

Nathalia Carias Gonçalves da Costa

O PODER DE PRESERVAR:
uma reflexão da história na poesia de Wisława Szymborska.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, área de concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador (a): Prof. (a) Dr. (a) Prisca Agustoni de Almeida Pereira.

Juiz de Fora
2014

Nathalia Carias Gonçalves da Costa

O PODER DE PRESERVAR:
uma reflexão da história na poesia de Wislawa Szymborska.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Área de Concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovada em 29/10/2014.

BANCA EXAMINADORA

Prof.a Dr.a Prisca Agustoni de Almeida Pereira (Orientador)
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Fernando Fábio Fiorese Furtado
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof.a Dr.a Maria Andréia de Paula Silva
Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora

Prof. Dr. André Monteiro Guimarães Dias Pires
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof.a Dr.a Suely da Fonseca Quintana
Universidade Federal de São João del-Rei

Dedico este trabalho aos meus pais, Nila e Carlos, ao meu irmão Davi, a minha prima Fabiana e ao pequeno Nathan, alegria de nossos dias.

AGRADECIMENTO

À Deus que todos os dias da minha vida me deu forças necessárias para nunca desistir.

Ao Programa de Pós-graduação em Letras – Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora – UFJF, pelo apoio à minha participação no mestrado.

À minha orientadora Prisca Agustoni que confiou em mim e acreditou no meu trabalho. Também por todo apoio e compreensão.

A todos os professores do mestrado que de alguma forma contribuíram para a minha formação.

Ao professor e amigo Piotr Kilanowski por sua ajuda, por acreditar no futuro deste projeto e contribuir para o meu crescimento profissional. Sua participação foi fundamental para a realização deste trabalho.

Ao amigo Bruno Guedes que da sua maneira aceitou junto comigo o desafio dessa dissertação de mestrado e acreditou ser um desafio possível. Obrigada pela confiança, foi de grande importância para a realização dessa pesquisa.

Ao amigo Henrique Kant que me ajudou com os textos em alemão e aceitou caminhar comigo pelo universo de Szymborska.

Ao meu grande amigo João Tito Viana pelo companheirismo incondicional e pela infinita paciência.

Às minhas amigas Louise Oliva e Melina Goetzke por estarem sempre perto mesmo que distantes.

Mein Dank gilt besonders meinen Freundinnen Dörte Gerloff und Stefanie Bumke, ich freute mich immer sehr über ihre liebevollen und ermutigende Worte, um mich wieder aufzumuntern.

Ich danke meinem Freund Markus Klein, der mich mit unbeschreiblicher Geduld unterstützt hat und niemals den Glauben an mich verloren hat.

Aos amigos que suportaram pacientemente minhas longas ausências.

Aos amigos que com palavras e gestos me confortaram nos momentos mais difíceis.

À minha prima e amiga Fabiana Barbosa por toda ajuda, paciência e suporte.

Ao Nathan, que com sua inocência de criança traz leveza aos meus dias.

À minha família por ser meu norte em todos os momentos, pelo apoio incondicional e compreensão constante. Amo vocês!

*Alguém senta a uma mesa ou deita num sofá
enquanto olha imóvel para a parede ou para o teto.
De quando em quando, essa pessoa escreve sete
linhas, só para riscar uma delas quinze minutos
depois, em seguida mais uma hora se passa, durante
a qual nada acontece.*

Wisława Szymborska

*De poesia –
mas o que é isso, poesia.
Muita resposta vaga
já foi dada a essa pergunta.
Pois eu não sei e não sei e me agarro a isso
como a uma tábua de salvação.*

Wisława Szymborska

RESUMO

Essa dissertação de mestrado tem como objetivo apresentar ao leitor brasileiro a poeta polonesa Wisława Szymborska (1923-2012), laureada com o prêmio Nobel de literatura em 1996, e contribuir para os estudos de sua poesia no Brasil. Filha de uma época profundamente política, marcada pelas cicatrizes da Segunda Guerra Mundial e pelo cerceamento à liberdade de expressão imposta pelo comunismo nas décadas seguintes, Szymborska é dona de um estilo individual, de uma alteridade característica e de uma exclusividade entendida como uma condição criativa e uma autonomia existencial. Sua poesia trata dos grandes acontecimentos históricos, do condicionamento biológico da existência humana, da função social do poeta, e também de sistemas filosóficos, ideologias e verdades tomadas com base nos hábitos, estereótipos e inibições. É também caracterizada por uma linguagem de compaixão por aqueles que foram injustiçados, de prazer com a beleza da vida humana e da tragédia. É uma linguagem de julgamentos bem ponderados e emoções abafadas, uma linguagem de lirismo controlado submetida a rigor intelectual que não descarta a sensibilidade para as atrações diárias da existência. É uma linguagem de paradoxo, aparentemente simples, mas na verdade refinada e idiossincrática. A obra de Szymborska pode ser lida como uma resposta, em poesia, aos grandes acontecimentos da história a partir de um panorama histórico-cultural do período de exceção no contexto polonês da segunda metade do século XX. Seus poemas trazem, quase sempre, vestígios das pessoas, como formas de vida que resistem à aniquilação, ao desaparecimento e ao esquecimento. Percebe-se em sua poesia a consciência da falência de uma concepção evolucionista da história, proposta pelo partido nazista, na qual “toda” a humanidade, movida pela razão, incutida nas mentes das pessoas, e pelo progresso tecnológico, caminharia a estágios cada vez mais avançados de civilização. Diante disso, nosso trabalho se propõe a analisar a poesia de Szymborska a partir de um panorama histórico-cultural do período de exceção no contexto polonês da segunda metade do século XX, marcado pelo totalitarismo nazista e comunista, considerando as opções estéticas e os aparatos ideológicos que desenharam sua poesia dentro desse contexto.

Palavras-chave: Wisława Szymborska. Poesia moderna. Poesia e história. Totalitarismo.

