch. Jeden z urzędników odważył się przekroczyć próg i zajrzał w głąb.

Przy stole pod oknem siedział budnik z głową spuszczoną na piersi, z ręką prawą opartą palcami na guziku aparatu sygnałowego.

Urzędnik zbliżył się do stołu i zbladłszy, zawrócił ku wyjściu. Krótkie spojrzenie rzucone na rękę dróżnika przekonało, że nie palce ujmowały taster, lecz trzy nagie, ogołoczone z mięsa piszczele.

W tej chwili siedzący przy stole zachwiał się i zwałił się jak kłoda na ziemię. Poznano trupa Jaźwy w stanie zupełnego rozkładu. Obecny lekarz stwierdził śmierć zaszłą przynajmniej dziesięć dni temu.

Spisano protokół i pochowano na miejscu zwłoki, rezygnując z obdukcji z powodu silnie posuniętego zepsucia.

Przyczyny śmierci nie wykryto. Wypytywani o to chłopci z sąsiedniej wsi nie umieli dać żadnych wyjaśnień prócz tego, że już od dłuższego czasu Jaźwy nie widywano. W dwie godziny później wróciła komisja do Ostoi.

Naczelnik Dąbrowy miał tej nocy i następnych sen spokojny i nie zmacony sygnałami. Lecz w tydzień potem zaszła na linii Dąbrowa — Głaszów straszliwa katastrofa. Oderwane nieszczęśliwym trafem wagony wpadły na pociąg pospieszny, dążący z przeciwnej strony, i zdruzgotały go doszczętnie. Zginał cały personal służbowy i osiemdziesięciu kilku podróżnych.

## REFERÊNCIAS

GRABIŃSKI, Stefan. Sygnały. In: GRABIŃSKI, Stefan. *Demon ruchu*. Varsóvia: Fundacja Nowoczesna Polska, [2014]. p. 34-38. Disponível em: <https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/demon-ruchu.pdf>. Acesso em: 07 nov. 2020.

GRABIŃSKI, Stefan. Sinais. In: GRABIŃSKI, Stefan. *Demon ruchu: o demônio do movimento*. São José dos Pinhais: Urso, 2021. p. 104-113.

## O encontro

Sławomir Mrożek

Tradução e apresentação de Matheus Moreira Pena<sup>1</sup>

### Apresentação

Nascido em 1930, natural da cidade de Borzęcin, não muito distante de Cracóvia, Sławomir Mrożek<sup>2</sup> iniciou sua carreira como jornalista e desenhista em 1950 no jornal *Dziennik Polski*. No ano de 1963 emigrou para a Itália e posteriormente morou ainda em diversos outros países como França, Estados Unidos, Alemanha e México. Mrożek retornou à Polônia somente no ano de 1996. Sete anos depois sofreu um derrame cerebral e ficou afásico. Em 2008 retornou à França, onde faleceu cinco anos depois.

Sławomir Mrożek é um dos escritores poloneses do século XX amplamente conhecidos além das fronteiras de seu país natal, cuja obra conta com traduções para diversos idiomas. Sua versatilidade e capacidade criativa se refletem na diversidade dos estilos e formas que sua produção artística toma. Mrożek foi autor de desenhos satíricos, contos, roteiros cinematográficos e peças teatrais que lhe trouxeram grande renome.

Suas obras são famosas pela abordagem e apresentação da realidade do regime socialista, bem como outras questões políticas e filosóficas relevantes do século XX, tudo isto através da criação de cenários e diálogos surreais, satíricos e humorísticos.

---

<sup>1</sup> Licenciando em Letras- Polônês na UFPR. E-mail: [moreira88@hotmail.com](mailto:moreira88@hotmail.com). <https://orcid.org/0000-0003-1646-1672>

<sup>2</sup> Para conhecer mais a respeito do autor e sua obra indica-se a tese de doutorado de Aleksandra Pluta (PLUTA, Aleksandra Ewa. *A recepção das obras dramáticas de Sławomir Mrożek no Brasil*. 2020. 226 p. Tese (Doutorado em Literatura) – Instituto de Letras, Departamento de Teoria Literária e Literatura, Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade de Brasília, Brasília, 2020. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/39072>. Acesso em 08 jul. 2021.) e o artigo de Milena Woitowicz Cardoso (WOITOWICZ CARDOSO, Milena. Análise comparativa entre o texto dramático *Emigranci* de Sławomir Mrożek e o poema *Pan Cogito – Powrót* de Zbigniew Herbert: a questão da emigração. *Revista X*, [S.l.], v. 15, n. 6, p. 568-582, dez. 2020. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/revistax/article/view/76744>. Acesso em 08 jul. 2021.)

## O encontro

A rua estava vazia. Ao defini-la desta maneira quero dizer, que não havia pessoa, animal, ou objeto algum nela. Eu caminhava por ela. Eu sou uma pessoa. Mas olhando ao meu redor não avistei ninguém. Foi assim somente por um tempo. Em um certo momento surgiu alguém, que vinha em minha direção. Um pouco mais alto do que eu, com ombros muito mais largos e de chapéu, ao passo que eu, nunca ando de chapéu. Tomei a expressão facial adequada para parecer-lhe cheio de energia e belo.

Pensei que tudo transcorreria como de costume. Prendi a respiração por um instante, para que o ar deslocado pelo estranho não adentrasse meus pulmões e então cada um seguiria seu rumo.

Mas ele bloqueou meu caminho e disse:

— Pare, por favor. Amanhã, às sete horas em ponto o senhor virá até minha casa fazer faxina.

Eu fiquei tão surpreso que perguntei apenas:

— Eu?

— Óbvio que o senhor.

— Mas como assim? O que é isso? – encontrei, por fim, a maneira adequada de responder a essa provocação – O que é que o senhor está pensando?! Deixe-me passar!

— Não se exalte. Preste atenção: Lá tem água corrente assim como panos.

— Mas o senhor realmente está achando que eu...

— O serviço inicialmente parece duro, não nego, mas pelo menos temos um aspirador de pó.

— Que aspirador!?

— Um aspirador esplêndido, manejá-lo é um verdadeiro deleite. Além do mais, dá para bater a poeira lá embaixo, no pátio.

— Qual andar? Aposto que o sexto.

— De modo algum! O quarto. E como se isso não bastasse tem elevador. O senhor mesmo há de convir que são boas condições de trabalho.

— Mas e por que motivo que eu haveria de limpar o apartamento do senhor?

— Porque ele já está sujo e precisa urgentemente de uma retocada. O senhor receberá um avental. Ah, e sem comentários desnecessários, por favor.

— Mas como assim? O que isso quer dizer?

— Porque o senhor, é claro, não vai fazer faxina sem avental, vai? Ou melhor, faça como bem entender.

— Não, não, o avental é imprescindível. Mas... como o senhor ousa!

— Na despensa ao lado do banheiro o senhor encontrará esfregões. O senhor precisa acender a luz no corredor, porque a lâmpada da despensa queimou.

— Não, mas isso é realmente um absurdo!... Seria bom ter umas flanelas... Mas quem é que o senhor está pensando que eu sou?

— Não tem. Temos apenas pantufas de feltro grosso. Também ficam na despensa. Só não gaste muita cera para piso. Temos apenas o suficiente, não dá para desperdiçar nada.

— E o senhor está achando que dá para limpar com qualquer coisa? Se é para fazer o serviço direito, usa-se tanto quanto for preciso, não dá para ficar de sovinice. O senhor pensa que é...

— Não discuta comigo. Encerar suavemente e esperar até a cera secar. O senhor pegará a enceradeira emprestada dos vizinhos.

— Como assim? O senhor não tem uma enceradeira própria? Não dava para ter arrumado?

— Isso não é da conta do senhor. Tem que bater na porta dos vizinhos, mas antes das oito, porque depois já não tem mais ninguém em casa. Diga que veio em meu nome. Dentro do armário da cozinha tem um queijo suíço. Pegue um pedaço para si, mas só um pedaço, não tudo! Desentupa a pia, regue os gerânios, enrole o piso de linóleo e não deixe estranhos entrarem.

— E a água quente? Não vou lavar nada com água fria. Tenho reumatismo.

— Não me venha com bobagens. A água aquecemos no forno a gás. Basta girar as torneiras devidas. O senhor já é adulto.

— Então tem gás também?

— Não faça perguntas idiotas. Claro que sim.

— Eu tenho medo. Vai que me enveneno.

— Bobagem. Junte os panos de mesa em um lugar só. Afaste os armários, bata bem os colchões, tire as cortinas, não se esqueça de polir as maçanetas e tome cuidado para não respingar nas paredes. Limpe as janelas a seco por um bom tempo porque eu vou checar e nada de ficar escutando rádio porque ele distrai. Pois bem, é mais ou menos isso aí. Até mais.

Foi embora, sem olhar para trás, com o passo de um atleta. Mantive meu olhar sobre ele até sumir no horizonte. Meu orgulho ofendido fervia dentro de mim e minha dignidade pessoal gritava ferida. Até que de repente me senti constrangido, me senti de mãos atadas e indefeso... afinal de contas ele não me deixou o endereço...

## Spotkanie

Droga była pusta. Określając ją w ten sposób, chcę powiedzieć, że nie było na niej człowieka ani zwierzęcia, ani też przedmiotu. Szedłem tą drogą. Ja jestem człowiekiem. Ale rozglądając się – nie zauważyłem nikogo.

Tak było tylko do pewnego czasu. W jakiejś chwili ukazał się ktoś, kto szedł mi naprzeciw. Trochę wyższy ode mnie, o wiele szerszy w ramionach, miał również kapelusz, podczas kiedy ja kapelusza ja nigdy nie noszę.

Przybrałem odpowiedni wyraz twarzy, aby wydać się energicznym i pięknym.

Myślałem, że wszystko odbędzie się jak zwykle. Ja wstrzymałem na chwilę oddech, żeby powietrze roztrącone nieznajomym i otaczające go nie przeniknęło mi do płuc – i miniemy się.

Ale on zagroził mi drogę i powiedział:

— Proszę się zatrzymać. Jutro, dokładnie o siódmej, przyjdzie pan do mnie posprzątać mieszkanie.

Byłem tak zdziwiony, że zapytałem tylko:

— Ja?

— Oczywiście, że pan.

— Ale co to ma znaczyć?! – Odnalazłem wreszcie właściwy sposób odpowiadania na zaczepki. – Co pan sobie wyobraża?! Proszę mnie przepuścić!

— Niech się pan nie unosi. Proszę posłuchać: woda bieżąca jest na miejscu, również i ściereczki.

— Czy pan naprawdę sądzi, że ja...

— Praca z początku wydaje się ciężka, nie przeczę, ale jest przecież odkurzacz.

— Jaki odkurzacz?!

— Doskonały odkurzacz, operowanie nim to prawdziwa przyjemność. Zresztą można trzepać na dole, na podwórku.

— Które piętro? Pewnie szóste.

— Ależ nie! Czwarte. W dodatku jest winda. Sam pan widzi, jakie warunki.

— Ale z jakiej racji ja mam panu sprzątać mieszkanie?!

— Bo już jest brudne i trzeba koniecznie trochę odświeżyć. Dostanie pan fartuch. Zresztą proszę nie robić uwag.

— Ale co to ma znaczyć właściwie?!

— No bo przecież nie będzie pan sprzątał bez fartucha. Zresztą, jak pan chce.

— Nie, nie, koniecznie fartuch. Ale... jak pan śmie!

— W komórcie obok łazienki znajdzie pan miotełki, światło musi pan zapalić w przedpokoju, bo w komórcie spaliła się żarówka.

— Nie, to doprawdy niesłychane!... Przydałyby się szmaty filcowe... Ale za kogo mnie pan bierze właściwie, co?!

— Szmat nie ma, są tylko pantofle na wojłoku, znajdzie je pan także w komórcie. Tylko proszę mi nie zużywać za dużo pasty do podłogi. Wszystkiego wychodzi tyle, że nie można nadażyć.

— A pan myśli, że można zbyć byle czym? Jak się robi, to trzeba tyle, ile trzeba, nic nie da się oszukać, a jak pan myśli...

— Proszę nie dyskutować. Pastować lekko, poczekać, aż przeschnie. Froterkę pożyczysz pan od sąsiadów.

— Jak to, nie ma pan swojej froterki? Nie można było sprawić?

— To nie należy do pana. Do sąsiadów dzwonić tylko przed ósmą, bo potem wszyscy wychodzą. Powiedzieć, że to ode mnie. W kuchni, na kredensie, leży ementaler, proszę sobie wziąć kawałek, tylko nie wszystko. Zlew przetkać, geranium podlać, linoleum zwinąć, obcych nie wpuszczać.

— A ciepła woda? Zimną nie będę mył. Mam reumatyzm.

— Proszę nie pleść głupstw. Woda grzeje się w piecyku gazowym. Trzeba tylko przekręcić odpowiednie kurki. Jest pan dorosły.

— To i gaz jest?

— Proszę nie zadawać nieinteligentnych pytań. Jasne, że jest.

— Ja się boję. Można się otruć.

— Głupstwa. Brudne serwety złożysz pan w jednym miejscu. Szafy odsunąć, materace przetrzepać, firanki zdjąć, klamki proszkiem, ścian nie ochlapać, okna potem na sucho trzeć, długo, bo sprawdzę, radio wyłączyć i nie słuchać, bo rozprasza. No, to by było mniej więcej tyle. Do widzenia.

Odszedł, nie oglądając się, krokiem sportowca. Spoglądałem za nim, dopóki nie zniknął. Kipiała we mnie obrażona duma, krzyczała zraniona godność osobista.

Nagle zrobiło mi się głupio, poczułem się bezradny, bezbronny... nie zostawił mi przecież adresu...

## REFERÊNCIA

MROŹEK, Sławomir. Spotkanie. In: MROŹEK, Sławomir. *Opowiadania*. 2. ed. ampl. Kraków: Wydawnictwo Literackie Kraków, 1974. p. 79-81.



## ***Depois da escrita* – um experimento na tradução de Jacek Dukaj**

Regina Maria de Lima Pimentel<sup>1</sup>

Universidade Federal do Paraná

### **Apresentação**

Esta publicação tem por objetivo apresentar trechos da coletânea de ensaios *Depois da Escrita (Po Piśmie)* do escritor polonês Jacek Dukaj (1974- ), nominadamente a introdução e um dos ensaios, intitulado “A Terceira Guerra Mundial entre o Corpo e a Mente”. Os textos foram traduzidos a partir da versão em polonês, *Po Piśmie* (DUKAJ, 2019), para o português no âmbito do curso de graduação em Letras-Polonês, tanto como Projeto de Aprendizagem como na disciplina Tradução Literária, ambos sob orientação do Prof. Dr. Piotr Kilanowski.

O autor, Jacek Dukaj, nascido em 1974, no sudoeste da Polônia, é um prolífico e premiado autor de literatura fantástica e ficção científica. Dukaj é o que se pode chamar de um pensador da modernidade, analisando, entre outros temas, os impactos sempre crescentes da informática e da tecnologia aplicada aos organismos biológicos. Pode-se dizer que ele é também um continuador da obra de outro polonês, Stanisław Lem (1921-2006), também ensaísta e também autor de ficção científica. Uma de suas obras mais conhecidas de Lem é *Solaris*, mais de uma vez levado às telas de cinema.

Lem, como Dukaj, debruça-se infatigavelmente, na sua obra, sobre a influência da evolução tecnológica e dos *environments* inusitados a que está crescentemente exposta a humanidade. Ambos, Dukaj e Lem, valem-se, para isso, da literatura, da filosofia, da cultura pop, da neurociência e da hard science, especulando a respeito do ‘novo’ ser humano que emerge das mudanças cada vez mais velozes da tecnologia aplicada à comunicação, à neurobiologia, ao convívio social.

Na Introdução aos ensaios incluídos em *Depois da Escrita*, Dukaj relata a experiência de escrever sobre um mundo volátil, quando o próprio escritor é impactado pelo seu ambiente a tal ponto que já não é clara a diferença entre o observador e o fenômeno, e onde se começa a divisar uma possível insuficiência da linguagem para lidar com essa ‘modernidade líquida’, termo cunhado pelo também polonês Zygmunt Bauman.

---

<sup>1</sup> Bacharelada em Letras-Polonês na Universidade Federal do Paraná. E-mail: regpimentel@gmail.com. <https://orcid.org/0000-0002-2909-1060>.

O ensaio que se segue, “A Terceira Guerra Mundial entre o Corpo e a Mente”, é um conjunto de pequenos textos nos quais o fio condutor é a relação entre mente e corpo, submetida aos crescentes recursos tecnológicos de manipulação do corpo, por um lado, e da emulação da mente em dispositivos computacionais, por outro. A disputa de primazia entre eles, e da emergência de novos meios tecnológicos que, diretamente, afetam essa relação e essa primazia é o eixo orientador das reflexões do autor.

## Depois da Escrita

### Intro

No ditado de que não são as pessoas que escrevem livros, mas os livros que usam pessoas para serem escritos, escondia-se a premonição daquela experiência bastante comum da relação com a palavra escrita: a sabedoria do texto excede a do seu autor. Escrevi e só então comecei a entender o que foi escrito; comecei a ver os significados mais profundos do escrito. Em uma versão mais enfática, o ditado soa assim: “Os escritores são mais estúpidos que seus livros”.

De onde vem essa sabedoria excedente? No caso de obras literárias - aquelas com objetivos puramente artísticos - muito pode ser imputado ao subconsciente do autor. A todas aquelas partes da mente cujo trabalho permanece oculto a nós. “Por que seu personagem se comportou dessa maneira em particular?” “E como vou saber por que eu mesmo me comporto como me comporto”?

No caso de textos dedicados à análise da realidade, conectados pelo método de raciocínio que é compartilhado por muita gente, buscamos relações obscuras ou já esquecidas nas raízes das palavras, palavras que servem como suporte para ideias. A imensa maioria dos nomes do invisível que usamos no Ocidente vem do grego e do latim. Quando os idiomas e as culturas se acomodavam nos leitos dos significados, se arranjaram de acordo com os livros de sonhos gregos e latinos, ao rumorejar do Mediterrâneo e ao brilho das estrelas que guiaram Odisseu e os Argonautas. O fato de que agora, inconscientemente, enunciamos e escrevermos tais ordens de significados e associações de ideias deve-se à sabedoria desenvolvida por gerações de pastores, marinheiros e caçadores que vaguearam pelos meandros da humanidade nos milênios 3 e 2 a.C.

