

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

Heloísa Helena de Azevedo¹

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

¹ 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 humana².

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

² 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 sobancelhas

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 ardam” 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 Varsóvia³ (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 compassa 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.

³ 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 Szlengel⁴, 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.

⁴ (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. 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.