RESUMEN

Esta tesis tiene como objetivo presentar al lector brasileño la poeta polaca Wisława Szymborska (1923-2012), laureada con el premio Nobel de literatura en 1996, y contribuir a los estudios de su poesía en Brasil. Hija de una época profundamente política, marcada por las cicatrices de la Segunda Guerra Mundial y la restricción de la libertad de expresión impuesta por el comunismo en las décadas posteriores, Szymborska posee un estilo individual, de una alteridad característica y de una exclusividad entendida como una condición creativa y una autonomía existencial. Su poesía se basa en los grandes acontecimientos históricos, de los condicionamientos biológicos de la existencia humana, de la función social del poeta, y también de sistemas filosóficos, ideologías y verdades tomadas con base en los hábitos, estereotipos e inhibiciones. También se caracteriza por un lenguaje de compasión por aquellos que fueron tratados injustamente, de placer con la belleza de la vida humana y de la tragedia. Es un lenguaje de juicios bien ponderados y emociones amortiguadas, un lenguaje de lirismo controlado sometido al rigor intelectual que no descarta la sensibilidad a las atracciones diarias de la existencia. Es un lenguaje de paradojo, aparentemente simple, pero en realidad refinada e idiosincrásica. La obra de Szymborska puede ser leída como una respuesta en poesía a los grandes acontecimientos de la historia desde un panorama histórico-cultural del periodo de excepción en el contexto polaco de la segunda mitad del siglo XX. Sus poemas traen casi siempre, rastros de personas, como formas de vida que se resisten a la aniquilación, a la desaparición y el olvido. Se nota en su poesía la conciencia del fracaso de una concepción evolucionista de la historia, propuesta por el partido nazi en la cual “toda” la humanidad, movida por la razón inculcada en las mentes de la gente, y por el progreso tecnológico, caminaría a las etapas cada vez más avanzadas de la civilización. Por lo tanto, nuestro trabajo se propone a analizar la poesía de Szymborska desde un panorama histórico-cultural del periodo de excepción en el contexto polaco de la segunda mitad del siglo XX, marcado por el totalitarismo nazi y comunista, considerando las opciones estéticas y los aparatos ideológicos que dibujan su poesía dentro de ese contexto.

Palabras claves: Wisława Szymborska. Poesía moderna. Poesía y historia. Totalitarismo.

LISTA DE POEMAS

<i>Poema 1: Repenso o mundo</i>	99
<i>Poema 2: Dois macacos de Bruegel</i>	101
<i>Poema 3: Ainda</i>	102
<i>Poema 4: Museu</i>	103
<i>Poema 5: Recital da autora</i>	104
<i>Poema 6: Alegria da escrita</i>	105
<i>Poema 7: Vietnã</i>	106
<i>Poema 8: Acaso</i>	107
<i>Poema 9: Allegro ma non troppo</i>	108
<i>Poema 10: Impressões do teatro</i>	109
<i>Poema 11: Retornos</i>	110
<i>Poema 12: Sob uma estrela pequenina</i>	111
<i>Poema 13: Um grande número</i>	112
<i>Poema 14: A mulher de Lot</i>	113
<i>Poema 15: Sobre a morte sem exageros</i>	115
<i>Poema 16: Archeology</i>	117
<i>Poema 17: Excesso</i>	118
<i>Poema 18: A primeira foto de Hitler</i>	120
<i>Poema 19: Ocaso do século</i>	121
<i>Poema 20: Filhos da época</i>	123
<i>Poema 21: Torturas</i>	124
<i>Poema 22: Gente na ponte</i>	126
<i>Poema 23: Pode ser sem título</i>	127
<i>Poema 24: Alguns gostam de poesia</i>	129
<i>Poema 25: A realidade exige</i>	130
<i>Poema 26: Fim e começo</i>	132
<i>Poema 27: Certa gente</i>	134
<i>Poema 28: O campo de fome nos arredores de Jasło</i>	135
<i>Poema 29: We used to know the world inside out</i>	136

SUMÁRIO

<i>POSSIBILIDADES – UMA INTRODUÇÃO.....</i>	<i>11</i>
<i>ESCREVENDO UM CURRÍCULO – UMA BREVE BIOGRAFIA.....</i>	<i>21</i>
<i>CAPÍTULO 1 OCASO DO SÉCULO</i>	<i>23</i>
<i>1.1 Repenso o mundo.....</i>	<i>24</i>
<i>1.2 Filhos da época</i>	<i>37</i>
<i>CAPÍTULO 2 O POETA E O MUNDO.....</i>	<i>59</i>
<i>2.1 Show me your little poems.....</i>	<i>60</i>
<i>2.2 Alegria da escrita</i>	<i>74</i>
<i>“NÃO SEI” – UMA CONCLUSÃO.....</i>	<i>87</i>
<i>DISCURSO NA SESSÃO DE ACHADOS E PERDIDOS – UMA BIBLIOGRAFIA.....</i>	<i>91</i>
<i>ALGUNS GOSTAM DE POESIA – ANEXO</i>	<i>99</i>

POSSIBILIDADES – UMA INTRODUÇÃO

*Prefiro o ridículo de escrever poemas
ao ridículo de não escrevê-los.
(...)*

*Prefiro os contos de Grimm às manchetes dos
[jornais.]*

Prefiro as folhas sem flores às flores sem folhas.

Prefiro os cães sem a cauda cortada.

Prefiro os olhos claros porque os tenho escuros.

*Prefiro muitas coisas que não mencionei
aqui a muitas outras também não mencionadas.*

(Wisława Szymborska, 2011, p. 88).