Outra fonte deste excesso brota do tempo, da própria temporalidade. Uma vez escrita, uma palavra começa a envelhecer; um minuto depois a olhamos com espanto: “Afi-

nal de contas, o que eu realmente queria dizer?” Quando o acusado é convocado perante o tribunal para “responder por seus atos”, esta expressão - e se vê aqui como os sentidos se alojaram no berço da linguagem - separa o ato de seu autor. É feita uma pergunta – que poderiam ser feitas também para uma construção, uma escultura ou uma canção - e em seu lugar responde o autor. Ele é o porta-voz, o intérprete da realidade, sobre a qual recaiu a sombra de seu passado.

De que maneira um autor “responde por seus livros”? Escrevendo outros livros. Assim, de sua relação mútua no tempo vem este específico excesso: a vida das ideias, o movimento, a dança dos sentidos.

Não toquei; fui tocado. Olhando para trás na procissão de textos deduzidos de mim, descubro - um astrônomo de luneta invertida - numerosas relações de continuidade, contradição, resultados. Somente nesta perspectiva cintilam as constelações de obsessões e ansiedades, sob cujo presságio li e escrevi durante anos.

Neste volume, agrupei textos que compõem duas constelações principais: a linguagem e escrita como portadores não essenciais e transitórios da humanidade, e o homem desprovido de subjetividade.

Estas ideias em si nunca se me apresentaram desta maneira, embaladas em frases e amarradas com a fita de um parágrafo. O que significa realmente “homem desprovido de subjetividade”? O `eu` de alguns anos atrás teria dado de ombros e considerado isso loucura.

O que sabemos sobre o sujeito foi o que nos foi ensinado nas aulas de polônês: que ele está na frase ao lado do predicado. “O mestre-capela Gruber devorou uma linguiça dourada”. O mestre-capela Gruber aqui desempenha o papel de sujeito, a linguiça dourada é o objeto, e o predicado é que a linguiça foi devorada. Assim entendemos, alimentados pela sabedoria muito mais simples da linguagem, que o sujeito é a fonte das ações, julgamentos e valores, em torno do qual giram os demais seres e eventos; que todos eles são “para” o sujeito; que é nisso que consiste a subjetividade.

Cabem nesta intuição-matrioska pelo menos três subjetividades. Há o mestre-capela Gruber, que ficou com fome, desejou uma linguiça quente, tomou-a e comeu-a: o sujeito causal. Há o mestre-capela Gruber, de cujo ponto de vista podemos contar a história de devorar uma linguiça: a autoconsciência do mestre-capela Gruber, refletida no consumo da linguiça (em oposição à inconsciência da porção de carne de estar sendo devorada). E há o mestre-capela Gruber, que tem o direito de devorar a linguiça, enquanto a linguiça não tem o direito de devorar o mestre-capela Gruber (e não tinha mesmo quando ainda estava correndo sobre os seus cascos), visto que Gruber e seus semelhantes é que são a fonte do valor, e não os embutidos, miúdos ou carne de caça.

Vejo agora – luneta virada para trás – como há anos cresce em mim a desconfiança contra todos esses tipos de subjetividade – especialmente a primeira, a do autor.

Fala e pensamento também são ação. Temos um inato senso de causação sobre o que dizemos e sobre o que pensamos. E talvez a suspeita se origine da percepção da sutil diferença entre - `Pensei X` e `X me ocorreu`.

Você saboreia a diferença, enrola-a na língua, atira-a para as profundezas da mente silenciada - e finalmente admite: esta última reflexão é que está mais próxima da experiência original, pré-linguística.

O caminho linguístico e literário destas suspeitas leva diretamente ao ensaio Depois da Escrita. Muito mais meandroso e ramificado é o caminho do reconhecimento da dessubjetificação do homem pela tecnologia. Tecnologia, ou instrumentalidade: algo que utiliza outro algo mais para atingir determinado objetivo. Há anos venho lendo sobre esta instrumentalização, descrevendo-a e desenvolvendo-a ao extremo em minha imaginação, sem colocar em palavras a própria essência do processo: relacionada não apenas à inversão da direção de uso (quando o homem já não usa, mas é usado), mas também à chegada à independência desta ferramenta que é mediadora entre o sujeito e o objeto. Independentemente do quê ou quem está no lugar do sujeito, e o quê, quem - no lugar do objeto. Ambos são meramente servos, sombras do próprio uso. Eles são governados pelo que em geral parece não existir: relação, estrutura.

Estas intuições provavelmente atravessam todos os meus textos clássicos de ficção científica. O primeiro vislumbre da consciência que tive delas me parece ser o termo “metaxocracia” dos Oceanos Negros (2001), que aponta diretamente para o “poder do intermediário”.

Aqui, em forma ensaística, olhando de vários ângulos e tratando de vários tópicos, o motivo é retomado em No Limite da Esperança, Arte na Era da Inteligência Artificial e Os praticantes do tédio feliz.

A cronologia da primeira obsessão – a que se concentra na linguagem e na escrita – remonta no mínimo ao ensaio Muito longo, não vou ler, que escrevi (que se escreveu através de mim) para o Tygodnik Powszechny em 2010. Mas não incluo aqui qualquer texto que não tenha valor intrínseco, que não fale de nada além de uma questão repetida e desenvolvida posteriormente.

No entanto, vocês percebem como de um ensaio para o outro certos pensamentos, perguntas, conceitos - como motivos musicais entrelaçados no jazz - crescem ou diminuem, se embaçam, tomam corpo, concretude, nomes, e finalmente - aquela completude formal que sinaliza a maturidade de uma ideia: independente, com vida própria, sai para o mundo, obsidia outros. Espero que obsidie.

Não expurguei dos textos tais repetições, vendo o valor desta meandrosidade, um excesso de significado nas incertezas e possibilidades do passado. E também - um benefício substancial para leitores não acostumados a tal pensar por escrito.

Não é apenas mais fácil escalar montanhas com declives suaves e longo; também aprendemos algo enquanto as escalamos. Aprendemos a forma da montanha contornando-a. Vemos para que lado não devemos ir, para que lado outros foram e se desviaram, tombaram pelo caminho. Aprendemos a escalar as próximas montanhas, todas as montanhas possíveis.

O título do ensaio, *Depois da Escrita*, foi escrito com consciência desse vagar, num reflexo de autoanálise. E também a partir do reconhecimento do que eu estava realmente tentando conseguir nos últimos anos, assassinando a mim mesmo com *Recursão*: criar um romance na era da pós-escrita, uma literatura de experiências não literais.

De fato, as partes comuns da primeira e segunda constelações de obsessão incluem numerosas obras literárias, desde *Gelo* (2007) até *Império das nuvens* (2018). De fato, se calibrarmos a luneta e a ela aplicarmos os filtros do conhecimento posterior, pode-se ver que as constelações também incluem meus primeiros contos, como a *Escola* de 1995, na qual o protagonista cria um poema-hino para elogiar o poder de “si mesmo”, gritando em desespero aos “sujeitos de obras abandonadas”.

Eu sabia o que escrevi, compondo esses versos? Quem os compôs? O que ele queria mostrar?

Mas será que o hino do homem dessubjetivizado pode ter um autor? Eu não o escrevi; ele se escreveu por meu intermédio.

## **A Terceira Guerra Mundial entre o corpo e a mente**

### **01.**

Por cima do rugido das chamas, um grito rola pelo corredor.

CHARLIE

OLHEM PRA MIM! OLHEM PRA MIM! VOU MOSTRAR PRA VOCÊS A VIDA DA MENTE!

Corredor

O fogo avança para o fundo do corredor

Close-up num pedaço da parede

O fogo flui pelas fissuras.

### A câmara foca em Deutsch

Seus olhos se arregalam ante a visão de Charlie e do fogo que se aproxima; a pistola esquecida pende de sua mão abaixada.

### Do ponto de vista de Deutsch

Charlie investe contra ele pelo corredor, pressionando o trabuco no peito. As chamas o seguem.

### Aos berros:

CHARLIE

OLHEM PRA MIM! VOU MOSTRAR PRA VOCÊS A VIDA MENTAL! VOU PRA VOCÊS A VIDA DA MENTE!

*Barton Fink* (1991), Joel Coen & Ethan Coen

## 02.

*A Human Body Exhibition*, ao que parece, foi tão popular em Cracóvia que teve que ser prolongada por meses. É uma exposição do corpo humano, dividido em partes, camadas e subsistemas de uma máquina biológica, que, na ânsia de reduzi-lo a um maquinário orgânico, chega a ser de uma torpeza libertadora: quando se segura um riso nervoso ao ver a glória desnuda e a hediondez do músculo ou do osso que se sente logo abaixo da própria pele.

Vejo como essa mostra desperta uma incrível fascinação, especialmente entre crianças. Basta que um anúncio dela apareça em bondes e ônibus e logo os escolares se animam, os meninos (especialmente os meninos) trocam entre si fotos e vídeos, se cutucam mutuamente com histórias de horror, mergulham em divagações hipernaturalistas sobre os extremos da biologia, sobre morte, nascimento, digestão, excreção, cópula, morte, decomposição e túmulo, que nunca podem ser totalmente expressos no seu linguajar.

Depois disso, desconectam-se do mundo da matéria e são novamente consumidos pelos seus celulares, mensagens de texto e jogos.

## 03.

### **Diz o zumbi!:**

Tendo-se coberto de tatuagens para parecer um cadáver vivo e adornado com parasitas carnívoro, o *Zombie Boy* não teme nem a morte nem os vermes; mas o mundo não será o mesmo depois de ter feito da sua pele uma tela para imagens de vida após a morte.

Esta é uma entrevista com um zumbi, como ele próprio se identifica; um zumbi com estilo.

Q: *De quem foi a ideia – da transformação em zumbi?*

A: Hummm, da minha avó ou do carteiro – já se me apagam da memória os detalhes dessa festa do cabide.

Q: *Alguma vez você ficou assustado com o que você fez consigo mesmo e com o seu corpo?*

A: Nunca! Tenho ralado por mais de uma década para atingir esse objetivo, embaixo da agulha e da faca, embaixo de um teto, do sol e da lua, essa é a chance da minha vida.

Q: *Você se sente mais humano, mais exposto, mostrando as suas entranhas perante o mundo?*

A: Pra falar a verdade, pra mim isso é só tinta. Como a tinta nos quadros. Deveríamos ter um medo irracional da criação artística? Sinto, pelo contrário, que isso mais me faz evoluir do que me enfraquece.

Q: *O que você quer expressar com a sua arte?*

A: A anarquia. Sou anarquista, esse é um chamado à revolução. O primeiro estágio da revolução é a rebeldia. E parecer morto quando se está vivo, isso desafia as próprias leis da natureza.

Rick Genest, conhecido como *Zombie Boy*, tem estado trabalhando em tatuagens que mostram o interior de seu corpo em decomposição desde que tinha 19 anos; a tatuagem já cobre 80% do seu corpo.

Até o momento, *Zombie Boy* tem sido a face da L’Oreal, da coleção de moda Jay-Z, apareceu num vídeo da Lady Gaga, no filme *47 Ronins* ao lado de Keanu Reeves e em vários desfiles de moda como modelo.<sup>2</sup>

#### 04.

Em 2012, apareceu no *Cultural Studies Review* o ensaio “Avatar, Identification, Pornography”, de John Frow. Nele, Frow compara duas das mais sonoras expressões da relação do homem com o corpo: os avatares computacionais e a pornografia.

A primeira condição de entrada em qualquer texto cultural é a identificação. “Sem que se desperte o interesse num personagem que de alguma maneira recorda a nós mesmos, não nos engajaremos tão profundamente no processo de leitura”. Frow sugere que isso se aplica também a narrações discursivas, mesmo àquelas altamente abstratas, onde aparentemente não há com quem ou com que se identificar.

A popularização dos avatares computacionais faz com que seja mais fácil colocar em circulação linguagens mais precisas para descrever essas relações. É necessário cindir a ideia do corpo em pelo menos três instâncias: a do corpo físico, a do corpo

virtual e a do corpo fenomênico. Esse último refere-se à nossa imaginação-sentimento do corpo, ao “mapa mental do corpo” construído pela sua experiência subjetiva, na tradição de Merleau-Ponty.

Frank Biocca escreve<sup>3</sup>: “Vê-se que tal manifestação (computacional) consegue significativamente modificar a imagem interna do corpo. Figurativamente, o corpo virtual (avatar) compete com o corpo físico para influenciar a forma do corpo fenomênico. O resultado final é um peculiar cabo de guerra na mente do usuário da interface, fazendo com que a imagem interna do seu corpo oscile.

Lukas Blinka<sup>4</sup> diferencia aqui três partes componentes da relação: identificação, imersão e compensação. Com o tempo, a identificação parece se transformar numa imersão mais ampla e profunda, embora não tão facilmente conseguida. Jogadores mais velhos ‘sonham acordados’ sobre o mundo do jogo, mas não mais se identificam diretamente com o avatar; o avatar se torna algo entre uma imagem fenomênica do corpo e uma figura completamente separada (como um personagem num filme). A força deste deslocamento se reduz no caso de jogadores casados, o que se pode interpretar tanto positivamente (relacionamentos na vida real curam relacionamentos virtuais) como negativamente (o casamento mata a imaginação).

Marie-Laure Ryan afirma<sup>5</sup>: ‘O jogador (num jogo de computador) persegue o objetivo estabelecido pelo jogo por meio da realização de uma série de ações pelas quais ele determina o destino do mundo do jogo. Esse destino é moldado por meios dramáticos, por meio da atuação, e não diegeticamente - por meio de narração. Mas, ao contrário do drama tradicional, esse jogo é autotélico, não orientado para espectador algum: a execução dessas ações é precisamente o sentido do jogo, e a principal fonte de prazer para o jogador’.

Essa autotelicidade obsessiva é facilmente associável ao sexo; na realidade, em seus sintomas e neurologia, a dependência do sexo e a dos jogos de computador não se diferenciam muito. Frow aqui aponta para dos dois principais componentes do prazer: imersividade e cinestesia.

Como se não bastasse a realidade do jogo que o absorve completamente, os prazeres que você obtém participando dele – mesmo sentado numa cadeira, totalmente parado – são prazeres do corpo. Você atira, pula, briga, voa, nada – não com este corpo na cadeira, mas com seu outro corpo. E também a incessante repetição desses prazeres e satisfações mecânicos lembram a impiedosa crueldade do império da libido; pois qual outra força levaria um homem racional a essas compulsões tão animalizadas? “Matar milhões de ratos” não é uma caricatura, mas uma regra de sucesso em jogos como RPG (*role playing games*).



A pornografia, diz Frow, é “uma forma extrema, mas não incomum, de influência textual afetiva”. Seu traço característico é a vacuidade avatárica de seus personagens; como diz Susan Sontag, a banalidade psicológica da pornografia não é erro ou incompetência de seus criadores, nem o preço de sua desumanização, mas condição indispensável para evocar uma resposta sexual no receptor. O leitor, espectador, deve ter à sua frente uma tela em branco, para projetar nela suas próprias emoções, expectativas, imagens. No ramo dos jogos de computador isso se chama “customização do avatar”.

Segundo o argumento clássico das feministas da escola de Catherine McKinnon e Andrea Dworkin, a pornografia é uma violência e uma forma de dominação da sexualidade masculina, e reduz a mulher ao papel de objeto, imagem, bem de consumo. “O sexo na vida real não é menos mediado do que na arte. Os homens fazem sexo com as suas próprias fantasias de mulher”.

Esvanece aqui não apenas a fronteira entre sexo voluntário e involuntário, mas também entre o ato, o corpo - e sua imagem, representação, ilusão.

Uma premissa idêntica subjaz no Idealismo Digital contemporâneo. Soldados no front da Terceira Guerra Mundial do Corpo com a Mente são também as inúmeras estrelinhas pornô da Rússia e da Ucrânia, com carinhas de princesas de pelúcia, que nem sequer tiram suas cruces ortodoxas na hora de sua errância sexual internética. Quando perguntadas sobre a razão de se deixar humilhar desta maneira, espantam-se honestamente: “Mas é só o corpo”.

## 05.

Com efeito, no oriente todas as lutas espirituais se aguçam e o cérebro se queratiniza sob o céu da eterna Idade Média. Passe uma noite à sombra de uma igreja ortodoxa, embriague-se sob o eco dos sinos, inspire aquele ar e aquela obviedade em seus pulmões.

Entre na escuridão do templo. Nos mosteiros ortodoxos você ainda verá os ícones representando um monge crucificado. Ao redor, rondam diabos e demônios, enquanto ele sofre em silêncio na cruz. Pode-se encontrar variações entre as monjas (nos mosteiros femininos). Legenda: *A vida de um monge*.

Os movimentos religiosos de radical negação do corpo na Rússia dos séculos XVIII e XIX – sendo os Skoptsy o exemplo mais famoso - adotaram esse simbolismo, inscrevendo na figura do monge o destino de todo cristão.

Em tal “Crucificação da Carne” as alegorias do asceta, do mundo e do Diabo nararam a luta pela libertação do Espírito do domínio da biologia: o monge crucificado, com a boca e os olhos cerrados, com velas em ambas as mãos; e à sua direita um Corpo, que é

obviamente uma mulher (legenda: *Apetite pela devassidão*), o alveja com o arco no limiar do Inferno, sob a cidadela da Igreja terrena; na frente, o Diabo com uma lança (*O amor às delícias terrenas*) comanda ao crucificado: “Desça da Cruz!”; acima disso tudo paira Cristo com a coroa do mundo.

A recompensa para aqueles que renunciam à carne: a eternidade do Espírito puro.

No auge de seu fervor anticorpo, suas seitas contavam com centenas de milhares de crentes; alcançavam os círculos mais altos da burguesia, do comércio, da corte. As mulheres amputavam seus seios, clitóris e grandes lábios, os homens, seus testículos e pênis.

