

## 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 – há de reconhecer – oponentes desprezivelmente pequenos  
 será que vale então a pena rebaixar a palavra sagrada  
 à balbúcia 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 fait 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).