A proposta desta dissertação de mestrado surgiu das aulas do curso *Poesia em tempos de exceção*, no ano de 2011 ministrada pelos professores Prisca Agustoni e Edmilson de A. Pereira, no Programa de Pós-graduação em Letras, na área de Estudos Literários, da UFJF. O chamado “tempo de exceção”, período em cujo contexto específicas sociedades passaram por guerras, totalitarismos e exílios, já eram de interesse desde o Ensino Médio, por meio das aulas de história, livros, filmes e jornais. Entretanto, até então o contato era apenas com o contexto histórico, geral ou biografias. A oportunidade de observar e analisar obras literárias realizadas por autores que vivenciaram esse mesmo período, seus discursos literários específicos, os procedimentos de crítica e as opções estéticas adotadas por esses sujeitos, e imaginar e quantificar a contribuição de sua visão de mundo na nossa sociedade contemporânea, no campo da filosofia, arte, poesia e sociologia instigaram o mergulho nessa área de estudos e resultaram neste trabalho. Dentre os autores desse período, poderíamos ter escolhido diversos outros escritores, prosadores ou poetas, da América Latina ou da Europa, porém preferimos a poeta polonesa Wisława Szymborska (1923-2012) e o seu contexto do Leste Europeu. Como testemunha de dois totalitarismos, Szymborska nos oferece em suas obras um diálogo significativo com a história da Polônia e do mundo no século XX, que nos ajuda também a repensar o quadro político e social atual. A Polônia desse período sofreu com a fome, com vários golpes, com a divisão do país em dois (pela dupla ocupação: Alemanha e

URSS), sendo um dos países que mais sofreu sob os totalitarismos de Hitler e Stalin. Nos doze anos em que ficou sob o domínio dos regimes nazista e soviético, 14 milhões de pessoas foram exterminadas entre Berlim e Moscou. Sob o ponto de vista de sua população total, a Polônia foi, entre as nações atingidas, a que mais sofreu com a fome, perdas humanas, territoriais, econômicas, morais, sociais e de patrimônio público. Entretanto, sob o ponto de vista cultural, podemos destacar que a Polônia tem o privilégio de ter dois dos quatro nomes mais importantes de sua poesia da segunda metade do século XX laureados com o Prêmio Nobel: Czesław Miłosz (1980) e Wisława Szymborska (1996).

Aparentemente desconhecida no cenário literário ocidental até ser laureada com o Prêmio Nobel, Wisława Szymborska concentra sua obra em torno da situação existencial do homem e da relação do indivíduo com a história, que segundo Ligeza, em *A vida inconcebível. Sobre os poemas de Wisława Szymborska* (2014), acontece através do confronto de vários pontos de vista, dos diálogos com o leitor, da ironia, do humor brilhante, da retórica em forma de perguntas e da necessidade de duvidar. O conhecimento e a falta dele, a segurança e a insegurança, organizam seu universo poético. Não somente entre o *começo e o fim* ou entre o *fim e o começo*, mas também entre a exceção e a regra, entre o individual e o que resulta da generalização, entre os limites do real e do irreal, da memória e da falta de memória. Em suas obras o homem se manifesta como um ser invariavelmente dependente das leis biológicas e da história, como um ser indefeso e falho em meio de suas esperanças e cálculos, que conhece a amargura do distanciamento e da irrealização, que vive submetido em uma atmosfera de ameaça e impotência, tentando alcançar a compreensão dos seus semelhantes. É assim que a poeta polonesa apresenta aos seus leitores um mundo recriado em texto poético.

No presente trabalho propomos uma análise das opções estéticas e dos aparatos ideológicos que contribuíram para desenhar a poesia de Wisława Szymborska, a partir de um panorama histórico-cultural do período de exceção no contexto polonês da segunda metade do século XX, marcado pelas cicatrizes da Segunda Guerra Mundial, pelo totalitarismo nazista e soviético, e pelo cerceamento à liberdade de expressão imposta pelo comunismo, considerando o seu olhar sobre a história e sobre o homem. Para tanto, será oportuno sustentar as investigações da pesquisa a partir de textos críticos que operam uma “leitura paralela” ao discurso poético, textos que consideram abordagens interdisciplinares para construir um quadro mais amplo dos fenômenos culturais, políticos e sociais ocorridos no século XX e que contribuíram para a formação dos conceitos: estado de exceção, memória, literatura e testemunho e poesia moderna. É fundamental pensarmos também, dentro desse período, sobre

o impacto do processo de ditadura militar de Stalin pelo qual a Polônia passou, pois tal período teve significativa influência nos primeiros trabalhos de Szymborska, que durante um período aderiu ao chamado realismo socialista, o qual rejeitou mais tarde. É, portanto, de nosso interesse neste trabalho, descortinar o impacto da Segunda Guerra Mundial e da ditadura de Stalin, assim como os seus desdobramentos socioculturais e de outros conflitos, sejam eles sociais, culturais ou políticos, na Polônia ou fora dela, que tiveram grande repercussão e que obrigaram a sociedade contemporânea a viver em “tempos de exceção”.

As conseqüências da guerra e da ditadura na Europa tiveram efeito corrosivo na sociedade moderna. No contexto polonês do século XX, observamos que até conseguir reerguer-se e auto afirmar-se, o país passou por um longo período que o filósofo italiano Giorgio Agamben define como *Estado de exceção* (2007). Entendemos que o estado de exceção é o ponto de desequilíbrio entre o direito público e o fato político, assim como a guerra civil, a insurreição e a resistência estão na interseção entre o jurídico e o político. A exceção é, nos termos de Agamben (2007), o dispositivo em que o direito se refere à vida e a inclui por meio de sua suspensão, o abandono do vivente ao direito. Sob o paradigma do estado de exceção, toda a vida político-constitucional das sociedades ocidentais toma nova forma. A Primeira Guerra Mundial e os anos que a sucederam foram um laboratório de experimentação dos dispositivos funcionais do estado de exceção, como se a ditadura constitucional fosse um meio de alternância entre formas democráticas de governo. Com isso, queremos sublinhar a importância da compreensão do sistema político, social, econômico e cultural na construção da noção da poesia no Leste Europeu nesse período, e especialmente na Polônia. Nesse sentido, é ainda fundamental pensarmos (ou repensarmos) os eventos do século XX.