Os versículos bíblicos favoritos dos castrados eram:

“Porque há eunucos que assim nasceram do ventre da mãe; e há eunucos que foram castrados pelos homens; e há eunucos que se castraram a si mesmos, por causa do reino dos céus.”<sup>6</sup>

“E quase todas as coisas são limpas com sangue de acordo com a Lei, e sem o derramamento de sangue não há remissão [de pecados]”<sup>7</sup>

“Eis que virão os dias em que dirão: “Feliz o útero estéril que não gerou, e os seios que não amamentaram”<sup>8</sup>

“Portanto, se a tua mão ou o teu pé te escandalizar, corta-o, e atira-o para longe de ti; melhor te é entrar na vida coxo, ou aleijado, do que, tendo duas mãos ou dois pés, seres lançado no fogo eterno. E, se o teu olho te escandalizar, arranca-o, e atira-o para longe de ti; melhor te é entrar na vida com um só olho, do que, tendo dois olhos, seres lançado no fogo do inferno”<sup>9</sup>

## 06.

A luta do espírito se aguça até que restem apenas os extremos a serem imaginados. O bisavô do transumanismo científico, Nikolai Fiodorovitch Fiodorov, em absoluto não se limitava aos projetos de ressuscitação das mentes puras, mas elaborou planos abrangentes para a ressurreição dos corpos completos de todos que morreram desde o início dos tempos. Legou-nos tratados com muitos volumes sobre a engenharia e a matemática do Apocalipse, que encantaram Dostoiévsky, Tolstói, Tsiolkovsky.

Devido à falta de espaço na Terra para acomodar ao mesmo tempo todas as gerações passadas e futuras da humanidade, o projeto de Fiodorov de superar a morte demandava o domínio de outros planetas e a ocupação do espaço cósmico.

Os problemas entretanto aumentavam incessantemente; com o corpo sempre há uma infinidade de problemas. As mesmas partículas de matéria a partir das quais foram

construídos os invólucros terrestres de nossos ancestrais são afinal elementos constituintes dos nossos próprios organismos, e, a seguir, dos organismos de nossa prole.

Portanto, existe toda uma classe de modelos cosmológicos nos quais a ressurreição dos corpos se revela impossível por razões puramente matemáticas.

## 07.

Mas eis que a comunidade dos fiodorovianos têm à disposição computadores, esse refinamento puríssimo do poder da mente.

Deles todos, talvez o maior atrevimento na operação de dados concretos é o exibido por Ray Kurzweil – daí também sua carreira na mídia. Atualmente, ele já é considerado como o porta-voz da facção dos transumanistas-praticantes, ou seja, daqueles que não somente filosofam sobre a transcendência do corpo que nos foi dado pela evolução, mas também anseiam por colocar em prática essas ideias o quanto antes.

Kurzweil precisa escapar do seu corpo antes que a doença o destrua, ele tem prazo marcado; no entanto, seu interesse é somente no total e incondicional triunfo sobre o Corpo. Ele tem a esperança da imortalidade? Considera-se um realista: não dispomos ainda dos meios para assegurar imortalidade ao homem, mas temos o conhecimento de métodos para prolongar sua vida, de modo que Kurzweil quer viver tempo bastante para poder viver eternamente.

O raciocínio é o seguinte: a expectativa de vida humana aumenta com o desenvolvimento da civilização, e este aumento é ainda mais acelerado devido ao investimento cada vez mais abundante na medicina geriátrica, à medida que as sociedades ocidentais envelhecem. No Neolítico, a expectativa de vida ao nascer era de vinte anos, enquanto a média global para 2009, de acordo com as estatísticas do Google, supera sessenta e nove anos (para a Polônia: 75,7). Em algum momento, a velocidade deste aumento chegará à taxa de 1:1, ou seja, a cada ano a expectativa de vida aumentará em pelo menos um ano. E isso, de fato, significa estendê-la indefinidamente: de agora em diante, a data estatística da morte já estará se distanciando de nós. Em outras palavras, a tecnologia avançará mais rápido que o envelhecimento.

Por enquanto, a expectativa de vida está aumentando em aproximadamente dois anos a cada dez, mas Kurzweil defende que a taxa de 1:1 será alcançada em quinze anos.

Para a imortalidade do próprio Kurzweil, entretanto, não é necessária essa elevação da média global, mas apenas do máximo local, ou seja, que a sua expectativa de vida aumente ao ritmo de um ano por ano. Até o momento em que ele não precisará de forma

alguma se preocupar com a condição de seu corpo, tendo-o abandonado como um navio naufragado - quando ele se transferirá de um veículo proteico para um veículo digital.

Ray Kurzweil, ou seja, sua mente.

## 08.

Quando a cibernética ainda engatinhava, quando ainda acreditávamos em marcos divisórios maravilhosamente simples e binários como o teste de Turing, e o futuro se apresentava como um fluxo interminável de sucessivas revoluções na construção da IA (derramo uma lágrima lembrando dos ‘cérebros eletrônicos de sexta geração’ de Lem), a redução do homem a um reflexo digital de sua estrutura cerebral – desde que o *neuroscaner* tivesse uma resolução suficientemente boa – parecia tão óbvia que não era sequer necessário justificar estas teses.

Em vez disso, nos embrenhávamos com fascínio no paradoxo da ontologia digital: uma vez que sou pura informação, ao viajar não mudo de lugar, mas apenas sou copiado, ou seja, morto e criado, morto e criado, e criado, e criado, mas, se a informação é imortal, poderia uma alma pode existir em um milhão de cópias? Há tratados multivolumes sobre isso.

Em seguida, tudo começou a se borrar desagradavelmente. Penrose enxergou o mistério da consciência humana nas maravilhas da gravidade quântica, e Searle, na própria biologia da proteína. Antes de tudo, porém, começamos a perceber a infinita perversidade da armadilha do quarto chinês<sup>2</sup>.

Ok, digamos que criamos o correspondente digital do cérebro humano, e que esse sócia interno de uma simulação de máquina fala e se comporta exatamente como o original – mas como poderíamos ter certeza de que esta cópia digital entende o que diz, de que está consciente disso e de si mesma?

Nenhuma de suas declarações e nenhum dos testes realizados com ela, nenhuma das apresentações de seus estados emocionais irá superar este paradoxo; o quarto chinês – esta perfeita simulação mecânica do homem – poderá escrever poemas e sinfonias, mas não adquirirá consciência com isso. Ou melhor: não chegaremos à percepção de sua consciência ou da falta dela. Da mesma forma, não tenho percepção da consciência de outras pessoas; na verdade, é apenas o chamado senso comum que me faz supor que não sou o único humano real entre bilhões de zumbis.

Afinal, de onde vêm os hábitos e regras do senso comum – de evidências matemáticas ou da experiência de vida, do costume social?

---

<sup>2</sup> O Argumento do Quarto Chinês é uma experiência mental proposta por John Searle como contraponto às afirmações de que a Inteligência Artificial emulará no futuro a consciência humana. (N.T.)

## 09.

A China foi o primeiro país do mundo a reconhecer oficialmente a dependência da Internet como doença, e é considerada, se não o epicentro, pelo menos como o país na linha de frente nesta luta do Corpo contra a Mente pura.

Segundo pesquisas de 2009, 6,44% dos estudantes de primeiro ano na China apresentam permanente dependência da Internet. Uma categoria especial, com seus próprios sintomas e termos, é a dependência de jogos on line (wǎngluò yóuxì). Os chineses também parecem ser mais propensos às formas mais severas de dependência (14% contra 4% nos EUA).

Em que consiste a singularidade da China? Talvez haja algo na correlação entre esses vícios e a política de filho único da China. A síndrome do “pequeno imperador” foi descrita há muito tempo: os filhos únicos são objeto de atenção e cuidados desproporcionais por parte de seus pais, ao mesmo tempo em que estão sujeitos, desde tenra idade, a uma grande pressão para terem sucesso. Não tendo contato natural com outras crianças em casa, eles estabelecem contatos na Rede; a geração mais jovem aprende a deixar o Corpo ainda em idade pré-escolar.

Observe as crianças pequenas utilizando tablets com facilidade - seus olhos serão abertos.

Com a industrialização e a urbanização, avança na China também a vida privada, estritamente fechada entre quatro paredes. E o papel de lugares naturais para socialização fora do ambiente familiar foi ocupado pelos cibercafés, em nenhum outro lugar mais populares que na Ásia. De jogos on-line participam principalmente homens jovens. Enquanto isso, a política do filho único, combinada com a preferência cultural por meninos, criou uma excepcional pressão social, de modo que em 2005 a proporção de homens para mulheres na população total da China tendia a um caricatural 120:100 (Os abortos seletivos são o mais primitivo método de projeto genético).

Em resposta, foram criados na China os chamados centros de desprogramação da juventude, campos de combate ao vício na Internet; o primeiro foi aberto em 2004 no Hospital Militar Principal em Pequim. Os pais, impressionados por histórias como a de um adolescente de 13 anos de Tianjin que, depois de jogar World of Warcraft por um dia e meio sem parar, saltou do teto de um edifício para “juntar-se aos heróis do jogo”, enviam seus filhos a esses centros de reabilitação, pagando muitas vezes pequenas fortunas por esses serviços.

Em que consiste tal reabilitação? São exercícios constantes de corporalidade.

Acima de tudo, os delinquentes são isolados de qualquer mídia digital; no campo eles têm contato exclusivamente com a realidade analógica nua. A desprogramação se

baseia principalmente em forçar brutalmente as pessoas a um tal rigor de esforço físico - corrida, agachamentos, flexões, tarefas e exercícios, supervisores aos gritos, espancamentos com paus, alertas noturnos, lama e frio e barras - que elas não são mais capazes de pensar em nada além dos simples prazeres do corpo: dormir, comer, descansar. O corpo se torna seu mundo, o corpo fecha os horizontes da mente, do corpo provém todo o prazer e toda tortura, do corpo provém a salvação e o tormento, não há nada fora do corpo.

É uma guerra de vida ou morte. Quando histórias sobre a morte de crianças nestes campos finalmente chegaram à mídia (quando a censura chinesa permitiu que chegassem), alguns centros foram fechados; outros ainda estão operando.

## 10.

Quando esta guerra eclodiu? Mesmo voltando às práticas xamânicas pré-históricas, ainda não chego à fonte. É mais fácil resumi-la com um clichê: que na sensação de ruptura entre céu e terra, mente e corpo, espírito e matéria, eternidade e temporalidade, expressa-se a especificidade da condição humana. Afinal, ao lado da vida/morte e da masculinidade/feminilidade, este é provavelmente o mais profundo dualismo da cultura humana.

Mas também não é que esta tensão não mude com o tempo, não diminua e não aumente, e não encontre nunca cada vez mais novos canais de escoamento.

Nenhum compêndio pode, é claro, esgotar o assunto; estamos entregues a simplificações, metáforas e atalhos. O que podemos esperar? Um corte transversal atualizado e original nessas quilométricas camadas de cultura.

A Primeira Guerra Mundial entre o Corpo e a Mente foi a guerra da religião.

A Segunda Guerra Mundial entre o Corpo e a Mente foi a guerra da filosofia.

A Terceira Guerra Mundial entre o Corpo e a Mente é a guerra da tecnologia.

Elas não têm datas concretas de início e fim; nunca se extinguem completamente, espraiando-se por outras terras: política, cultura de massa, medicina, economia.

Apenas a Terceira Guerra, entretanto, é uma guerra verdadeiramente total, ou seja, que atinge com consequências práticas todos os aspectos de nossa vida (e mesmo morte). (E até mesmo a imortal existência eterna).

## 11.

### **Diz o expensor do corpo<sup>10</sup>.**

Paolo Atzori & Kirk Woolford conversam com Stelarc

Stelarc (Stelios Arcadiou) vem expandindo seu corpo em performances desde o final dos anos 60 do século XX. Ele é creditado por equipar seu corpo com a “Terceira

Mão”, estendendo-se para a realidade virtual com a “Mão Virtual” e mais de 25 “suspensões”, quando ele suspendia seu corpo por meio de ganchos perfurando a pele.

As explorações artísticas de Stelarc giram em torno da ideia do “corpo expandido” - tanto física como tecnicamente.

*Q: As suas suspensões trazem imediatamente à mente os rituais hinduístas, os dos índios americanos e outros semelhantes.*

A: Outro contexto é o desejo primordial de voar. A maioria dos rituais primitivos gira em torno da suspensão do corpo, e no século XX os astronautas já estão realmente flutuando livremente, imponderavelmente. Os atos de suspensão situam-se em algum lugar entre esses anseios primitivos e a realidade de hoje.

*Q: Você sempre trabalha no seu corpo. O corpo é o seu meio. Como se sente sendo ao mesmo tempo o artista e a obra de arte?*

A: Para mim, o corpo constitui uma estrutura impessoal e objetiva, fruto da evolução. Ao longo de dois mil anos, temos sacudido e cutucado nossa psique sem nenhuma mudança discernível na condição humana, então talvez devêssemos abordar as coisas a partir dos próprios fundamentos da fisiologia e permitir a possibilidade de que somente redesenhando radicalmente o corpo desenvolveremos sistemas de pensamento e filosofia significativamente diferentes. Creio que nossas filosofias são fundamentalmente limitadas por nossa fisiologia, por uma orientação estética particular no mundo, pela forma como percebemos e compreendemos o mundo através de nossos cinco sentidos e pela tecnologia específica que apoia os sentidos. Penso que uma inteligência verdadeiramente diferente, alienígena, emergirá de um corpo alienígena ou de uma máquina. Não me parece que os humanos sejam capazes de criar filosofias verdadeiramente novas. E os representantes de uma espécie alienígena absolutamente não devem ter a mesma ideia sobre o mundo.

*Q: Se tal filosofia surgisse, ela não seria uma filosofia humana. Como traduzi-la em categorias da humanidade?*

A: Bem, não devemos, claro, atribuir ao corpo humano ou à espécie humana a posse de alguma natureza absoluta. Já não faz muito sentido acorrentar o nosso “eu” no interior de um determinado corpo biológico. Ser humano é estar sujeito a uma redefinição constante. Eu não tenho nenhum problema com isso.

*Q: Então o homem não é este ser aqui sentado, com essas duas mãos e pernas, mas algo diferente, além dele?*

A: Sim, evidentemente. Se você se senta aqui ao meu lado com um marca-passos, um quadril artificial, e alguns artificios auxiliares para o fígado e os rins, devo conside-

rá-lo menos humano? Francamente, mesmo que a maior parte de seu corpo consistisse em partes mecânicas, de silicone ou eletrônicas, e você se comportasse de uma maneira socialmente aceitável, e interagisse comigo como um humano interagiria - para mim você pertenceria à raça humana.

## 12.

As transcendências mais radicais do corpo transcendem também o dualismo cartesiano.

A moderna matemática do Apocalipse – diferentemente dos modelos simples de Fiodórov – não tropeça mais no problema de acomodar os corpos de todas as gerações humanas na superfície finita da Terra. Segundo os cálculos do famoso cosmólogo Frank J. Tipler, das conhecidas leis da física segue-se inevitavelmente a necessidade de vida inteligente para assumir o controle de toda a matéria no universo, até que por fim, ao final dos tempos, ele seja levado ao colapso numa singularidade, colapso tão precisamente projetado que a força do processamento desta matéria atingirá o infinito e os mundos nela emulados durarão eternamente. Desta forma será possível recriar e processar infinitamente todas as versões da história do universo, e todos os seus habitantes possuirão vida eterna.

Esse Ponto Ômega coincide com a própria definição de Deus na maioria das religiões. A emulação é aqui tão completa que de fato é difícil descartar se nós mesmos não estamos dentro do Ponto.

Então, qual é a diferença entre a Mente e o Corpo? São duas vertentes de um mesmo programa, dois pensamentos simultâneos de Deus: informação e informação.

## 13.

Soundtrack<sup>11</sup>

We barely remember who or what came before this precious moment,  
We are choosing to be here right now. Hold on, stay inside This holy reality, this holy experience.

Choosing to be here in

This body. This body holding me. Be my reminder here that I am not alone in  
This body, this body holding me, feeling eternal All this pain is an illusion.

Alive, I

In this holy reality, in this holy experience. Choosing to be here in

This body. This body holding me. Be my reminder here that I am not alone in  
This body, this body holding me, feeling eternal All this pain is an illusion.



Twirling round with this familiar parable.  
Spinning, weaving round each new experience.  
Recognize this as a holy gift and celebrate this chance to be alive and breathing.  
This body holding me reminds me of my own mortality.  
Embrace this moment. Remember: we are eternal All this pain is an illusion.

Tool, Parabola

#### 14.

Ray Kurzweil tem duas obsessões principais: a imortalidade digital e a economia sem escassez de bens (post-scarcity economy).

Esta última ainda parece ser uma utopia bastante distante, ao passo que alguma forma de inteligência digital potencialmente imortal (porque a informação não envelhece, embora tenha sua entropia) terá que ser enfrentada em breve. Mesmo que não se trate de uma inteligência transferida do cérebro humano.

Kurzweil acredita firmemente na lei de Moore, segundo a qual o progresso científico, em todos os campos onde os computadores são utilizados, se dá em progressão geométrica, como se realmente a duplicação da potência dos processadores a cada um ou dois anos fosse uma lei da natureza e resolvesse todos os problemas.

Não resolve. Mas o sucesso na transferência da Mente do Corpo para o Dígito é de qualquer forma inquestionável, independentemente da tecnologia que tenhamos disponível. Estou convencido, todavia, que na prática ninguém – com exceção de estudantes de filosofia e colunistas católicos – vai se importar se pessoas digitais são de fato conscientes ou apenas parecem ser.

Independentemente um do outro, pesquisadores do Instituto Max Planck em Heidelberg e da Harvard Medical School forneceram recentemente provas da possibilidade de emular as funções cerebrais em um computador - reconstruindo-as a partir de escaneamentos cerebrais. O Blue Brain Project, iniciado em 2005 e cofinanciado pela IBM, visa criar uma simulação computadorizada do cérebro humano inteiro, funcionando de uma forma indistinguível do cérebro físico. Este é um empreendimento gigantesco: é preciso o poder de um laptop moderno para simular um único neurônio, e o cérebro humano tem cerca de cem bilhões de neurônios.

