

# 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 malvistas 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 o socorro</i> não pedido	8	1-4-(6)-8	/ - - / - \ - / -
11 <sup>a</sup>	<i>para o resgate tardio</i>	7	1-4-7	/ - - / - - /
12 <sup>a</sup>	quero chegar a <i>tempo</i>	6	1-4-6	/ - - / - / -
13 <sup>a</sup>	mesmo que <i>tarde demais</i>	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 10ª e 12ª linhas do poema acentuadas em 1-4-(6)-8 e 1-4-6, e a 11ª e 13ª 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 mintó” (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 mintó’, 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.