Se o fenômeno da Segunda Guerra Mundial, com todas as suas conseqüências, é considerado como uma ferida histórica ainda aberta, ainda mais fortemente no Leste Europeu, pode-se dizer que ela gerou um discurso, uma construção simbólica acerca da violência e de outras conseqüências dela decorrentes que são de importância para a compreensão da obra de Szymborska. Deste modo usamos como apoio para a aproximação desse contexto histórico principalmente as obras *Terras de sangue. A Europa entre Hitler e Stalin* (2012), de Timothy Snyder; *Origens do totalitarismo. Antissemitismo, imperialismo, totalitarismo* (2012), de Hannah Arendt; *Em face do extremo* (1995) e *Memória do mal, tentação do bem. Indagações sobre o século XX* (2002), Tzvetan Todorov. Esses trabalhos foram mais importantes no sentido de nos aproximar do contexto do totalitarismo vivido pela poeta do que em exemplificações na escrita do texto. Dessa maneira foram por nós utilizados para dar-nos

suporte e embasamento teórico, e não nos prenderemos em discussões históricas nem iremos esmiuçar descrições desse período, antes os utilizamos para nossa contextualização do período, a fim de dar suporte para a compreensão do período em que escreve Szymborska. Assim interessa-nos trabalhar com a produção poética de Wisława Szymborska resultante do choque com esses conflitos na tentativa de sobrepor as situações que de alguma forma provocaram no cotidiano uma situação de exceção em relação àquilo que seria um cotidiano isento dessas tensões. Tal caminho foi escolhido com base nos poemas de Szymborska que pelo conteúdo e contexto demonstram o olhar poético sobre o cotidiano, realizado através de perguntas filosóficas, carregadas de um tom irônico característico da autora e que levantam questões e lançam hipóteses a perguntas e questionamentos corriqueiros. De grande importância para nosso trabalho são ainda as análises realizadas pelo poeta polonês Czesław Miłosz acerca do século XX em sua série de seis conferências proferidas na Universidade de Harvard, em função do seu cargo na cátedra de *Charles Eliot Norton Chair of Poetry*, compiladas no volume intitulado *O testemunho da poesia – Seis conferências sobre as aflições de nosso século* (2012). Essa leitura é, portanto, vital para o nosso trabalho, à medida que nos ajuda a visualizar a situação particular de Szymborska.

Para desenvolver a análise dos poemas, do ponto de vista do significado nos apoiamos ainda nas reflexões do já mencionado Giorgio Agamben, em sua obra *O que é o contemporâneo? E outros ensaios* (2009). Sobre a formulação de um conceito do que é contemporâneo Agamben procurou encontrar no filósofo Nietzsche, uma etimologia provisória para elaborar a sua resposta e que se caracteriza por uma ideia de compreender o presente sem a desconexão da história e de sua formulação. A concepção de Agamben sobre o que é contemporâneo se fundamenta, no conceito de que a contemporaneidade é uma relação específica em direção ao próprio tempo, que se sintoniza com este, e ao mesmo tempo, procura tomar distância dele, com objetivo de poder compreendê-lo. Sendo assim, para Agamben, para entender o presente é necessário que exista uma perspectiva histórica, uma relação do eu com a história, com cada tempo da própria produção social e política, essa relação com o passado é necessária, pois, do contrário, não se entende o presente. Aquele que não se distanciar do seu presente se aliena na própria perspectiva e não compreende a história e por isso não poderá ser contemporâneo. Agamben define como contemporâneo o sujeito que para melhor compreender a sua época busca tomar distância da mesma. Não pretendemos nesse trabalho classificar Szymborska de acordo com nenhuma corrente, antes nossa intenção é identificar as características de sua obra para melhor compreendê-la. Essa ressalva se faz relevante à medida que por vezes apresentaremos características da poeta que a aproximam do

que os críticos denominam de poesia moderna e por vezes apresentará características que a aproximam do conceito de pós-modernidade. Na mesma linha de pensamento de Agamben segue o teórico alemão Andreas Huyssen com seu trabalho: *Seduzidos pela memória* (2000). Huyssen procura identificar nas últimas décadas do século XX os fenômenos associados às atuais práticas de memória. Identificar, através de uma volta ao passado estas questões que nos cercam é colocar a nós mesmos em análise, é possibilitar o entendimento de nossa própria construção identitária dentro do presente através de sua compreensão sob as sombras do passado. Em outras palavras, é afastar-se do presente para compreender o passado.

Nesse sentido, o culto da memória foi fortalecido por um novo tipo de discurso voltado para a recodificação do passado, entendido também como o desejo de lembrar e o medo de esquecer, ou de sermos esquecidos, conforme assinala Huyssen (2004). Assim, a memória envolve intimamente o tempo e o espaço que são duas categorias fundamentais e contingentes da percepção histórica enraizadas entre si de maneira complexa. Nessa perspectiva, a ideia de memória com que pretendemos trabalhar envolve a reflexão sobre os acontecimentos desenvolvidos no século XX a partir do olhar de Szymborska. A nosso ver, a poeta se torna representante dessas vozes sociais de duas maneiras: 1) ao emprestar sua voz a personagens femininos, marginalizados e da natureza, como por exemplo, nos poemas *Vietnã*, *Retornos*, *Dois macacos de Bruegel*, *Conversa com a pedra*, entre outros, conforme veremos no capítulo um; 2) e ao cumprir seu papel de artista e intelectual transmitindo através de sua voz individual a expressão de seu sentimento que muitas vezes coincide com a do sentimento coletivo de seu povo, tornando-se porta-voz do mesmo, em uma época marcada pela censura, onde a expressão era reprimida, como veremos no capítulo 2. Nessa linha de interpretação os poemas aqui analisados falam sobre as experiências cotidianas vivenciadas pela poeta em sua trajetória de vida, assim como as experiências das vozes coletivas mencionadas, ou seja, das experiências compartilhadas por um mesmo povo e transformadas em poesia por Wisława Szymborska; marcadas por um tom irônico, por perguntas filosóficas acerca do tempo e da temporalidade, do sentido da vida, da realidade além da aparência. Nessa perspectiva, acreditamos que seja possível, hoje, a partir de textos críticos e teóricos que tenham trabalhado com a questão de memória voltar-nos com interesse para essa poesia que faz das vicissitudes da guerra uma reflexão sobre o mundo e sobre o ser.