Suponhamos que o projeto será bem sucedido, ou seja, uma simulação completa do cérebro será executada no computador. Suponhamos que o problema do escaneamento não invasivo com resolução apropriada será resolvido, e que não será um cérebro genéri-

co do Homo sapiens que será ali processado, mas a cópia ideal do cérebro de uma pessoa concreta, algum Fulano de Tal. E que este Fulano de Tal virtual (FTV) falará e se comportará exatamente da mesma forma que o Fulano de Tal real (FTV). Além disso, até mesmo os escaneamentos cerebrais de FTV poderiam ser iguais às de FTV. Naturalmente, isto ainda não nos permitirá afirmar que a consciência de FTR também foi recriada em FTV; ou se FTV não é apenas um quarto chinês muito complicado.

Mas já é suficiente que se vá além das experiências de pensamento que operam em construções lógicas. São as pessoas que emigrariam de seus corpos, é na cultura humana que a imortalidade reverberará. O paradoxo do quarto chinês continua valendo - mas o que dizer disso?

Você encontra FTV controlando seu novo corpo biológico ou não biológico, ou simplesmente interage com ele diariamente em um ou outro ambiente virtual; além disso, FTV não é uma exceção, existem muitos “cidadãos digitais” por aí, eles reagem como humanos, trabalham como humanos, participam da cultura como humanos – e o que acontece? Mais cedo ou mais tarde, você se acostuma com eles.

As divagações filosóficas deixam de ter importância diante da experiência cotidiana. Já estamos rodeados de tanta inteligência eletrônica e de máquina que uma pessoa da alvorada da cibernética trazida para cá não nos daria sossego com perguntas sobre os testes de Turing e questões similares, na sua época consideradas cruciais. Enquanto isso, milhões de bots na Internet diariamente passam nos testes de Turing; é até mais fácil achar que o próximo anônimo no chat seja apenas um algoritmo simples de conversação. E não damos atenção a isso. Não fazemos uma segunda reflexão. Já vivemos num ambiente de primazia da informação sobre a matéria, ele se tornou natural para nós. Respondendo a e-mails, mensagens de texto, cooperando e competindo com os avatares de estranhos na web, fazendo amizade em redes sociais com pessoas construídas a partir de palavras, imagens, associações culturais, nos acostumamos com a vida da Mente pura.

## 15.

### **Diz o expensor do corpo**

*Q: Você continua voltando ao tema do redesenho do corpo humano. Mas quem decidiria como ele deve ser redesenhado?*

*A: (risos) Aqui há muitas vezes mal-entendidos, em parte devido a críticas sensíveis a qualquer roteiro fascista, ditatorial, como de o de Orwell ou do Big Brother.*

*Não tenho qualquer noção utópica do corpo perfeito que eu projetaria; ao contrário, especulo sobre as maneiras pelas quais os indivíduos - sem coação, movidos por seus*

próprios desejos - poderiam refazer seus corpos, considerando que o corpo se tornou tão incomodamente redundante num ambiente intensivamente saturado de informação. É este insano impulso aristotélico de acumular cada vez mais e mais informações. Um único ser humano não pode sonhar em assimilar e processar criativamente todas essas informações. Os humanos criaram a tecnologia e as máquinas, que aqui são significativamente mais precisas e poderosas.

Como o corpo deve funcionar neste mundo de máquinas? (...) Não podemos mais projetar tecnologia com base no corpo, porque a tecnologia está começando a superar e a desalojar o corpo. Então talvez seja hora de projetar o corpo com base nas máquinas. Precisamos encontrar uma maneira de introduzir a tecnologia de implantes eletrônicos no corpo e melhorar [*augment*] o cérebro. Precisamos conectá-lo diretamente à Rede. No momento isso não pode ser feito; nós o fazemos indiretamente, através de teclados e outros periféricos. Você não pode simplesmente “se engatar” à rede. E não estou falando aqui de imagens de ficção científica. Para mim, estas perspectivas já são óbvias.

*Q: O corpo recombinação significa a expansão de nossas sensibilidades, de nossa percepção. Mas nossos sentidos estão conectados ao cérebro, tudo “acontece” no cérebro. Portanto, apenas ter, digamos, visão de raio-x, não fará nada. Teríamos também que mudar as sinapses, as conexões no cérebro.*

A: Não começemos agora a separar o cérebro do corpo. Esta entidade biológica particular, com suas redes cinestésicas, medula espinhal e músculos - como surge a curiosidade nela? Precisamente desta orientação motora no mundo, da mobilidade do corpo. O desejo de separar o cérebro é um legado do dualismo cartesiano. Pensar desta maneira não é mais produtivo. Precisamos pensar sobre o corpo acoplado ao novo ambiente tecnológico.

## 16.

Como eles se atormentam! Como se quebram, se esmagam, se desmancham, se dispersam e se reagrupam. Como trabalham. Trabalham em quê? Em seus corpos.

Não são os atletas profissionais. Não são os aristocratas da antiguidade. Não são os gladiadores guerreiros caçadores, nem as profissões das castas tribais.

Somos todos nós.

Nunca na história o trabalho no próprio corpo foi uma atividade tão generalizada e compulsiva da humanidade.

Como não perceber? Indo pela rua se vê.

Seguraram seus corpos com as tenazes da mente, nas garras da vontade, e fazem com eles o que querem. Em academias, em consultórios de cirurgiões plásticos, em dietas

e maratonas de cosmetologia, em cabeleireiros, estilistas, alfaiates, piercers e tatuadores, e, em breve, em geneticistas estéticos. Não há limite; o único limite é a capacidade prática de remodelar o corpo, e ela cresce a cada ano.

Então, quando você vê no espelho esta criação de sua vontade, imaginação, determinação, este objeto, obra de arte, objeto de operações mentais posteriormente impressas na matéria, é este “eu” que olha - que controla, este artista do corpo que cria e avalia - é este corpo, ou será alguém totalmente fora do corpo, um demiurgo tecido de puro pensamento?

A princípio, valorizar a atração do corpo era considerado antiético e antipático, pois não tínhamos influência sobre o corpo, não o escolhemos, ele nos foi dado por Deus (destino, natureza).

Depois, hoje, não se deve valorizá-lo desta forma, porque embora tenhamos influência, ela requer dinheiro, portanto o corpo e, mais amplamente, a aparência, é um derivado do status material e as pessoas que avaliam com base no corpo não são diferentes dos darwinistas econômicos predatórios.

Mas os preços estão caindo, a tecnologia está ficando mais barata, a modificação do corpo se torna cada vez mais fácil, mais natural, a começar pela higiene pessoal, roupas; a fronteira entre corpo virtual e físico está ficando cada vez mais fina, e não demora:

“Se cuide! É indelicado – ser feio”.

O impacto cultural mais profundo da pornografia não são as revoluções no *sa-voir-vivre* das camas, a mudança dos limites da intimidade ou a banalidade da beleza na “Playboy”, mas o photoshop já permanentemente embutido em nossos olhos.

## 17.

### **Diz o diabo sob a cruz:**

– Eu, eu, eu os governo, os obsediei, lhes inflingi a obsessão do corpo, para que não mais se libertem do domínio da matéria, do poder dos bens e das medidas sensuais: o prazer dos olhos, o prazer dos ouvidos, o prazer da língua, o prazer da pele, o prazer do estômago, o prazer dos quadris. Neste mundo vivem, sobre esse mundo pensam, a este mundo servem.

Diz o asceta da cruz:

- Eu, eu, eu os governo, eu os iluminei, eu revelei a primazia do espírito, eles viram que o corpo é apenas um objeto, uma vestimenta da mente, então podem fazer com ele o que quiserem, porque eles veem perfeitamente: o corpo não sou eu, eu apenas uso o corpo, coloco esta veste para o tempo da existência terrena, mas poderia usar outra, e

embora não seja conveniente deixar completamente a veste, não é ela que me torna humano, não é ela.

## 18.

Diz Andrea Dworkin:

“Nem uma única parte do corpo do ser humano permanece intocada, inalterada. (...) Da cabeça aos pés, e cada traço do rosto do ser humano, cada parte de seu corpo está sujeita a modificações, alterações. É um processo contínuo e repetitivo. Crucial para a economia, é a base da diferenciação entre os humanos e a realidade física e psicológica imediata do ser humano. A partir dos onze ou doze anos até a morte, uma pessoa dedicará muito tempo, dinheiro e energia para esculpir, depilar, pintar e mimar seu corpo. É tão comum quanto errôneo afirmar que os transumanistas fazem uma caricatura dos seres humanos através do uso da tecnologia, mas basta estudar o ethos romântico para entender que os transumanistas alcançaram a própria essência da experiência da humanidade”.

Nesta citação de *Woman Hating: A Radical Look at Sexuality* (1974), eu troquei ‘mulher’ por ‘ser humano’ e ‘travesti’ por ‘transumanista’.

E tudo se adequa.

## 19.

Quando, pela enésima vez, a típica tese sobre o definhamento de todas as formas de masculinidade no mundo contemporâneo volta à conversação, enquanto as mulheres, oh, asmulheres, como elas se modernizaram e se adaptaram! como elas reprogramaram e rearranjaram inteligentemente sua identidade! - Lembro-me das mesmas queixas rituais sobre a objetificação das mulheres, sobre sua redução a objetos carnisais, sobre a estetização de sua corporalidade até o nível mesmo da pornografia.

E não ocorre a ninguém que o primeiro é precisamente a consequência do segundo.

A superação de uma determinada consciência não significa sua negação binária, mas sua edificante inclusão em uma síntese na próxima etapa do minueto dialético.

Enquanto isso, todos repetem as mesmas banalidades. Veem, mas permanecem cegos para a verdade.

Como não perceber? Indo pela rua se vê.

O mesmo que espera as mulheres espera os homens. Os homens - de fato, toda a raça humana - sentem a mesma pressão de autocriação, intensificada pelas tecnologias de modificação corporal que estão se tornando mais baratas, profundas e fáceis a cada ano.

Somente nos EUA, 2,1 milhões de procedimentos de cirurgia plástica foram realizados em 1997, e chegaram a 9,2 milhões em 2011 (gastando-se neles quase 10 bilhões de dólares).

Em primeiro lugar entre as cirurgias em mulheres está o aumento dos seios, que, apesar de doloroso, tem no ranking do RealSelf uma avaliação de 94% para VALEU A PENA.

*RealSelf.com* é um portal social para clientes de cirurgias cosméticas. Como o próprio nome sugere, os usuários veem a modificação corporal como o processo de revelar o “eu real” por debaixo da matéria fortuita. Pois eles já sabem: o corpo real não é seu corpo físico.

## 20.

### **Diz Jerzy Nowosielski:**

“A mulher é mais corpo do que o homem, a mulher é a corporalidade por excelência e sua consciência de como essa corporalidade deve parecer não deixa de influenciar aqui. Toda mulher, desde a primeira infância, sabe como será sua corporalidade na mocidade ou na maturidade. Sua corporalidade é, em si mesma, sacra. Um homem não tem consciência de seu corpo. Há um ditado que diz: uma mulher deve ser bonita e um homem só não pode ser mais feio que um macaco... Um homem se veste para cobrir seu corpo, e uma mulher se veste para mostrar seu corpo.... E estas são duas coisas diferentes.

A corporalidade dos homens é defeituosa, sensual, é basicamente impossível de superar<sup>12</sup>.

## 21.

A atratividade física tem a vantagem de que a beleza do corpo é percebida à primeira vista, e portanto pode ser vendida muito facilmente, não há “barreiras de entrada”. A beleza da mente, por outro lado, é invisível sem o envolvimento da própria mente.

E ainda assim - que carreira inacreditável na cultura pop tiveram nos últimos anos os *nerds*, *geeks*, *savants* desajustados socialmente, gênios autistas e intelectuais *aspergers*! A mente lançou um contra-ataque maciço às trincheiras do Corpo na linha de frente menos esperada: a cultura pop.

E hoje eles são os próprios negativos dos icônicos Mártires do Corpo: Mártires da Mente, cérebros crucificados, monges da Ordem do Dígito.

O gigante alemão da informática, SAP AG, em maio deste ano<sup>13</sup> anunciou um programa estratégico para empregar pessoas autistas. Isto não é um artifício fiscal ou uma

vênia ao politicamente correto, mas um frio cálculo comercial. Em parceria com a empresa dinamarquesa Specialisterne, eles querem empregar 650 pessoas autistas até 2020. Há muito tempo a Specialisterne vem recrutando programadores e testadores de programas com autismo. Os autistas são tradicionalmente considerados excepcionalmente dotados para trabalhar com computadores: têm uma extraordinária habilidade para reconhecer padrões [pattern recognition], encontrar erros (anomalias), captar grandes conjuntos de dados e trabalhar com padrões repetitivos que requerem longa concentração.

Agora, no entanto, eles começam a ser vistos como excepcionalmente dotados nos negócios como tal. Benedetto De Martino, do Instituto de Tecnologia da Califórnia, mostrou que os autistas são melhores na tomada de decisões racionais, pois não são sobrecarregados pelas emoções. Além disso, ao contrário da crença popular, eles são capazes de trazer para a mesa soluções originais, nas quais ninguém mais teria pensado. Pessoas autistas, com efeito, não as avaliam de acordo com a probabilidade. Seu mundo é o mundo da lógica pré-probabilística, onde não há motivo racional para que xícaras quebradas de vez em quando não se colem de novo em uma porcelana impecável, e para que pessoas não ressuscitem dos mortos; não restringem sua imaginação aos hábitos do mundo da Matéria.

Em um famoso artigo na Wired em 2001 (*The Geek Syndrome*), Steve Silberman descreveu a dependência genético-social, o que logo provocou alegações de que, pela primeira vez na história da espécie Homo Sapiens, os intelectos puros estão se multiplicando.

Silberman apontou para o dramático aumento no número de crianças diagnosticadas com a síndrome de Asperger na Califórnia: de 1993 a 2001, a estatística saltou para o triplo. O epicentro do fenômeno é o Condado de Santa Clara, um distrito do Vale do Silício.

Isso bastou para logo associar dois fatos:

1. Os fundamentos neurológicos do autismo são geneticamente condicionados (se um de dois gêmeos é autista, com 90% de probabilidade o segundo também será).

2. Pessoas excepcionalmente boas em áreas ligadas à informática, matemática, trabalho com números, manifestam deficiências autistas com frequência desproporcional.

Assim, ocorreu uma inversão local dos vetores de atração social: as mesmas características que sempre desqualificaram o Homo sapiens no jogo de replicação e propagação de seus próprios genes tornaram-se características desejáveis, e seus portadores deixaram de ser exceções solitárias, os marginalizados, mas ao contrário começaram a mover-se em um ambiente de pessoas semelhantes a eles mesmos, onde não lhes era difícil encontrar parceiros, muitas vezes também portadores desses genes (assim, sua recessividade perdeu importância).

Estudos posteriores confirmaram esta correlação. O trabalho de psicólogos no Centro de Pesquisa do Autismo em Cambridge em 2011<sup>14</sup> mostrou que Eindhoven, um centro holandês de TI, registra 229 casos de autismo por grupo de 10.000 crianças, comparado a 84 em Haarlem ou 57 em Utrecht. Portanto, este não é um fenômeno da Califórnia ou do Vale do Silício; é uma regra do progresso tecnológico.

Tony Attwood, especialista na síndrome de Asperger e autor dos clássicos “guias para a Síndrome de Asperger”, observou uma tendência social ainda mais abrangente: as mulheres “normais”, que se dão bem em suas relações interpessoais e em suas profissões, escolhem homens com Asperger como maridos. Elas veem neles muitas qualidades culturalmente desejáveis: são sempre pontuais, previsíveis, inteligentes, “seguros”. Além disso, em uma época dominada por negócios relacionados a computadores, a associação da cultura pop dos casos leves de Asperger faz com que os homens com Asperger são vistos como “sexy” por si sós.

Outra vitória da Mente sobre o legado animal da biologia.

## 22.

### **Diz Delmore Schwartz**

*“the whitness of the body”*

*The heavy bear who goes with me,  
A manifold honey to smear his face,  
Clumsy and lumbering here and there,  
The central ton of every place,  
The hungry beating brutish one  
In love with candy, anger, and sleep,  
Crazy factotum, dishevelled all,  
Climbs the building, kicks the football,  
Boxes his brother in the hate-ridden city.*

*Breathing at my side, that heavy animal,  
That heavy bear who sleeps with me,  
Howls in his sleep for a world of sugar,  
A sweetness intimate as the water’s clasp,  
Howls in his sleep because the tight-rope  
Trembles and shows the darkness beneath.  
--The strutting show-off is terrified,*



*Dressed in his dress-suit, bulging his pants,  
Trembles to think that his quivering meat  
Read More  
Trembles to think that his quivering meat  
Must finally wince to nothing at all.*

*That inescapable animal walks with me,  
Has followed me since the black womb held,  
Moves where I move, distorting my gesture,  
A caricature, a swollen shadow,  
A stupid clown of the spirit's motive,  
Perplexes and affronts with his own darkness,  
The secret life of belly and bone,  
Opaque, too near, my private, yet unknown,  
Stretches to embrace the very dear  
With whom I would walk without him near,  
Touches her grossly, although a word  
Would bare my heart and make me clear,  
Stumbles, flounders, and strives to be fed  
Dragging me with him in his mouthing care,  
Amid the hundred million of his kind,  
the scrimmage of appetite everywhere.<sup>15</sup>*

### 23.

Uma história tão banal quanto uma dor de dente. Eu não suspeitei de nada. Por razões completamente diferentes, fui fazer um exame. Incluído no pacote estava um ultrassom abrangente. Ok, como já estou ali deitado coberto por este gel frio e viscoso... E logo a descoberta: o que está lá no monitor? Uma rede de tumores sobre a tireoide como uma densa nebulosa estelar. “E estes tumores poderiam ser malignos?” “Ei, não é provável...” Portanto, um encaminhamento para biópsia, a biópsia, e ter que esperar pacientemente pelos resultados, e no final se revela que a estatística estava do meu lado, uff. A outra coisa é o hipotireoidismo - evidente. “Nada com que se preocupar, hoje em dia cada pessoa em duas tem Hashimoto”. Dando uma olhada nos resultados dos testes, o endocrinologista escreve uma prescrição. E aqui, veja, está a lista de sintomas do hipotireoidismo. Li e tiquei: sonolência, sensação constante de cansaço, humor depri-

mido, falta de concentração, hipotermia... Então não era eu afundando em um pântano tóxico sob um céu escuro - era meu corpo, comandado por hormônios, me puxando para baixo, para baixo, para baixo.

“Tome todos os dias, tudo deve voltar ao normal”. Então eu tomo, o corpo recebe a química, a química afeta o cérebro, e eu já sinto diferente, penso diferente, vivo diferente. A mente reage.

#### — E AGORA A TORCER A FITA DE MÖBIUS —

Existe um nervo, conhecido como vago, o nervo errante, o décimo, o mais longo dos nervos cranianos, que liga o cérebro humano aos seus órgãos internos, incluindo os pulmões, o sistema digestivo e o coração. O vago é um componente chave do sistema nervoso simpático. Quando a resposta de defesa do corpo é ativada e a adrenalina acelera o ritmo cardíaco e todo o corpo entra na sexta marcha, deve haver afinal um acalmamento e um retorno à normalidade. E é o nervo vago que o acalma. Quanto mais forte for o seu vago, mais fácil você se sintoniza, em vez de viver em estresse, queimando seu corpo em surtos desnecessários. Um tom vagal elevado também promove a produção de insulina e a regulação dos níveis de glicose no sangue, tratando a inflamação e conseqüentemente reduzindo o risco de ataque cardíaco, derrame e diabetes.

A força do nervo vago é fortemente influenciada pelos genes, mas também pelo estilo de vida, dieta e frequência de exercícios. Cada inalação diminui a atividade do nervo vago, aumentando a frequência cardíaca e a oxigenação do sangue, e cada exalação aumenta a atividade do nervo. Quanto maior a diferença entre o ritmo cardíaco na inspiração e na exalação, mais forte é o vago; os números aqui variam de zero a várias centenas de milissegundos. Já é possível medir esta diferença utilizando aparelhos eletrônicos populares.

A questão é que o nervo vago pode ser treinado em grande parte com a própria força da mente. Quanto mais frequentemente, por mais tempo e com mais convicção você pensa bem de seus semelhantes, mais forte é seu vago. A conexão foi descoberta por Barbara Fredrickson da Universidade da Carolina do Norte. Ela está agora conduzindo um estudo das técnicas clássicas de meditação oriental a este respeito.

Você se senta, relaxa, fecha os olhos e repete em sua mente: “Que ele seja feliz. Que ele continue com boa saúde. Que ele viva em segurança”. E o corpo responde.

## 24.

Em junho de 2013, no congresso Global Futures 2045 em Nova Iorque, Ray Kurzweil, já como engenheiro-chefe do consórcio Google, fez a seguinte série de previsões, que também podem ser lidas como metas comerciais para o Google e seus parceiros:

– até 2029 teremos disponíveis computadores (hardware e software) pelo menos comparáveis à inteligência humana;

– até 2045 a mente humana poderá ser totalmente digitalizada e carregada para um computador, onde continuará a processar sem o corpo;

– dentro de 25 anos estaremos projetando substitutos artificiais (micromáquinas) para os glóbulos vermelhos e brancos, o que aumentará muitas vezes a eficiência e a resistência do corpo humano;

– até o final do século XXI, os corpos poderão ser substituídos à vontade – por partes ou na integralidade - por equivalentes artificiais;

– a nanotecnologia tornará possível a criação de avatares materiais de qualquer forma, borrando a fronteira entre o real e o virtual: os corpos virtuais se tornarão indistinguíveis dos materiais;

– o único limite à imortalidade é o tédio; a mente eterna deve ser provida de estímulos sempre novos ao longo da eternidade, portanto, a indústria de prolongamento da vida deve ser acompanhada por uma indústria de “ampliação” da vida;

– a digitalização e auto ajuste do cérebro significa que é possível (se não necessário) multiplicar muitas vezes o número de conexões neurais e o grau de complexidade da estrutura da mente (Kurzweil falou de um salto de seis ordens de magnitude).

Martine Rothblatt, chefe da empresa de biotecnologia United Therapeutics, também anunciou lá “mentalclones” (mindclones), cópias digitais de humanos, rodando em mindware - software para processar a consciência.

Uma mente reduzida à forma de programa será portanto tão fácil de modificar quanto hoje mudamos o texto nos editores.

Nenhum desses conceitos é novo. Cada um deles já foi revirado em dezenas de páginas na literatura de ficção científica; é difícil enumerar os nomes e truques narrativos para os clones mentais ou mindwares.

Atualmente, porém, somos testemunhas de um processo de transferência dessas ideias para a esfera da prática científica e comercial. Conferências, discursos, nomes e fundos dedicados às empresas que as apoiam dão credibilidade a estas teses, conferem-lhes autoridade.

Movemo-nos entre previsões e hipóteses, não se fala em quaisquer provas - mas agora se pode falar em imortalidade e em cópias digitais dos seres humanos em empresas companhias sérias, elas já são imagináveis.

25.

**Diz Leszek Kolakowski**

“Há, penso eu, três intuições, conjecturas ou sentimentos irrefutáveis (...) que imprimem a chancela da religião no mundo. Primeiro, a sensação de que todo nosso cosmos empiricamente acessível é uma manifestação de outra realidade, inacessível empiricamente de forma direta, mas que não é fundamentalmente impossível tentar ler essa outra realidade por seus sinais efêmeros no mundo; segundo, que a realidade empírica está sob a supervisão de uma energia proposital que tende para o bem; terceiro, nas palavras da Carta do Apóstolo Paulo aos Hebreus (13:14), “não temos aqui cidade permanente”, ou seja, nossa cidade propriamente dita está em outro lugar, não pertencemos totalmente a este mundo, temos o status de exilados”<sup>16</sup>.

26.

O termo ‘avatar’ provém do sânscrito, da tradição hinduísta, e significa descida de uma divindade à terra sob uma forma escolhida, em manifestação corporal.

“Assim como um homem veste roupas novas, se despindo das velhas, do mesmo modo a alma assume novos corpos materiais, abandonando os antigos e gastos”<sup>17</sup>.

No University College de Londres, terapeutas liderados pelo Professor Julian Leff estão conduzindo pesquisas sobre o uso de avatares computacionais para tratar a esquizofrenia.

A descrição mais simples da esquizofrenia: demasiadas mentes, apenas um corpo.

Os pacientes criam corpos para essas vozes, sentimentos, personalidades estranhas que se aglomeram em suas cabeças. Não podem, por enquanto, criar corpos materiais para elas e redistribuir o excesso de passageiros em suas cabeças; eles criam corpos virtuais. Com a ajuda de ferramentas retiradas diretamente dos jogos de computador, modelam imagens virtuais dos corpos dessas entidades imaginárias e selecionam o timbre de suas vozes.

Os avatares falam com eles - os esquizofrênicos respondem. Aprendem a resistir a eles. Eles os criaram, por isso sabem que são incapazes de lhes causar dano. Estes avatares são e não são os próprios pacientes; eles são algo estranho, separado, mas que permanece sob controle.

Durante o estudo inicial, dezesseis pacientes foram submetidos a sessões de meia hora. Todos relataram melhoria: a frequência e a força das vozes que ouviam em suas cabeças diminuíram. Três dos pacientes até deixaram completamente de experimentar alucinações auditivas, o que os atormentava há muitos anos.

Em abril de 2013, uma equipe de pesquisadores (W. Steptoe, A. Steed, M. Slater) publicou um artigo intitulado “Human Tails: Ownership and Control of Extended Humanoid Avatars”. Nele, está a descrição dos resultados de um estudo realizado com trinta e dois voluntários, para os quais, no sistema primitivo de Realidade Virtual CAVE, foram alocados para controle avatares equipados com membros extras (rabos) não encontrados no Homo sapiens.

As pesquisas mostraram a notável facilidade com que o cérebro humano desenvolve estruturas neurais que mapeiam e controlam novas formas de corporalidade. Da mesma forma que um cérebro danificado, privado de um fragmento de seu córtex, “transfere” funções para a parte saudável, desenvolvendo ali estruturas de substituição - quase como se o ser humano fizesse brotar novos braços, pernas e órgãos quando necessário.

Não existem barreiras neurológicas para conectar a nossos cérebros outros corpos, configurados de forma diferente, com um aparelho locomotor diferente e uma orientação espacial diferente.

Mais ainda, não há obstáculos para se transplantar a tais Mentas puras e imateriais.

## 27.

A ciência cognitiva, como todas as ciências baseadas principalmente na investigação mental, é domínio dos intelectuais, e estes naturalmente, em geral, projetam suas próprias experiências e crenças, incluindo as categorias do “eu”. Enquanto isso, muito mais pessoas “comuns” se autoidentificam (também) através de seus estados emocionais, desde sentimentos muito específicos e direcionados a outras pessoas, até estados diretamente condicionados por processos hormonais e por toda a base biológica da consciência.

A tal afirmação, transumanistas otimistas do talhe de Kurzweil respondem ampliando o escopo de escaneamento e simulação digital: não apenas a estrutura do cérebro, mas toda a constituição biológica de um ser humano, isto é, o sistema endócrino, órgãos sensoriais, músculos, ossos, pele, etc., devem ser mapeados no computador.

Ao que os vitalistas-sensualistas invocam o auxílio da experiência irreduzível da “presença física”: existe alguma qualidade imanente do mundo material, não transferível até mesmo para suas simulações mais fiéis. O cheiro de uma flor real (eles argumentam) produz mais do que uma simulação perfeita do cheiro de uma flor, mesmo que ambos estimulem exatamente os mesmos neurônios no cérebro.

Esta é a versão extrema dos pontos de vista expressos pelos “dogmáticos do corpo” culturais de hoje. Para eles, a amizade na Rede, por definição, não pode ser uma amizade real, e todo o mundo virtual é apenas “sentar-se ao computador”, enquanto que a “vida real” se experiencia andando nas ruas, respirando o ar, esfregando-se contra pessoas e objetos, envolvendo constantemente o Corpo na Matéria.

28.

**Diz Walt Whitman**

*Percebo que estar com aqueles de quem gosto é o bastante,  
Ficar em companhia deles pelo resto da noite é o bastante  
Ser rodeado pela carne bela, curiosa, palpitante, sorridente é o bastante,  
Passar entre eles, ou tocar todos eles, ou descansar meu braço mesmo bem de  
leve em torno ao ombro dele ou dela por um momento — o que significa isto, então?  
Não exijo nenhum deleite maior que este — nado nele, como num mar.  
Há algo em se permanecer junto a homens e mulheres, a olhar para eles, sentir-  
lhes o contato e o odor, que agrada tanto a alma,  
Tudo agrada a alma — mas isso lhe agrada bem.*

Walt Whitman, *Eu Canto o Corpo Elétrico*<sup>3</sup>

29.

Bem, não somos intelectos puros, loops de algoritmos complexos processados em paralelo em um veículo proteico, mas macacos que ultrapassaram seu ambiente natural de símio.

Nesta narrativa, extremamente popular na última década, a maior parte do desconforto psicológico que afeta o homem pós-moderno é explicada pela herança de sua natureza animal, completamente inadequada às condições de vida de uma civilização tecnológica. E o desconforto vai inevitavelmente crescer à medida que esta lacuna se ampliar: a tecnologia muda nosso modo de vida de uma geração para outra, enquanto a evolução só funciona na escala de centenas, milhares de gerações.

Os conservadores têm razão: o homem sofre por ter transgredido a lei da natureza. E a lei da natureza é esta: a luta pela carne, a velhice aos trinta anos, a fome, o frio e os vermes, e o reinado das presas e garras.

---

<sup>3</sup> Tradução de Ivo Barroso a partir do original, disponível em <https://gavetadoivo.wordpress.com/2011/07/12/um-poema-de-walt-whitman-traduzido-por-ivo-barroso/> acesso em 10 jan. 2022 (N. da T.)

Por que há tantas pessoas gordas por aí?

Porque não precisam correr todo dia pela savana atrás de alimentos que estão sempre fugindo, nem precisam fugir aterrorizados de predadores maiores; e não jejuam por semanas quando a caça não dá certo, e não queimam sua gordura armazenada em noites frias sem fogo, e sempre têm à mão mil facilidades tecnológicas para cada atividade.

Por que o conforto de viver na prosperidade da classe média ocidental nos atormenta e nos corrói tanto? Por que este sentimento de culpa?

Porque não temos que lutar pela sobrevivência, conquistando sem esforço o que fomos programados para adquirir com as ferramentas da competição animal impiedosa; o organismo – e assim também o cérebro - sente que esta é uma trapaça evolutiva, uma recompensa por nada.

Resta-nos praticar esportes radicais, ir a brigas de torcida ou em geral fugir do luxo ocidental para o primitivismo deliberado, ou seja, para o teatro do primitivo.

Ou nos remodelarmos, nós mesmos, para além dos corpos e mentes infligidos pela evolução.

### 30.

#### **Diz o expansor do corpo**

*Q: Stelarc, você apresenta no seu trabalho mais recente uma escultura dentro da sua barriga. O que o levou a criar uma escultura para exibir no interior de seu próprio corpo?*

A: Eu cruzei a barreira da pele. A pele não marca mais o limite. Eu queria abrir caminho por sob a superfície do corpo, penetrar além da pele. Esta escultura coloca a arte dentro do corpo humano. O corpo acaba sendo um veículo vazio; a divisão do espaço em público, privado e fisiológico perde seu significado. O corpo vazio torna-se um portador, não para o “eu” ou para a alma, mas simplesmente para a escultura.

*Q: De que modo você a colocou no estômago?*

A: Bem lentamente. Na verdade, esta é a mais perigosa das minhas atuações. Tivemos que ficar perto do hospital para que pudéssemos chegar lá em cinco minutos caso os órgãos internos fossem perfurados. Antes de colocar a escultura, meu estômago foi esvaziado; não comi nada durante oito horas. Depois, engoli a cápsula, já com as luzes acesas apitando e piscando, com um cabo-guia flexível ligado a um controle remoto externo. A seguir, usamos uma sonda endoscópica para inflar o estômago e sugar o excesso de líquidos fisiológicos. Depois, com o controle remoto, montamos a escultura para exibir. Temos documentação de toda a performance desde as gravações de vídeo da sonda endoscópica.

Apesar da bomba gástrica, tivemos problema com o excesso de saliva. Algumas vezes tivemos que rapidamente tirar tudo de mim.

Em 2007, Stelarc cultivou uma terceira orelha no seu antebraço.

### 31.

Saia na cidade hoje e tente olhar para o mundo como uma emulação eterna da Matéria processada no Ponto Ômega. Não importa que você não acredite nisso, que seja um conto de fadas absurdo. Faça um simples exercício de faz de conta.

Veja os corpos ao seu redor - crianças, adultos, conhecidos, desconhecidos, reais e falsos, ou seja, imagens de corpos, também seu corpo no espelho - como avatares exatamente sobrepostos à Mente.

Inverta na mente as conceituações: estas máquinas, estas pupilas digitais nos olhos do humanista, todos os computadores, telefones, gadgets - eles não são as pesadas âncoras do consumo e a maldição do materialismo, mas ferramentas para a libertação da Mente.

A guerra entre Corpo e Mente, Matéria e Espírito, está acontecendo ao nosso redor e, seguindo o exemplo dos marxistas, pode-se dizer que ela está se tornando mais aguda à medida que o transumanismo avança.

Quanto mais nos aproximamos da extinção completa da fronteira entre Corpo e Mente, do rompimento dessa fita de Möbius, maior é a resistência e a tensão. Há momentos em que a transcendência parece estar à mão; e nesses mesmos momentos se manifesta o poder primordial do Império do Corpo.

Pergunte-se: se eu posso me processar e me reconfigurar de forma inteiramente livre, sem restrições, quem sou eu?

### 32.

Por alguma razão, Barton está alvoroçado.

BARTON

*Eu sou um escritor! Me dedico a terminar algo verdadeiramente BOM! Tá entendendo, grumete? Eu sou um ESCRITOR!*

Seus gritos chamaram a atenção de outros hóspedes.

VOZES

*Cai fora, cegueta! Deixe que outros aprontem com a donzela! A Marinha está dançando! Vaza, mané.*

Um Barton enfurecido se volta contra a multidão.

BARTON



*Eu sou um escritor, seus monstros! EU CRIO!*

Aponta para sua cabeça.

*...Este é o meu uniforme!*

Bate na têmpora.

*...COM ISSO eu sirvo ao povo! AQUI -*

PIMBA! Um soldado de infantaria o derruba com um *uppercut* preciso. Os corpos se empurram. A multidão ofega. A orquestra bufa e ressoa, o pesadelo continua.

*Barton Fink* (1991), Joel Coen & Ethan Coen

## REFERÊNCIAS

DUKAJ, Jacek. Intro. In: DUKAJ, Jacek. *Po Piśmie*. 1. ed. Cracóvia: Wydawnictwo Literackie, 2019. p. 6-10.

DUKAJ, Jacek. Trzecia Wojna Światowa Ciała z Umysłem In: DUKAJ, Jacek. *Po Piśmie*. 1. ed. Cracóvia: Wydawnictwo Literackie, 2019. p. 11-45.

## NOTAS

O trabalho original apresenta as notas relativas ao conteúdo no final do livro. Optou-se por manter esse formato.