Alguns dos poemas de Szymborska podem ser lidos como um reconhecimento da poeta sobre o poder das grandes potências sobre o século XX, uma contribuição à denúncia do sistema de poder e governo. O reconhecimento de que essa época é política não resultou,

porém, em um engajamento da parte de Szymborska em programas políticos, nem a transformou em porta-voz de alguma ideologia. Entretanto, deu-lhe profunda consciência dos limites da razão humana sobre as pressões da história, impulsionando-a através de complicados malabarismos para escapar da censura e denunciar de forma poética e filosófica os acidentes da História. Vale a pena ressaltar que a poeta não foi exilada de seu país, nem viveu os horrores da experiência em campos de concentração, e optou por continuar a viver na Polônia até a sua morte. Entretanto, o “lugar” onde a poeta viveu, ou seja, o Leste Europeu do século XX levou-a a apreciar e a ver a vida de maneira um pouco distinta, influenciada pelas lembranças e referências próprias desse lugar e período, buscando sempre na história uma testemunha, um participante dessa grande transformação pela qual passou a humanidade. Assim, sua experiência em relação à guerra foi de expectadora, e ao mesmo tempo de participante, no sentido de que estava imersa nesse contexto. Um dos objetivos principais desse trabalho de dissertação consiste precisamente na análise dos poemas de Wisława Szymborska para verificar como a poeta lida com as lacunas geradas pelos movimentos do século XX, ora tentando preencher o vazio deixado, ora tentando ter esperança no futuro e na sociedade. A estratégia de análise será tanto comparativa e investigativa, por meio da posta em diálogo das obras da poeta com as investigações teóricas sobre o século XX, com a finalidade de destacar como a poeta enxerga o passado e o presente de possíveis histórias e representa esse olhar de maneira estética.

É importante ressaltar aqui que um dos nossos maiores desafios no decorrer do trabalho foi com relação à tradução dos poemas e de uma fortuna crítica em língua portuguesa. Apesar de estarmos conscientes de que o ideal em um trabalho analítico com poesia é trabalhar com os versos no original, acreditamos ser possível esta investigação através das traduções, pois acima de tudo a poesia de Szymborska é uma poesia humanista e universal. Isso significa que não é necessário ser polonês ou falar polonês para ler Szymborska, antes ser humano e preferir “o ridículo de escrever poemas/ ao ridículo de não escrevê-los” (WS, 2011, p. 87) são condições essenciais para apreciar a obra de Szymborska. Nesse sentido é que recorreremos em nosso trabalho às suas obras traduzidas para o português, alemão, espanhol e inglês, assim como a estudos críticos nessas mesmas línguas sobre a obra da poeta polonesa. Sobre a metodologia adotada por nós para trabalhar com as traduções optamos por realizar um estudo comparativo de leitura dos poemas selecionados em pelo menos 3 línguas. As análises aqui realizadas baseiam-se em cima de interpretações-traduições do tradutor e, portanto, estão sujeitas as imprecisões próprias de quem trabalha com tradução. Mas também entendemos que uma interpretação será sempre uma interpretação, mesmo

quando feita a partir da leitura em língua original, ou seja, está passível de crítica e é sempre realizada com um olhar direcionado. Diante dessas questões aqui apontadas acreditamos que o trabalho com traduções, especialmente quando dentro de um estudo comparativo pode ser bastante válido no sentido de que permite o estudo dessa poesia que do contrário dificilmente chegaria até nós. Nessa mesma linha de raciocínio cabe aqui dizer que por não dominarmos o idioma polonês não é nossa intenção trabalhar com os cinco níveis interpretativos dos poemas. Nossa estratégia foi a abordagem dos poemas a partir do cotejamento de várias versões do mesmo para chegar o mais perto possível de uma interpretação fiel ao original.

No que se refere à obra de Szymborska no Brasil, contamos com uma coletânea de poemas recém-publicada pela editora Companhia das Letras, intitulado *Poemas* (2011), selecionados e traduzidos pela professora Regina Przybycien, do Curso de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná e atualmente professora visitante da Universidade Jagiellônica de Cracóvia, Polônia. Além da tradução de poemas, a professora Przybycien realizou ainda trabalhos acadêmicos apresentados em congressos e eventos literários relacionados a poeta polonesa. Antes dessa publicação, entretanto, já contávamos com a publicação da obra *Quatro poetas poloneses*, patrocinada pela Secretaria de Estado da Cultura. Tal obra foi a primeira antologia de poesia polonesa contemporânea no Brasil e apresenta ao público brasileiro uma seleção de poemas traduzidos dos quatro poetas poloneses mais importantes do século XX: Czesław Miłosz, Tadeusz Różwicz, Zbigniew Herbert e Wisława Szymborska. Além dessa obra já contávamos com traduções avulsas de Nelson Ascher, Aleksandar Javanovice e Ana Cristina César com Grazyna Drabik, A revista *Piauí* e a revista *Poesia sempre Polônia* também contribuíram para a divulgação da poesia de Szymborska e fazem parte de nosso material de apoio. Ainda em língua portuguesa contamos com a tradução para o português de Portugal das obras: *Paisagem com grão de areia*, por Júlio Sousa Gomes e *Instante*, por Elżbieta Milewska e Sérgio Neves. Em relação à fortuna crítica encontramos, em nossas pesquisas, em língua portuguesa a dissertação de mestrado apresentada por Maria Teresa de Aquilar Bacão Fernandes Swiatriewick, à Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa (2000) sob o título de *A ironia em vista com grão de areia: um estudo da poesia de Wisława Szymborska*. Com base no que foi exposto podemos dizer que contamos hoje com mais ou menos ¼ da obra de Szymborska traduzida para o português. A dificuldade de acesso a materiais em nossa língua se dá por várias razões, como pelo fato de a literatura polonesa raramente chegar até nós por questões de dificuldades de traduções, mas também, porque esse contexto cultural nos parece remoto, ou seja, distante das esferas a que estamos habituados, como a literatura inglesa, americana, francesa, e talvez em menor