1. <http://tattoo.about.com>.
2. Cinco anos após a redação deste ensaio, em agosto de 2018, o *Zombie Boy* cometeu suicídio. No outono de 2019, uma estátua de 4 metros de altura do *Zombie Boy*, de autoria de Marc Quinn, foi colocada na entrada da Galeria de Medicina do Museu de Ciências de Londres. A obra é intitulada *O Gene Autoconsciente*.
3. *The Cyborg's Dilemma: Progressive Embodiment in Virtual Environments*, 1997.
4. *The Relationship of Players to Their Avatars in MMORPGs: Differences between Adolescents, Emerging Adults and Adults*, 2008. <https://cyberpsychology.eu/article/view/4211>.
5. *Will New Media Produce New Narratives?* 2004.
6. Mateus 19:12.
7. Hebreus 9:22.
8. Lucas 23:29.
9. Mateus 18:8-9.
10. *Extended-Body: Interview with Stelarc*, „C-Theory” 1995, <https://journals.uvic.ca/index.php/ctheory/article/view/14658/5526>.
11. Mal nos lembramos do quem ou o quê veio antes desse momento precioso. Estamos escolhendo estar aqui agora mesmo. Calma, fique aqui dentro desta sagrada realidade, esta sagrada experiência. / Escolhendo estar aqui Neste corpo. Este corpo que me envolve. /Lembre-me que eu não estou sozinho Neste corpo, esse

corpo que me envolve, sentindo-me eterno. Toda essa dor é uma ilusão. /Vivo, eu, nesta sagrada realidade, nesta sagrada experiencia. Escolhendo estar aqui. Neste corpo. Esse corpo que me envolve, sentindo-me eterno. Toda essa dor é uma ilusão. /Rodopiando com essa parabola familiar. /Girando, entretecendo cada nova experiencia. /Reconheça isso como uma dádiva sagrada e celebre esta chance de estar vivo e respirando./Esse corpo que me envolve me lembra da minha própria imortalidade. Abraçe esse momento. Lembre-se: somos eternos. /Toda esta dor é uma ilusão. (trad. livre – Tool é uma banda de rock Americana)

12. Jerzy Nowosielski, *Kobiety we wnętrzu (Mulheres por dentro)*, Varsóvia, 1998

13. Isto é, 2013.

14. *Are Autism Spectrum Conditions More Prevalent in an Information-Technology Region? A School-Based Study of Three Regions in the Netherlands (São as condições do espectro autista mais prevalentes em regiões de tecnologia da informação? Um estudo em escolas nas três regiões dos Países Baixos)*.

15. Delmore Schwartz, *The heavy bear who goes with me*.

16. Leszek Kołakowski, *Czy już w po-chrześcijańskim czasie żyjemy? (Já estamos vivendo numa era pós-cristã?)*, „Tygodnik Powszechny” 2000, nr 40 (2673).

17. Bhagavad Gita 2,22.

## ***Caminho para o Rio*<sup>1</sup>: Liliana Syrkis - “Da Sibéria até o Brasil”**

Aleksandra Pluta

Tradução de Luiz Henrique Budant<sup>2</sup>

Universidade Federal do Paraná

Aleksandra Pluta - nascida na Polônia, mestre em Jornalismo pela Sapienza Università di Roma, Itália, e doutora em Literatura pela Universidade de Brasília. Sua pesquisa concentra-se nos assuntos relacionados à imigração polonesa nos países da América Latina. É autora dos livros: *Na onda da história. Imigração polonesa no Chile*, 2009, Raul Nalecz-Malachowski. *Memórias de dois continentes*, 2012, Andrés, *uma vida em mais de 3.000 filmes*, 2014, Ziembinski. *Aquele bárbaro sotaque polonês*, 2016, *Caminho para o Rio*, 2017. Seus livros foram publicados na Argentina, no Brasil, no Chile e na Polônia.

### **LILIANA SYRKIS** ***“Da Sibéria até o Brasil”***

Liliana Syrkis, nascida Binensztok, nasceu em 14 de outubro de 1923, em Pinsk. Em 1939, junto com sua mãe e sua irmã mais nova, foi deportada para a Sibéria, onde trabalhou em um colcoz. Um ano após a guerra, retornou à Polônia. Seu pai, Alfred Binensztok, foi assassinado em Kharkov, em 1940. Na segunda metade dos anos 1940, ela partiu com a mãe e a irmã para a Suécia. Em 8 de junho de 1948, elas desembarcaram no porto do Rio de Janeiro, após fazerem parte da tripulação do navio Groix. Após a chegada, passou a trabalhar como auxiliar de costura em um salão de *haute couture*. O setor de chapelaria era dirigido por Róża Poznańska, mãe de Eugeniusz Syrkis, com quem Liliana logo viria a se casar. Com o passar do tempo, Liliana se tornou a proprietária da boutique, cujo nome mudou de Maison Colette para Maison Liliana. Seu filho, o político e jornalista Alfredo Syrkis, nascido em 1950, é autor dos romances *Os carbonários* (pelo qual foi premiado com o Jabuti, em 1981), *Roleta chilena* (1981) e ainda *Corredor polonês* (1983). Liliana é autora de uma autobiografia, intitulada *Lila* (2011).

---

<sup>1</sup> O livro *Droga do Rio (Caminho para o Rio)* é composto de entrevistas com imigrantes poloneses no Brasil concedidas à Aleksandra Pluta.

<sup>2</sup> Mestrando do programa de Pós-Graduação em Letras da UFPR. Professor substituto de língua polonesa no Departamento de Polonês, Alemão e Clássicas da UFPR. E-mail: luiz.henrique.budant@gmail.com. <https://orcid.org/0000-0003-4265-3133>.

## Deportação para a Sibéria

Em 1939, eu tinha 16 anos. Certo dia, estou indo para a escola, entro na classe e minhas colegas comentam entre elas:

– Você soube que hoje a Lila foi deportada para a Sibéria?

Eu lhes disse que não tinham me deportado para parte alguma, mas entendi que, provavelmente, naquele meio-tempo em que saí de casa e fui até a escola, a NKVD veio para buscar minha mãe, então eu voltei correndo para casa, para não a deixar sozinha. Minha irmã Janeczka tinha 6 anos. Minha mãe disse que não a levaria para aquela jornada, que seria melhor deixá-la em Pinsk com a vovó. Porém, ela mudou de ideia no último instante e a levou consigo, dizendo:

– O que quer que aconteça comigo e com a Lila acontecerá com a Janeczka. E o que seria de nós se mamãe a tivesse deixado? Todos os judeus de Pinsk foram assassinados, talvez uns três tenham se salvado. Então foi um milagre que tenhamos conseguido partir para a Sibéria, onde, é verdade, passamos frio e fome, mas sobrevivemos.

Era abril de 1940. Viajamos em trens de carga por três semanas. Sentávamos nuns paletes de madeira, sobre os quais havia um pouco de palha. Parávamos de vez em quando nas estações. Nelas, nós recebíamos pão preto e *kipiatok*, isto é, água fervendo. Em cada estação, havia um cano com água fria e um com água quente. Passamos por Petro-pavlovsk e chegamos à cidade de Kokshetau. Lá nos transferiram para um trenó puxado por bois. Andamos dois dias até chegar ao vilarejo de Aryk Balyk. Já era começo de maio, mas a neve ainda cobria tudo.

Como por toda a Rússia, lá também havia a NKVD para, em teoria, vigiar-nos, mas para onde é que nós poderíamos fugir? Certa vez, li um livro<sup>3</sup> sobre um tal oficial polonês – o único que conseguiu fugir da Sibéria. Passaram-se dois anos até que ele chegasse à Pérsia. Portanto, nenhuma forma de vigilância era necessária, pois qualquer tentativa de fuga não teria o menor sentido.

No dia seguinte, mandaram-nos de Aryk Balyk para um lugarejo com uma única rua: Novosvetlovka, onde moraram conosco outras cinco famílias de Pinsk. Eram famílias de militares, sobretudo de suboficiais com os quais fizéramos a viagem de trem. Uma delas era vizinha nossa em Pinsk, morava na mesma rua que nós. O restante das pessoas não conhecíamos. Lá passamos uma fome terrível.

---

<sup>3</sup> Trata-se provavelmente do livro de Sławomir Rawicz, *Caminho da liberdade*, que foi publicado também em português e adaptado para o cinema por Peter Weir.

Depois daquele lugarejo nos mandaram para uma cidadezinha onde comecei a trabalhar após terminar a escola. De início no hospital, depois no colcoz<sup>4</sup>. Mamãe chorava, estava completamente sem chão. Era uma mulher que nunca havia trabalhado na vida e não conseguia se adaptar àquelas novas e trágicas condições de vida. Minha irmãzinha era pequena, então as duas dependiam de mim. Deram-nos um pedacinho de terra localizado a seis quilômetros do vilarejo. Lá eu podia plantar batatas. Eu as semeei na primavera, plantei durante o verão e, no outono, colhi uma tonelada delas. Cada uma das casinhas tinha um porão. Guardávamos as batatas lá e, durante o ano todo, não tínhamos outra coisa para comer. As pessoas passavam uma fome tão terrível que, com frequência, ficavam inchadas de fome.

Assim que cheguei, comecei a frequentar a escola. É verdade que, no começo, eu ainda não sabia russo, mas a ambição me impulsionou a aprender rápido para conseguir bons resultados. Lá não tinha um vilarejo em que não houvesse uma escola. O ginásio que eu frequentava ficava a uma distância de dezessete quilômetros de Novosvetlovka. No verão e nos dias sem aula, eu trabalhava no colcoz. No começo, eu fazia tijolinhos de estrume de vaca. No verão, eles eram secos ao sol, depois, durante o inverno, eram queimados no forno.

### **O trabalho no colcoz**

O trabalho no colcoz era cansativo. Quase não havia mais homens, pois tinham sido convocados para o Exército, então nós trabalhávamos do nascer ao pôr do sol.

Um dos trabalhos era capinar o campo de centeio. Lá crescia losna e cardo. Quando arrancávamos a losna, sentíamos o amargor nos lábios, por isso se diz que algo é amargo como losna. O cardo, por sua vez, tem es pinhos, então precisávamos proteger a mão com um pano, caso contrário, ficaria toda cheia de sangue. E assim, de manhã até a noite, eu arrancava, limpava e capinava curvada. Entre nós, havia uma polonesa que trabalhava na colheitadeira, ela se saía melhor. Eu trabalhei por um tempo num silo; tinha de passar o centeio de um silo ao outro. Eu usava umas botinhas então enchia com um punhado de centeio uma bota, com um punhado a outra. Se me pegassem roubando, seriam cinco anos de cadeia. Mas por sorte não pegaram. Quando voltava para casa depois do trabalho, pegava as sementes e as moía entre duas pedras. Depois, jogávamos água quente nessas sementes moídas grossas, e era nosso banquete. O ser humano suporta tudo, acostuma-se

---

<sup>4</sup> Colcoz - unidade de produção agrícola rural, característica da antiga União Soviética, em que os camponeses, organizados sob a forma de cooperativa, desenvolviam a exploração de terras do Estado, a quem cabia uma parte da produção.

a tudo. Lá havia um ditado que dizia que o ser humano é mais duro que o aço, sobrevive a tudo, até mesmo ao que o metal não pode sobreviver.

\*\*\*

Quando eu trabalhava no hospital, contaminei-me com tifo. Foi no tempo que vinham os trens com os deportados do Cáucaso. O verão foi excepcionalmente quente, e não havia nem sinal de higiene nos trens, então a epidemia já começou nos vagões. Os doentes foram trazidos para nosso hospital. Não havia lugar, não havia camas, então todos ficavam deitados lado a lado no piso. Naquela época eu trabalhava no administrativo, mas, quando precisava, aplicava as vacinas contra varíola. Certo dia, eu disse ao médico:

– Doutor, encontrei um piolho bem grande. Estou com medo de que possa ter pegado tifo.

E, depois de vinte dias, o tifo. Uma doença horrível, a febre chega a quarenta graus. Alguns têm alucinações, é preciso amarrá-los na cama. Muita gente morre dessa doença. Mas eu sobrevivi.

## **O inverno**

O inverno na Sibéria é lindo. A neve brilha no sol como uma infinidade de cristais. A temperatura cai a quarenta e cinco graus abaixo de zero, mas o clima é seco, então, apesar daquele frio todo e da fome, eu nunca peguei um resfriado lá. Nos pés, usávamos *walonki*, calçados de lã. Quando se tosquia uma ovelha, a primeira lã é longa, boa para fazer novelos, para fios, e, depois, para fazer um xale ou uma saia; a segunda é curta e dá para fazer *walonki* com elas. Além disso, usávamos *onucki*, que, às vezes, eram feitos de tricô, mas geralmente eram só uns trapos que enrolávamos em volta dos pés.

O pior eram as noites. No inverno, os dias são muito curtos, e nós não tínhamos lâmpadas de querosene, apenas garrafinhas com querosene e um pavio dentro. Comprávamos um pouco de querosene e queimávamos o pavio. Chamávamos aquela lampadazinha de *fumacentinha*, pois fumaçava muito. O nariz ficava todo preto por dentro por causa disso. Às noites, quase às cegas, eu tricotava vários lenços e luvas para que não passássemos tanto frio. Quando a neve já estava acumulada, me emprestaram um trenó para ir ao bosque pegar lenha e trazê-la para nos aquecermos. Até então, nos aquecíamos apenas queimando os tijolinhos de estrume que eu tinha feito. O bosque era um tanto longe do vilarejo, e eu fui sozinha e precisei cortar as árvores, cortá-las em toras e colocar a lenha no trenó. Quando voltei para casa, já estava totalmente escuro. Minha mãe me recebeu na

frente da casa e me deu meio copo de *bimber*, que lá destilavam da batata. Ela me mandou beber num gole só. Ela não deixou que eu entrasse em casa tão congelada e dura de frio. Assim o sangue começou a circular melhor e as mãos a se esquentar.

No verão, ao contrário, era muito quente. Lá o clima é continental – os invernos são muito severos, o verão, curto e quente. Enfim, eles sempre diziam que o clima de lá é muito bom: só nove ou dez meses de inverno, todo o resto é verão. Na primavera e no outono, eu andava descalça. Os mais abastados tinham calçados de couro, mas apenas os ricos locais, não nós.

### **Depois da guerra**

Voltamos da Sibéria para a Polônia de trem, na segunda metade de 1946. Ainda tínhamos esperança de que papai estivesse vivo. Só depois começaram a correr os boatos sobre o massacre de Katyn<sup>5</sup>, mas nada concreto. Somente depois dos processos de Nuremberg, tudo ficou às claras, mas isso também não chegou muito à Polônia. Foi exatamente quando chegou aos nossos ouvidos que papai tinha morrido em Katyn. Logo depois, ocorreu o *pogrom* de Kielce.<sup>6</sup> Naquele momento, minha mãe já sabia que era viúva e encontrou-se em Varsóvia com nosso antigo vizinho de Pinsk, também viúvo. Ele planejava emigrar para a Austrália e disse que nós também deveríamos deixar a Polônia após o ocorrido em Kielce.

– Vocês estão vendo o que acontece aqui na Polônia? – disse.

Antes que saíssemos da Polônia, em 1947, eu ainda morei um ano em Varsóvia, na rua Stalowa, número 45. Eu trabalhava no Comitê Central de Judeus da Polônia, datilografei umas coisinhas e submeti um pedido para entrar na universidade. Fui aceita na Universidade de Varsóvia, no departamento de medicina (pediatria).

Um tio meu já morava no Brasil. Ainda antes da guerra, ele trabalhava numa organização que se ocupava das questões da emigração de camponeses poloneses. Foi por seu intermédio que muitos poloneses se estabeleceram em Curitiba. Quando a guerra começou, ele estava no Brasil. Quando soube que somente nós, de todos da família, tínhamos sobrevivido, nos escreveu informando que enviaria documentos e passagens, para que embarcássemos o mais breve possível. Mas houve certas dificuldades, pois durante o governo de Getúlio Vargas os judeus não eram aceitos no Brasil. Então, em 1947 partimos para a Suécia, onde ficamos por quase um ano. Tínhamos medo de não conseguirmos

<sup>5</sup> O massacre de Katyn foi a execução em massa dos prisioneiros de guerra poloneses a mando de Stálin pela NKVD, em 1940. Calcula-se que foram assassinados com um tiro na nuca cerca de 22 mil presos.

<sup>6</sup> O pogrom de Kielce, que vitimou 37 judeus, aconteceu em 1946 e foi perpetrado pela população civil, Exército e polícia poloneses. A causa do *pogrom* foi um boato sobre o assassinato ritual de uma criança.

nos adaptar, mas lá era, literalmente, uma terra de onde jorram leite e mel, especialmente para nós, depois das experiências de guerra. No começo, não tínhamos nem um tostão. Recebíamos ajuda de instituições de caridade, as quais também nos ajudavam a encontrar trabalho. Minha mãe lavava louça em um restaurante; eu comecei a trabalhar em uma confecção, em Estocolmo. Eles me deram treinamento por uma semana, mais ou menos, depois afirmaram que eu já poderia costurar sozinha, sem ajuda de ninguém. Naquela época, minha irmã tinha uns 14 anos. Pela manhã, costurava botões, à tarde, frequentava a escola. Eu decidi fazer um curso de modelagem aos sábados, pois refleti que, como não teria possibilidade de ir para a universidade, então daria um jeito com a costura. Teria que ganhar dinheiro de algum jeito. Levaram-me a uma senhora elegante e agradável que me dava aulas aos sábados, mas depois de algum tempo eu precisei parar. Apesar de não poder continuar com as aulas de corte, eu trabalhava na confecção. Mas como sempre fui muito boa em matemática, aprendi a modelar e devagar, bem devagar, desenvolvi a habilidade e me mantive nesse negócio. Também comecei a costurar vestidos para mamãe e para minha irmã, pois nosso guarda-roupa estava em um estado lastimável, e lá na confecção vendiam por uns trocados o que sobrava dos materiais. Até que, certo dia, um padre que conhecemos lá nos deu certidões de que éramos católicas, e foi quando recebemos o visto para o Brasil.

### **A viagem para o Brasil**

Da Suécia fomos até a França e, de lá, do porto de Le Havre, fomos de navio para o Brasil. Tudo isso foi custeado pelo meu tio. A organização que trazia imigrantes poloneses ao Brasil ficava em Lublin. Tenho impressão de que era uma organização oficial do governo que trazia os camponeses poloneses, principalmente para o Sul do Brasil, para o estado do Paraná. Antes de tudo, aqueles que queriam começar uma vida nova. Ela funcionava já nos anos 1930, antes da guerra. Meu tio trabalhou nessa organização na Polônia e, nos anos 1930, foi enviado como representante para o Brasil. Ele mudou para o Brasil mais tarde, quando na Polônia começaram os excessos antissemitas, ainda antes da eclosão da guerra, mas quando um dia recebeu a notícia de Lublin, que havia sido despedido do seu posto, resolveu ficar no Brasil e fundou uma fábrica de gravatas. E foi justamente ele que conseguiu a passagem para três pessoas: para mim, minha mãe e minha irmã Janeczka. Fomos as únicas a sobreviver-de toda nossa família.

A viagem foi terrível. Ficamos na terceira classe, debaixo do deque, onde passageiros sentiam mais fortemente o balanço do navio, as crianças choravam e as pessoas



vomitavam. Em tudo quanto é canto havia fedor e sujeira. Era algo terrível. Mas chegamos ao Rio. Quando começamos a nos aproximar, quando vi essa bela cidade, essas montanhas, esse mar, me faltaram palavras!

## **Brasil**

Quando chegamos ao Brasil, titio já estava nos esperando. Ele tinha alugado para nós um pequeno apartamento em Copacabana, e minha tia disse que iria me arranjar um trabalho. Ela tinha uma conhecida que fazia chapéus no salão mais elegante de *haute couture* do Rio de Janeiro. Fui recebida lá. Era uma senhora de Łódź, onde ainda antes da guerra possuía uma chapelaria. Ela ia quatro vezes por ano a Paris para conseguir modelos de chapéus. A guerra a surpreendeu em Paris, de onde, muitos anos depois, ela partiu para o Brasil. Logo conheci seu filho e, não muito depois, me casei com ele. Desse modo, eu trabalhava com a minha sogra como auxiliar de costura. Depois de chegar eu comecei a trabalhar, então não tive tempo de aprender a língua. Eu fui aprendendo no trabalho. Eu apontava o dedo e perguntava: “Como se fala isso?”. Depois eu repetia as palavrinhas novas. Vivendo e trabalhando, sem mais nem menos, eu comecei a falar português.

Depois de casada, dei à luz a um filho. E continuava trabalhando muito e sempre refletindo. Mergulhei na vida brasileira. Ia a Paris todos os anos para os desfiles de novas coleções e, em março, eu sempre tirava férias, e então ia conhecer o mundo em busca de inspiração. Estive na Índia, no Nepal, no Egito... A Itália eu conheci de cima a baixo.

Eu tinha um dos salões de moda mais famosos do Brasil, o Maison Liliana. Recebia encomendas da primeira-dama. Na verdade, eu nunca tive nenhuma vocação especial para a costura, mas acontece que, tendo bom gosto e autoconfiança, damos um jeito em tudo. Quem eu vesti? Sarah Kubitschek, Lily Marinho, todas as esposas dos ministros, as mulheres mais ricas do Rio. Na época em que o Rio ainda era capital, quando a rainha Elizabeth II veio fazer uma visita oficial, eu vesti as esposas de todos os políticos e embaixadores. Muitas pessoas me sugeriram que eu anotasse o que fofocavam, o que elas confidenciavam à sua costureira durante as conversas. Era realmente um ambiente onde aconteciam várias conversas interessantes. Todas queriam contar algo. As mulheres vinham e começavam a contar suas histórias sabendo que eu não as repetiria a ninguém. Então eu não poderia trair a confiança delas.

\*\*\*

Se eu já quis voltar para a Polônia? É muito bom ir, mas, voltar para sempre, acho que não mais. No meu aniversário de 90 anos, meu filho levou a mim e a minha irmã a Pinsk, cidade da nossa infância. Quando chegamos lá, não reconheci a cidade. A única coisa que não mudou foi a avenida Nadbrzeźna margeando o rio Pina. Agora, todas as ruas têm nomes diferentes, e quando eu perguntava onde era a Dominikańska, a rua onde eu morava, ninguém sabia me responder. Então nós andamos e andamos, procuramos uma casa conhecida, mas a única casa que me lembrou alguma coisa foi a de uma amiga minha, filha de um cirurgião. E acabei não encontrando minha própria casa. Afinal de contas, já tinham se passado quase setenta e cinco anos desde que partíramos.

Eu sinto muita falta das minhas amigas que moram na Polônia. Sinto falta da cultura polonesa. Mesmo que as amigas mandem, de vez em quando, livros em polonês e eu as visite, às vezes, assim como elas também vêm me visitar.

O Brasil nos recebeu muito bem. Fiquei encantada com este país e com o fato de não haver diferenças religiosas. A nós, estrangeiros, nos receberam muito bem. É um país excepcional sob esse aspecto. Aqui eu nunca encontrei antissemitismo.

## **LILIANA SYRKIS** **“Z Syberii do Brazylii”**

Liliana Syrkis, z domu Binensztok, urodziła się 14 października 1923 roku w Pińsku. W 1939 roku została wywieziona wraz z matką i młodszą siostrą na Syberię, gdzie pracowała w kołchozie. Rok po wojnie wróciła do Polski. Jej ojciec, Alfred Binensztok, został zamordowany w Charkowie w 1940 roku. W drugiej połowie lat czterdziestych wyjechała z matką i siostrą do Szwecji. 8 czerwca 1948 roku dopłynęły na pokładzie statku “Groix” do portu w Rio de Janeiro. Po przyjeździe zaczęła pracować jako pomoc krawiecka w salonie *haute couture*. Dział kapeluszy prowadziła tam Róża Poznańska, matka Eugeniusza Syrkisa, za którego wkrótce Liliana wyszła za mąż. Z czasem Liliana stała się właścicielką butiku, którego nazwę zmieniła z “Maison Colette” na “Maison Liliana”. Jej syn, polityk i dziennikarz Alfredo Syrkis (ur. 1950), jest autorem powieści *Os carbonários* (za którą otrzymał nagrodę Jabuti w 1981 roku), *Roleta chilena* (1981) oraz *Corredor polonês* (1983). Liliana natomiast jest autorką autobiografii pod tytułem *Lila* (2011).

## Wywózka na Syberię

W 1939 roku miałam szesnaście lat. Któregoś dnia idę do szkoły, wchodzę do klasy, a tam moje koleżanki komentują między sobą:

– Słyszałaś, że Lilę dzisiaj wysłali na Sybir?

Ja im na to, że wcale mnie nigdzie nie wysłali, ale zrozumiałam, że prawdopodobnie w międzyczasie, kiedy szłam z domu do szkoły, to już NKWD podjechało, żeby zabrać matkę, więc czym prędzej wróciłam do domu, żeby nie zostawić jej samej. Moja siostra Janeczka miała wtedy sześć lat. Matka powiedziała, że jej na tę tułaczkę nie weźmie, że zostawi ją lepiej w Pińsku z babcią. W ostatniej chwili zmieniła jednak zdanie i zabrała ją ze sobą, mówiąc:

– Co się stanie ze mną i Lilą, to się stanie i z Janeczką.

A co by to było, gdyby mama ją zostawiła? W Pińsku wszyscy Żydzi zostali zabici, może troje się uratowało. Więc to był cud, że udało się nam wyjechać na Sybir, gdzie wprawdzie o głodzie i chłódzie, ale przeżyliśmy.

Był kwiecień 1940 roku. Jechaliśmy pociągami towarowymi przez trzy tygodnie. Siedziało się na takich drewnianych pryczach, na które było rzucone trochę słomy. Zatrzymywałyśmy się od czasu do czasu na stacjach. Tam dostawałyśmy *kipiatok*, czyli wrzątek i czarny chleb. Na każdej stacji był jeden kran z zimną wodą i drugi z wrzątkiem. Przejechaliśmy przez Pietropawłowsk i dojechaliśmy do miasta Kokczetaw. Tam przeładowali nas na sanie zaprzęgnięte w woły. Jechaliśmy dwa dni do wioski Aryk Balyk. Był już wtedy początek maja, ale wszędzie jeszcze leżał śnieg.

Jak wszędzie w Rosji, tam również było NKWD, które teoretycznie nas nadzorowało, ale w sumie to dokąd można było stamtąd uciec? Czytałam kiedyś książkę o pewnym polskim oficerze – jedynym, któremu udało się uciec z Syberii. Dwa lata minęły, zanim doszedł do Persji. Zatem żadna forma nadzoru nad nami nie była konieczna, bo jakakolwiek próba ucieczki nie miała w ogóle sensu.

Z Aryk Balyk dowieźli nas następnego dnia do maleńkiej wioszczyny o jednej jedynej ulicy – Nowoswietlowka, gdzie zamieszkało z nami pięć rodzin z Pińska. Były to rodziny wojskowych, przeważnie podoficerów, z którymi wspólnie odbyliśmy podróż pociągiem. Jedna z rodzin to byli nasi sąsiedzi, którzy w Pińsku mieszkali na tej samej ulicy, co my. Reszty osób nie znałyśmy. Strasznie tam głodowałyśmy.

Potem z tej wioski zostałyśmy wysłane do miasteczka powiatowego, gdzie po skończeniu szkoły zaczęłam pracować. Z początku w szpitalu, potem w kołchozie. Mama płakała, była zupełnie roztrzęsiona. To była kobieta, która nigdy w życiu nie pracowała i

za nic nie umiała dostosować się do nowych, tragicznych warunków życia. A siostrzyczka była mała, więc obie były tam na moim utrzymaniu. Dali nam kawałeczek ziemi położonej o sześć kilometrów od wioski. Mogłam tam posadzić kartofle. Posadziłam je wiosną, okopywałam przez lato, a na jesień zebrałam ich całą tonę. Potem ręcznym wózkiem wiozłam je do chaty, w której mieszkaliśmy. Każda taka chata miała piwnicę. Przechowywałyśmy tam kartofle i przez okrągły rok nie miałyśmy nic innego do jedzenia. Ludzie tak strasznie głodowali, że często byli spuchnięci z głodu.

Zaraz po przyjeździe zaczęłam chodzić do szkoły. Wprawdzie na początku nie znałam jeszcze języka rosyjskiego, ale ambicja mnie ponosiła, żeby nauczyć się go szybko i dostawać dobre stopnie. Nie było tam wioski, w której nie byłoby szkoły. Gimnazjum, do którego chodziłam, znajdowało się w odległości osiemnastu kilometrów od Nowoswietlowki. Latem i w dni wolne od szkoły pracowałam w kołchozie. Z początku robiłam cegielki z nawozu krowiego. Suszyło się je latem na słońcu, potem się nimi paliło w piecu podczas zimy.

### **Praca w kołchozie**

Praca w kołchozie była męcząca. Mężczyzn tam już prawie nie było, bo zostali powołani do wojska, więc myśmy pracowały od wschodu do zachodu słońca.

Jedną z prac polegała na tym, że pieliliśmy żyto. Rósł tam piołun i oset. Jak wyrzywałyśmy piołun, to czuło się gorzycz w ustach, stąd mówi się, że coś jest gorzkie jak piołun. Oset natomiast ma kolce, więc trzeba było szmatą owinać rękę, inaczej cała była we krwi. I tak od rana do nocy pochylona zrywałam, czyściłam, pieliałam. Była jedna Polka wśród nas, która pracowała na kombajnie, jej lepiej się powodziło. Ja przez jakiś czas pracowałam przy spichrzach, silosach. Musiałam przesypywać żyto z jednego silosu do drugiego. Na nogach miałam buciki, więc garść żyta wsypywałam do jednego buta i garść do drugiego. Gdyby złapali mnie na takiej kradzieży, to pięć lat więzienia. Ale na szczęście nie złapali. Kiedy wracałam po pracy do domu, brałam ziarna i mełłam je między dwoma kamieniami. A potem tak grubo zmielone zalewałyśmy wodą i miałyśmy z tego ucztę. Człowiek wszystko wytrzyma, do wszystkiego się dostosuje. Tam było takie przysłowie, że człowiek jest trwalszy od stali, przeżyje wszystko, nawet to, czego metal nie może przeżyć.

\*\*\*

Kiedy pracowałam w szpitalu, zaraziłam się tyfusem plamistym. Było to wtedy, gdy przyjechały pociągi z zesłańcami z Kaukazu, a że lato było wyjątkowo gorące, a w

pociągach nie było mowy o żadnej higienie, to już w wagonach zaczęła się epidemia. Przywieziono ich do naszego szpitala. Nie było miejsca, nie było łóżek, więc wszyscy leżeli pokotem na podłodze. Ja wówczas pracowałam w biurze, ale jak trzeba było, robiłam szczepionki przeciwko ospie. Któregoś dnia mówię do lekarza:

– Doktorze, znalazłam taką dużą wesz. Obawiam się, że mogę zachorować na tyfus plamisty.

I po dwudziestu dniach – tyfus. Okropna choroba, temperatura dochodzi do czterdziestu stopni. Są tacy, którzy dostają halucynacji, trzeba ich przywiązywać do łóżka. Bardzo dużo osób umiera na tę chorobę. Ale przeżyłam.

### **Zima**

Zima na Syberii jest piękna. Śnieg skrzy się w słońcu tysiącem kryształów. Temperatura spadała do czterdziestu pięciu stopni poniżej zera, ale klimat jest suchy, więc mimo tego zimna i głodu nigdy nie złapałam tam przeziębienia. Na nogach nosiliśmy walonki, buty z wełny. Jak się strzyże owce, to pierwsza sierść jest długa, dobra na przędzę, na nitkę, żeby potem zrobić z niej szale czy spódnice, a druga jest krótka i z niej można robić walonki. Na formie zrobionej z drzewa ubija się tę sierść, i tak powstają walonki. Do tego nosiło się onucki, które robiło się czasami na drutach, ale na ogół były to takie szmaty, którymi się owijało nogi. Najgorsze były noce. Zimą dni są bardzo krótkie, a my nie mieliśmy lamp naftowych, tylko takie maleńkie buteleczki z naftą i knotem w środku. Kupowało się trochę nafty i zapalało knot. Lampka ta nazywała się “kopciulka”, ponieważ bardzo kopciała. Cały nos w środku był od tego czarny. Wieczorami prawie na ślepo robiłam na drutach różne chusty i rękawice, żeby nie było nam tak zimno. Kiedy był już wysoki śnieg, dostałam sanie, żeby pojechać po drzewo do lasu i przywieźć je na opał. Do tego czasu paliłyśmy tylko tymi cegielkami, które wycinałam z nawozu. Las był dosyć daleko od wioski, a ja byłam sama i musiałam ścinać drzewa, rąbać je i składać drewno na sanie. Jak wróciłam do domu, było już zupełnie ciemno. Matka wyszła przed chatę i dała mi pół szklanki bimbrowy, który tam pędzili z kartofli. Kazała mi go wypić. Nie pozwoliła, żebym weszła do domu taka zmarznięta i skostniała. Krew zaczęła wtedy lepiej krążyć i ręce się rozgrzały.

Latem za to było bardzo gorąco. Tam panuje klimat kontynentalny – zimy są bardzo ostre, a lato krótkie i gorące. Oni zresztą zawsze mawiali, że panuje tam bardzo dobry klimat: tylko dziewięć–dziesięć miesięcy zimy, reszta wszystko lato. Wiosną i latem chodziłam na bosaka. Zamożniejsi to mieli skórzane buty, ale to tylko bogacze tamtejsi, a nie my.

## Po wojnie

Z Syberii do Polski wróciliśmy pociągami w drugiej połowie 1946 roku. Mieliśmy jeszcze wtedy nadzieję, że ojciec żyje. Dopiero potem zaczęły rozchodzić się pogłoski na temat zbrodni katyńskiej. Ale nic konkretnego. Dopiero po procesie w Norymberdze wszystko wyszło na jaw, ale to też do Polski nie bardzo docierało. Ale to właśnie wtedy doszły do nas słuchy, że ojciec zginął w Katyniu. Niedługo potem nastąpił pogrom kielecki. Moja mama wiedziała już wtedy, że jest wdową, i spotkała się w Warszawie z naszym byłym sąsiadem z Pińska, też wdowcem. Zamierzał on wyemigrować do Australii i powiedział, że my również powinniśmy opuścić Polskę po tym, co się stało w Kielcach.

– Widzicie co się tu w Polsce dzieje? – powiedział.

Zanim wyjechaliśmy z Polski w 1947 roku, jeszcze przez rok mieszkałam w Warszawie przy ulicy Stalowej pod numerem 45. Pracowałam w Centralnym Komitecie Żydów w Polsce, na maszynie coś stukałam i złożyłam podanie na uniwersytet. Zostałam przyjęta na Uniwersytet Warszawski na wydział pediatrii.

Pewien mój wujek mieszkał już wtedy w Brazylii. Jeszcze przed wojną pracował w organizacji zajmującej się sprawami emigracji chłopów polskich. Za jego pośrednictwem wielu Polaków osiedliło się w Kurytybie. Wojna zastała go już tam, w Brazylii. Gdy dowiedział się, że z całej rodziny tylko myśmy ocalały, napisał do nas, że wysła nam papiery i bilet, żebyśmy jak najszybciej przyплыnęły. Ale były z tym trudności, ponieważ podczas prezydentury Getúlio Vargasa<sup>7</sup> Żydów nie wpuszczali do Brazylii. W 1947 roku pojechaliśmy więc do Szwecji, gdzie zostałyśmy przez prawie rok. Obawiałyśmy się, że nie damy sobie tam rady, ale okazało się, że jest to dosłownie kraj mlekiem i miodem płynący, szczególnie dla nas, po przejściach wojennych. Na początku nie miałyśmy ani grosza. Otrzymałyśmy pomoc od instytucji charytatywnych, które również pomogły nam w znalezieniu pracy. Moja matka zmywała naczynia w restauracji, a ja zaczęłam pracować w fabryce konfekcji w Sztokholmie. Uczyli mnie przez jakiś tydzień, po czym stwierdzili, że już mogę szyć sama, bez niczyjej pomocy. Moja siostra miała wtedy chyba czternaście lat. Rano przyszywała guziki, a po południu chodziła do szkoły. Postanowiłam zrobić kurs kroju w soboty, bo pomyślałam sobie, że skoro nie będę miała możliwości, żeby pójść na uniwersytet, to może jakoś z tym szyciem dam sobie radę. Przecież trzeba będzie jakoś zarabiać. Skierowali mnie do takiej eleganckiej, przyjemnej pani, która w soboty dawała mi lekcje. Ale po jakimś czasie musiałam z nich zrezygnować. Pracowałam zatem w konfekcji, mimo że nie mogłam kontynuować zajęć z kroju. Ale

---

<sup>7</sup> Getúlio Vargas (1882–1954) – prezydent Brazylii w latach 1930–1945 i 1951–1954.

że zawsze byłam bardzo dobrą matematyczką, to jakoś nauczyłam się kroić i tak powoli, powoli dochodziłam do wprawy i zostałam przy tym interesie. Zaczęłam też szyć suknie dla mamy i siostry, bo nasza garderoba była w opłakanym stanie, a w fabryce konfekcji za grosze sprzedawano pracownikom resztki materiałów. Aż któregoś dnia pewien ksiądz, którego tam poznałyśmy, dał nam papiery zaświadcujące, że jesteśmy katoliczkami, i dopiero wtedy dostałyśmy wizy do Brazylii.