escala, a alemã. Até os próprios nomes dos poetas parecem assustar ao leitor desprevenido num primeiro momento. As fileiras de consoantes agrupadas como, por exemplo, *cz*, *sz* e *przy*, presentes em nomes e sobrenomes poloneses como *Czesław*, *Szyborska* e *Przybycien* surgem aos nossos olhos como obstáculos quase que intransponíveis. Diante desse quadro decorre a nossa escolha por um corpus literário multilíngüe, para que possamos melhor situar a poesia de Szyborska dentro do cenário histórico do século XX. A escolha das traduções se fez com base em nosso conhecimento e domínio das línguas estrangeiras das quais utilizaremos as traduções e da disponibilidade de material nessas línguas. Contamos também com o apoio de amizades travadas ao longo dessa pesquisa com poloneses e alemães, que nos ajudaram a compreender um pouco melhor esse contexto por vezes tão distante. Dentre essas contribuições ressaltamos aqui a importante colaboração do professor Piotr Kilanowski, da Universidade Federal do Paraná, que se tornou também um grande amigo. Por meio de Kilanowski tivemos acesso à grande parte do material em português e inclusive a algumas traduções suas da poesia de Szyborska gentilmente cedidas para o este trabalho.

No ano de 2012 realizamos um intercâmbio com a universidade alemã de Rostock, no norte da Alemanha, com o objetivo de coletar materiais para nossa investigação. Tal empreitada foi de grande importância na medida em que parte significativa da crítica literária da poesia de Szyborska foi ali coletada. A região norte da Alemanha faz parte do que foi a antiga Alemanha Oriental, além de manter fronteira com a Polônia. Região também dividida, contraída e estendida várias vezes durante a segunda grande guerra, o norte alemão respira história e mantém estreita ligação com o passado e com a vizinha Polônia. Tendo a Universidade Federal de Juiz de Fora um projeto de intercâmbio com a Universität Rostock, vimos nesse intercâmbio uma oportunidade de ampliarmos nosso material bibliográfico e conhecimento histórico desse lado da Europa no século XX. Realizamos na instituição as disciplinas: “Geschichte der Sowjetunion”, “Stalin und der Stalinismus“ e ”Nation und Nationalstaat in der modernen Geschichte Osteuropas“ que nos deram suporte histórico, e realizamos buscas nas bibliotecas e acervos da cidade. Dessa forma, a escolha da universidade de Rostock não foi aleatória e possui grande relevância para o nosso trabalho. Dos materiais por nós compilados damos destaque aos trabalhos de Dörte Lütvoigt, que escreveu as obras, *Untersuchungen zur Poetik der Wilawa Szyborska* (1998) e *Zeit und Zeitlichkeit in der Dichtung Wisława Szyborskis* (2007); de Gerhard Bauer, com sua obra *Frage-Kunst. Szyborskis Gedichte* (2004); e Marta Kijowska com seu ensaio *Der Weg vom Leid zur Träne ist interplanetarisch* (2001). Tais obras tratam especificamente da análise poética de Szyborska e vieram a cobrir uma lacuna que tínhamos em nossa bibliografia. Contamos

também com a tradução dos poemas de Szymborska para a língua alemã, realizadas por Karl Dedecius. Também tivemos acesso na biblioteca à tradução dos poemas para o inglês e para o espanhol. No que se refere à língua inglesa contamos com as traduções realizadas por Joanna Trzeciak, Robert A. Maquire e Magnus J. Krynski, Stanisław Barańczakan dClare Cavanagh. Por sua vez, Geraldo Beltrán e Abel A. Murcia Soriano, Manuel Bellmunt Serrano, Ana María Moix e Jerzy Wojciech Sławomirski e Elena Poniatowska contribuem aqui com as traduções para o espanhol. É importante, diante do corpus multilíngüe do nosso trabalho, ressaltar que sempre que possível daremos prioridade para a utilização dos poemas traduzidos para a língua portuguesa, em razão do nosso público alvo primeiramente serem os leitores brasileiros. As traduções para o português encontradas ao longo desta dissertação são todas de minha autoria e aparecerão ao longo do texto em notas de pé de página, salvo quando especificado o nome do tradutor. Para nos referimos a poeta nas citações usaremos sempre a abreviação de seu nome: WS.

Em face da relativa carência de estudos que abordem os significantes da literatura polonesa no repertório poético de língua portuguesa, nosso procedimento de análise terá como roteiro dois pontos de apoio, a saber: 1) o diálogo com os teóricos mencionados nessa introdução; 2) a proposição de uma linha interpretativa a partir da leitura crítica dos poemas pertencentes à autora mencionada. Em linhas gerais, o diálogo com os teóricos nos permitirá o aproveitamento de conceitos já explanados além de outros ligados a poesia, como os expostos por Michael Hamburger em sua obra *A verdade da poesia* (2008).