## **Podróż do Brazylii**

Ze Szwecji pojechaliśmy do Francji, a stamtąd, z portu w Hawrze, wypłynęliśmy statkiem do Brazylii. Wszystko zostało opłacone przez mojego wujka. Organizacja sprowadzająca polskich emigrantów do Brazylii znajdowała się w Lublinie. Mam wrażenie, że była to oficjalna rządowa organizacja, która sprowadzała chłopów polskich głównie na południe Brazylii, do stanu Paraná. Przede wszystkim tych, którzy chcieli zacząć nowe życie. Działała ona jeszcze w latach trzydziestych przed wojną. Mój wujek pracował w tej organizacji w Polsce i w latach trzydziestych posłano go jako przedstawiciela do Brazylii. Zamieszkał tam później, kiedy w Polsce zaczęły się ekscesy antysemickie jeszcze przed wybuchem wojny, ale po tym, jak któregoś dnia dostał wiadomość z Lublina, że został zwolniony z posady, postanowił zostać w Brazylii i założył tam fabrykę krawatów. I to on właśnie załatwił bilet dla trzech osób, dla mnie, mojej mamy i mojej siostry Janeczki. Byłyśmy jedynymi, które ocalały z naszej rodziny.

Podróż była straszna. Odbyliśmy ją na statku, w trzeciej klasie, pod pokładem, gdzie pasażerowie silniej odczuwali kołysanie statku, dzieci płakały, ludzie wymiotowali. Wszędzie smród i brud. To było coś strasznego. Ale dopłynęliśmy do Rio. Jak się zaczęliśmy zbliżać, kiedy zobaczyłam to piękne miasto, te góry, to morze! Brak mi słów.

## **Brazylia**

Kiedy przyплыliśmy do Brazylii, wujek już na nas czekał. Wynajął dla nas małe mieszkanie na Copacabanie, a moja ciocia powiedziała, że załatwi mi pracę. Miała ona znajomą, która robiła kapelusze w najelegantszym salonie *haute couture* w Rio de Janeiro. Przyjęła mnie. Ta pani była z Łodzi, gdzie jeszcze przed wojną miała salon kapeluszy. Cztery razy do roku jeździła do Paryża po modele kapeluszy. Wybuch wojny zastał ją w Paryżu, skąd kilka lat później dotarła do Brazylii. Wkrótce poznałam jej syna i niedługo potem wyszłam za niego mąż. Pracowałam więc u mojej teściowej

jako pomocnica krawcowej. Od razu po przyjeździe zaczęłam pracować, więc nie miałam czasu na naukę języka. Uczylałam się w pracy. Palcem pokazywałam, pytałam “jak to się nazywa?”. Potem powtarzałam nowe słówka. Żyjąc i pracując, ni stąd, ni zowąd, zaczęłam mówić po portugalsku.

Potem wyszłam za mąż, urodziłam syna. I wciąż dużo pracowałam i stale rozmyślałam. Wsiąknęłam w brazylijskie życie. Latałam do Paryża co roku na pokazy nowych kolekcji, w marcu zawsze miałam wakacje, więc jeździłam zwiedzać świat, szukając inspiracji. Byłam w Indiach, Nepalu, Egipcie, Włochy zjeździłam wzdłuż i wszerz.

Miałam tu jeden z najsłynniejszych w Brazylii salonów mody, *Maison Liliana*. Na zamówienia szylałam kreacje dla prezydentowej. Wprawdzie nigdy do szycia specjalnego powołania nie miałam, ale okazuje się, że mając gust i pewność siebie można sobie ze wszystkim dać radę. Kogo ubierałam? Sarah Kubitschek<sup>8</sup>, Lily Marinho<sup>9</sup>, wszystkie ministrowe, najbogatsze kobiety w Rio. Jeszcze kiedy Rio było stolicą, kiedy królowa Elżbieta tu przyjechała z wizytą, to ubierały się u mnie wszystkie żony polityków i ambasadorów. Wiele osób namawiało mnie, żebym spisała, o czym plotkują w wolnym czasie, z czego się zwierniają podczas rozmów ze swoją krawcową. Rzeczywiście było to miejsce, w którym krążyło wiele ciekawych rozmów. Każda chciała się wygadać. Bo takie kobiety przychodzą i zaczynają opowiadać swoje historie, wiedząc, że nikomu nie powtórzę. Więc nie mogę nadużyć ich zaufania.

\*\*\*

Czy kiedyś chciałam wrócić do Polski? Bardzo chętnie pojechać, ale wrócić na stałe to już chyba nie. Na moje dziewięćdziesiąte urodziny mój syn zabrał mnie i moją siostrę do Pińska, do miasta naszego dzieciństwa. Gdy tam przyjechałyśmy, nie rozpoznałam miasta. Jedyne, co się nie zmieniło, to Nadbrzeżna nad rzeką Piną. Wszystkie ulice mają teraz zmienione nazwy, a gdy się pytałam, gdzie jest Dominikańska, na której mieszkałam, nikt nie potrafił mi odpowiedzieć. Więc tak chodziłyśmy i chodziłyśmy, szukałyśmy jakiegoś znajomego domu, ale jedyny dom, który mi cokolwiek przypominał, to był dom mojej przyjaciółki, córki chirurga. A własnego domu nie odnalazłam. Ostatecznie minęło od naszego wyjazdu prawie siedemdziesiąt pięć lat.

---

<sup>8</sup> Sarah Kubitschek – żona Juscelino Kubitschka de Oliveiry (1902–1976), brazylijskiego polityka, prezydenta kraju (wówczas Republiki Zjednoczonych Stanów Brazylii) w latach 1956–1961.

<sup>9</sup> Lily Marinho – żona Robert Pisani Marinho, dziennikarza i przedsiębiorcy brazylijskiego, właściciela Grupo Globo.



Brak mi moich przyjaciółek, które mieszkają w Polsce. Brak mi kultury polskiej, mimo że przyjaciółki przysyłają mi polskie książki i od czasu do czasu przyjeżdżają do mnie, tak jak i ja je czasem odwiedzałam.

Brazylia przyjęła nas nadzwyczajnie. Byłam zachwycona tym krajem, tym, że nie ma takich różnic religijnych. Nas, cudzoziemców, przyjęli tu bardzo serdecznie. Ten kraj jest nadzwyczajny pod tym względem. Nigdy tutaj nie spotkałam się z antysemityzmem.

## **REFERÊNCIA**

PLUTA, Aleksandra. Liliana Syrkis – “Z Syberii do Brazylii”. In: PLUTA, Aleksandra. *Droga do Rio: historie polskich emigrantów*. Varsóvia: PWN, 2017. p. 44-53

# Jerusalém

Miron Białoszewski

Tradução e apresentação de Piotr Kilanowski<sup>1</sup>

Universidade Federal do Paraná

## Apresentação

Miron Białoszewski (1922-1983) foi com certeza um dos autores poloneses mais difíceis de classificar entre os poetas poloneses do século XX. Por um lado, junto com Wisława Szymborska, Zbigniew Herbert, Tadeusz Różewicz e Jerzy Ficowski, pertenceu à geração dos “Colombos”, a primeira a crescer na Polônia que retomou sua independência e teve a experiência da guerra e dos totalitarismos como um dos traços mais marcantes. Por outro lado, Białoszewski foi um outsider, um explorador do idioma, principalmente do cotidiano, banal e até infantil, à procura da melhor expressão para descrever a realidade. O poeta transgredia as normas e os gêneros então vigentes. No seu minúsculo apartamento instalou um teatro que encenava suas peças para os amigos e pessoas que viessem da rua. Ainda outro lado de sua poesia e prosa, descoberto e explorado décadas depois da sua morte, foram os registros de sua vivência como homossexual num sistema totalitário. Białoszewski, que transitava longe dos círculos literários e modas da época e vivia plenamente sua arte, talvez fosse um exemplo de uma liberdade atípica, que não se engaja na luta pela liberdade, não assume posições políticas, apenas as transcende vivendo na margem do sistema.

A mais famosa de suas obras é um livro de memórias do Levante de Varsóvia que foge da retórica heróica (de modo muito semelhante à *Eu construía a barricada*, de Anna Świrszczyńska, e, também como a obra dela, publicado décadas depois da vivência traumática, em 1970). O poeta relata o desastre da guerra urbana, da morte da cidade e da sua cultura da posição de um civil que tenta apenas sobreviver o apocalipse. *Memórias do Levante de Varsóvia (Pamiętnik z Powstania Warszawskiego)* também é marcado pela revolução na linguagem que Białoszewski cria para descrever o indescritível, cheia de

---

<sup>1</sup> Professor de literatura polonesa e de tradução literária da UFPR, tradutor de poesia, fundador e coordenador do Centro de Estudos Poloneses (CEPOL) da UFPR. E-mail: emaildopiotr@gmail.com. <https://orcid.org/0000-0003-0803-4291>.

neologismos, onomatopeias, completamente oral (o livro é basicamente a transcrição das memórias narradas pelo poeta numa gravação), cheia de lacunas e da desordem típica do trabalho de rememoração.

O poema *Jerusalém* ainda não traz todas as marcas da linguagem de Białoszewski (que estreou tardiamente em 1956), mas permite perceber a tentativa de uma escrita diferente à procura de uma linguagem adequada. O poeta antes e durante a guerra morou nas cercanias do Gueto e observava com pavor e compaixão o sofrimento dos vizinhos. Ele e sua família ajudaram fugitivos do Gueto a quem deram abrigo. A primeira cena descrita no poema acontece no cruzamento das ruas Żelazna e Chłodna, onde, antes da instalação da famosa ponte que unia as duas partes do Gueto por cima de uma rua pertencente ao lado ariano, o trânsito era regulado por meio dos portões. A cada quinze minutos ou meia hora, os portões paravam o trânsito de uma das ruas para permitir a passagem seja de judeus pela rua Żelazna, seja dos não judeus pela rua Chłodna. Białoszewski se encontra no exato lugar de observação descrito no título de um dos mais famosos poemas de Czesław Miłosz: “Um pobre cristão olha para o gueto”.

## Jerusalém

1

Cerrados um em frente ao outro  
oscilam com férreo lamento  
os portões do Pequeno Gueto,  
os portões do Grande Gueto— — —

Por de trás dos veículos – junto ao muro  
flui a caravana de cristãos,  
olha para dentro do Pequeno — e do Grande,  
onde o povo de Melquisedeque  
aguarda passagem...

Pelas negras galerias de barras  
os olhares apressam-se rapidamente  
até que os dois portões  
batam asas um na direção do outro

e fechem o meio da rua  
como o Mar Vermelho:  
O Gueto se une!

E então  
num relance  
    passam  
as manchas grisalhas de barbas,  
os olhos avermelhados,  
as trouxas,  
mãos em movimento,  
bondes a cavalo,  
colunas de riquixás...  
    De guarda,  
    os rostos alemães  
    fundidos em bronze.

2

Ao alvorecer — que se avoluma com o dia,  
os anciões sufocados, negros,  
como se acorrentados  
com a cadeia  
    de passos  
passam...  
    passam...  
    para dentro do Gueto-geena — — —

E acolá  
as sombras dos profetas  
ou uma voz repleta de séculos:  
“ó Jerusalém...  
— — — E dirigiu-se o Senhor a meu Senhor:  
    assenta-te à minha direita  
    até que eu faça de teus inimigos  
    o escabelo de teus pés...”

E aqueles  
    cegados pela vermelhidão do muro  
veem apenas  
    o muro das lamentações.

3

Um Judeuzinho  
ressecado como múmia  
pelos séculos de instantes terríveis  
furtivamente se aproxima,  
para que aquele não o veja,  
e entende apenas uma coisa:  
“Jeová...  
beterrabas... batatas...  
cebola...  
para a mãe...  
para os irmãos pequenos...”  
Gotas de suor roxo,  
a mão abraça os andrajos,  
“Jeová!”

No cruzamento dos asfaltos  
jaz um corpo ensanguentado, arremessado do bunker;  
cebolas se derramam do casaco...  
a mão inerte sobre os arames  
roxa como batatas  
para mãe, para irmãos...  
Não! Não enganou ninguém!  
Pelos beterrabas vermelhas  
pagou com sangue vermelho!

A sombra do salmista judaico  
inclina-se  
sobre o gemido baixo da criança:

“Louvai, ó servos o nome do Senhor  
Bendito seja o nome do Senhor, agora e para sempre...”

Mas ele não ouve o salmista

“...para a mãe

...para os irmãos pequenos  
cebola...”

Secaram nos lábios as últimas

palavras.

4

No sabá,

das altas janelas fronteiriças  
roseiam as roupas de cama.

Nos destroços de vidros

não chamejam as menorás sagradas.

Somente da parte abaixo

da rua,

os castiçais de canos

flamejam alvejando

as janelas.

E de dentro do Gueto como da sinagoga

um gemido... um uivo...

como a oração

do Dia do Juízo.

E apenas os profetas

se balançam e inclinam:

“Vamos subir à casa do Senhor...

Eis que nossos pés se estacam diante de tuas portas, ó Jerusalém!

Jerusalém, cidade tão bem edificada...”



O medo é frio  
e sonolento,  
o sentir escapa das veias...  
a morte se obnubila com esse sentir...

Não há tábuas de pedra  
nem monte Sinai.  
Há apenas capacetes  
e metralhadoras  
e caixões de vagões clorados.  
Há o Gueto-Jerusalém!

6

Lá — — na cidade martirizada  
entre ruas claras e más  
entre estátuas de cadáveres  
vagueiam salmistas  
tocando as cordas dos arames enferrujados  
“.....ó Jerusalém....”

Ninguém ouve.

Varsóvia, 17 de junho 1945

## **Jerozolima**

1

Naprzeciw siebie zatrzaśnięte  
żelaznym chwieją się lamentem  
drzwi Małego Getta,  
drzwi Dużego Getta — — —  
Za pojazdami — przy murze  
tłoczy się karawana chrześcijan,



patrzy w to Małe i Duże,  
gdzie naród Melchizedeka  
oczekuje przejścia...

Przez czarne galerie prętów  
spojrzenia ścigają się prędko,  
aż dwoje wrót  
skrzydłami ku sobie łopoce  
i jezdnię w poprzek zamyka  
jak Morze Czerwone:  
Getto się jednoczy!

I wówczas

    migają:  
siwe plamy bród,  
przekrwione oczy,  
toboły,  
ruchy rąk,  
tramwaje konne,  
kolumny riksza...

    Na straży  
    niemieckie twarze  
    wlane w spiż.

2

We świt — dniem wzbierający  
starcy zdławieni, czarni,  
jakby łańcuchem kroków

    związani

przechodzą...

    przechodzą...

    w głąb Getta-gehenny — — —

A ówdzie

    proroków cienie

czy głos wiekami pełny:  
„Jerozolimo...  
— — — Rzekł Pan do Pana mego:  
siądź mi po prawicy,  
aż wszystkie twoje wrogi  
dam za twój podnózek...”

A tamci  
oślepli czerwonością muru  
widzą tylko  
ścianę płaczu.

3

Żydziak  
wiekami strasznych chwil  
wyschnięty na mumię  
skrada się,  
by nie widział tamten,  
i jedno rozumie:  
„Jahwe...  
buraki... kartofle...  
cebula...  
dla matki...  
dla braci małych...”  
Sinego potu krople,  
ręka łachmany przytula,  
„Jahwe!”

Na skrzyżowaniu asfaltów  
skrwawione ciało, wyrzucone z bunkra;  
cebula sypie się z palta...  
bezwładna ręka na drutach  
sina jak kartofle  
dla matki, dla braci...  
Nie! Nie oszukał!

Za czerwone buraki  
czerwoną krwią zapłacił!

Cień żydowskiego psalmisty  
chyli się  
nad jękiem dziecka niskim:

„Chwalcie, o dziatki, Pana,  
Pan jeden godzien chwały...”

Lecz ono nie słyszy psalmisty  
„...dla matki  
...dla braci małych  
cebula.....”

Ostatnie słowa z warg  
wyschły.

4

W sabat  
z wysokich okien granicznych  
różowieje pościel.

W szczątkach szyb  
nie płoną święte menory.  
Tylko od dołu  
z ulicy

lichtarze luf  
goreją w cel  
ku oknom.

A z głębi Getta, jak z bożnicy  
jęk... wycie...  
niby modły  
Sądneho Dnia.

I tylko prorocy

kołyszają się w pokłon:

„Jerozolima — dom nasz, dom boży,  
a chwała jego do końca wieka...”

Nie słyszy nikt.

Wśród trotuarów

gorący słońca balsam

na zwłokach zmarłych i chorych.

Widma proroków

czytają słowa z Tory,

co przyrzekł Pan sam.

Nie słyszy nikt.

5

Na torowiskach Powązek

rzesze

gnane

pustynią przedmieść

ku ziemi nie-obiecanej

bez Mojżesza...

Gwiazdy wieczoru

jak lampki oliwne Chanuki;

przestwór

jak synagoga.

Skądś płynie rozkaz

— po torowiskach Powązek:

ludzie stanęli

zastygli

w rzeźby świątynne z brązu...  
I stała się scena z Biblii,  
nowy testament Boga.....

Nie.....  
Strach jest zimny  
i senny,  
czucie ucieka z żył...  
śmierć się tym czuciem zamgli...

Nie ma kamiennych tablic  
ni góry Synaj.  
Są tylko hełmy  
i karabiny  
i trumny zachlorowanych wagonów.  
Jest Getto-Jerozolima!

6

Tam — — w męczeńskim mieście  
wśród ulic jasnych i złych  
między posągi trupów  
błądzą psalmiści  
grając na strunach zardzewiałych drutów:  
„.....Jerozolimo....”

Nie słyszy nikt.

Warszawa, 17 czerwca 1945

## REFERÊNCIA

BIAŁOSZEWSKI, Miron. *Polot nad niskimi sferami*. Rozproszone i niepublikowane wiersze-przekłady poetyckie-dramaty-1942-1970. Varsóvia: PIW, 2017. p. 49-56. (versão e-book).