O presente trabalho de dissertação foi dividido em dois capítulos. O primeiro capítulo, *Ocaso do século*, possui uma abordagem mais histórica onde nos deteremos principalmente no debate sobre os conceitos e reinterpretações dos aspectos históricos mencionados nessa introdução relevantes para a compreensão da obra da poeta como um todo para realizar um paralelo entre essas reflexões e as reflexões poéticas de Szymborska. Subdividido em dois capítulos, no capítulo *1.1 Repenso o mundo*, propomos ao leitor repensar o século XX na Europa a partir de questões gerais, históricas, culturais, sociológicas e filosóficas que abalaram a sociedade contemporânea, ao mesmo tempo em que tentamos acercar a poesia de Szymborska dentro desse cenário. Nesse capítulo trataremos ainda sobre o suposto erro de adesão ao movimento do real socialismo e suas conseqüências na poesia de Szymborska e sobre a concepção de Huyssen a cerca da história e memória. No capítulo *1.2 Filhos da época*, trabalharemos com a questão do totalitarismo a luz de Arendt em *Origens do Totalitarismo* e em que medida esse período teve influencia na obra da poeta. Trabalharemos também com as questões de modernidade propostas por Hamburger em *A verdade da poesia* e

de contemporaneidade proposta por Agamben em *O que é ser contemporâneo?* Sempre tentando localizar a obra de Szymborska dentro desse panorama. Por outro lado, no capítulo dois, *O poeta e o mundo*, analisaremos a relação da poeta com o mundo e com o fazer poético. Também dividido em dois capítulos, no primeiro capítulo 2.1 *Show me your little poems*, partiremos da análise de Dörte Lütvogt do poema *Archeology*, para introduzirmos a questão do papel da poesia para Szymborska, tema que será desdobrado no segundo capítulo dessa sessão *A alegria da escrita*. No capítulo 2.2 trabalharemos com a consciência que a poeta tem de seu próprio papel histórico e de sua relação com seu tempo. Buscamos através da análise de seus poemas mostrar a concepção de Szymborska sobre o papel da poesia na sociedade. Apresentamos também ao leitor desta dissertação de mestrado uma pequena biografia da poeta, a fim de aproximá-la dos leitores, assim como um anexo com os poemas utilizados por nós no decorrer de nossas análises aqui apresentada na versão integral, a fim de que o leitor possa melhor compreender nossa proposta e se aproximar do universo lírico que apresentamos.

Diante de tais fatos concluímos que apesar de muito já ter sido feito, ainda há muito a se fazer no que se refere à investigação da poesia de Wisława Szymborska no Brasil. No âmbito da literatura de língua portuguesa do Brasil, em nossas pesquisas, não encontramos ainda nenhum trabalho científico nos bancos de dados das universidades e de instituições de pesquisas, que enfoque a obra da poeta polonesa sob a perspectiva que aqui propomos, o que caracteriza nosso trabalho como pioneiro nessa área. Assim, pretendemos contribuir para aproximar a poesia de Wisława Szymborska do mundo letrado brasileiro.

ESCREVENDO UM CURRÍCULO – UMA BREVE BIOGRAFIA

O que é preciso? [...]

*O currículo tem que ser curto
Mesmo que a vida seja longa.*

*Obrigatória a concisão e seleção dos fatos.
Trocem-se as paisagens pelos endereços
E a memória vacilante pelas datas imóveis.*

(Wisława Szymborska, 2011, p. 81).

Wisława Szymborska nasceu em 1923, em Kórnik, perto de Poznań e aos oito anos de idade se mudou para Cracóvia, onde permaneceu até falecer, aos 88 anos de idade. Em Cracóvia estudou literatura e sociologia na Universidade Jaguella entre os anos de 1945 e 1948, porém não chegou a concluir o curso. Também em Cracóvia fez parte do Círculo de Jovens da Associação dos Escritores Poloneses onde encontrou ambiente propício para o seu desenvolvimento artístico. No ano de 1948 casou-se com o poeta Adam Włodek, de quem se divorciou em 1953, mesmo ano em que começou a trabalhar na redação do periódico *Vida Literária* e permaneceu até o ano de 1981, período fundamental que desencadeou o caos na política polonesa e agiu diretamente no processo de sua paulatina descrença no regime socialista. Nesse período atuou como ensaísta e tradutora no jornal e publicou a série de textos *Leituras obrigatórias*, coordenando também o departamento *Correio Literário*, que segundo Ligęza (2014) é provavelmente o único do tipo na Polônia, considerando-se o contato direto com os leitores e um rebuscado senso de humor. Tímida e reservada a poeta procurou sempre manter sua privacidade e evitar confissões, o que se tornou um grande desafio depois de laureada com o prêmio Nobel em 1996, acontecimento ao qual a poeta atribuiu o nome de “a grande catástrofe”.

Szymborska é considerada uma das principais figuras da literatura polonesa do século XX. Além do prêmio Nobel (1996), Szymborska é ganhadora na Alemanha do prêmio Goethe em 1991, na Áustria do prêmio Herder em 1995 e na Polônia do Prêmio do Pen Club polonês em 1996. Pertencente à geração de poetas poloneses nascidos no período entre guerras,

período marcado pela traumática experiência da Segunda Guerra Mundial e pelo cerceamento à liberdade de expressão, imposto pelo regime comunista nas décadas seguintes. Forma junto com Czesław Miłosz, Zbigniew Herbert e Tadeusz Rożewicz, a geração dos *Filhos da Época*, filhos de uma Polônia que testemunhou as agruras da Segunda Guerra Mundial e do Holocausto.

A estréia de Szymborska se deu com o poema *Procuro palavras*, publicado no caderno anexo ao *Diário polonês* intitulado *A luta* (1945 n.º 3). Nos versos publicados na imprensa, que faziam referência às conquistas das vanguardas poéticas, a poeta realiza um acerto de contas com o passado, com a experiência da guerra, recordando tanto o horror como o trauma, demonstrando o estrago nas mentes dos homens e no mundo e refletindo sobre a língua com a qual não somos capazes de expressar experiências extremas como a da guerra. Na situação do pós-guerra, o otimismo coletivo que tomava conta do país, se torna um fator de inquietação em Szymborska que acredita ser difícil esquecer as vítimas da guerra e acreditar num futuro plenamente feliz. Esse sentimento expresso nos poemas do pós-guerra é dotado de um tom catastrófico e por isso entrava em conflito com as premissas do realismo socialista, razão pela qual seu livro de poesias preparado depois de 1949 não pode ser lançado.

Durante o período do realismo socialista, Szymborska publicou dois volumes de poemas: *É por isso que vivemos* (1952) e *Perguntas feitas a mim mesma* (1954). Esses volumes são considerados pela poeta como um erro e não fazem parte hoje de sua coletânea de poemas. Esse suposto erro trouxe frutos significativos para a sua poesia madura, onde a poeta passa a rejeitar as verdades prontas e a sabedoria convencional. Os críticos consideram que a verdadeira estréia de Szymborska aconteceu com o volume *Chamando por Yeti*, em 1957. Seguido a esse volume Szymborska publicou: *Sal* (1962), *Muito divertido* (1967), *Todo caso* (1972), *Um grande número* (1976), *Gente na ponte* (1987), *Fim e começo* (1993), *Instante* (2002) e *Dois Pontos* (2005) e *Aqui* (2009).

CAPÍTULO 10 CASO DO SÉCULO

Era para ter sido melhor que os outros o nosso século XX.

*Agora já não tem mais jeito,
os anos estão contados,
os passos vacilantes,
a respiração curta.*

*Coisas demais aconteceram,
que não eram para acontecer,
e o que era para ter sido
não foi.*

(Wisława Szymborska, 2011, p.85).

A Europa do século XX ao mesmo tempo em que despertou as maiores esperanças já concebidas pela humanidade, destruiu grande parte das ilusões e ideais construídos ao longo do século XIX e entrou num clima de pessimismo generalizado, edificando sua história e possibilidades sobre catástrofes, incertezas e crises. A mentalidade positivista do início do século deu lugar a um clima de incerteza e de instabilidade, provocado pelo estalar da Primeira Guerra Mundial (1914-1918), que trouxe a ruptura dos valores tradicionais e transformou o racionalismo em pessimismo. Seguido a essa primeira grande guerra o século XX viveu ainda outros conflitos que contribuíram para um momento de crise social, como a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), a Revolução Russa (1917-1991), a Guerra Civil Espanhola (1936-1939) e a Guerra do Vietnã (1955-1975). Esses conflitos e excessos geraram uma necessidade de observar e refletir sobre o mundo em muitos dos artistas dessa época, dentro desse grupo de artistas está a poeta em estudo. Nesse capítulo iremos traçar um paralelo entre as reflexões poéticas de Szymborska e a história da Polônia sob os totalitarismos de Hitler e Stalin.

1.1 Repenso o mundo

*O tempo (capítulo dois)
tem direito de se meter
em tudo, coisa boa ou má.
Porém – ele que pulveriza montanhas
remove oceanos e está
presente na órbita das estrelas,
não terá o menor poder
sobre os amantes, tão nus
tão abraçados, com o coração alvoroçado
como um pardal na mão pousado.*

(Wisława Szymborska, 2011, p. 28).

A história da Polônia desde a sua fundação é uma história marcada por eventos de conflitos. Localizada em uma posição central da geografia europeia a Polônia foi desde a sua fundação um país de fronteira, estando em permanente convulsão. Seu território foi desde a sua fundação expandido, contraído, modificado, chegando até mesmo a desaparecer em certo momento da história como Estado independente e ressurgindo tempos depois¹. Na madrugada de 1º de setembro de 1939 a Polônia foi invadida pelas tropas de Hitler marcando o início da Segunda Guerra Mundial, ponto máximo das tensões existentes entre a Alemanha e a Polónia estabelecidas desde a República de Weimar. Nenhum governo do Reich e nenhum partido alemão concordava com a nova delimitação da fronteira leste do país (com um corredor polonês neutro separando o país da Prússia Oriental), imposta no Tratado de Versalhes (1919). Ambicionando as matérias-primas da Romênia, do Cáucaso, da Sibéria e da Ucrânia, mais os territórios perdidos para a Polónia, Hitler começou a expansão para o Leste. Embora as potências ocidentais temessem o perigo nazista permitiram o seu crescimento como forma de bloqueio ao avanço comunista soviético. Em 1935 a Alemanha havia reiniciado a produção de armamento e restabelecido o serviço militar obrigatório, contrariando o Tratado de

¹No presente trabalho apresentaremos uma visão geral sobre a história da Polónia, lançando mão dos acontecimentos mais relevantes para a compreensão de nossa análise. Para mais informações sobre a história da Polónia ver ZAMOYSKI, Adam. *História da Polónia*. Tradução: Miguel Mata. Coimbra: Edições 70, 2010.

Versalhes. Ao mesmo tempo, aproximou-se da Itália fascista de Benito Mussolini; de Francisco Franco, na Espanha; do Japão; e anexou a Áustria em 1938, por se tratar de um povo de língua alemã. No ano seguinte com a conivência da França e da Inglaterra incorporou a região dos Sudetas, que abrigava minorias alemãs, na Checoslováquia. Por fim, aproveitou o ceticismo ocidental em relação à União Soviética e assinou com Josef Stálin um acordo de não-agressão e neutralidade de cinco anos. Estava aberto o caminho para atacar a Polônia, que enfrentaria a fúria do totalitarismo alemão. Diante da negação pelo Estado polonês das exigências alemãs de devolução da zona referente ao "corredor polonês" e do porto de Danzig, as tropas alemãs invadiram o país e travaram uma guerra-relâmpago com a frágil resistência local com o pretexto de que haviam sido primeiramente atacados pela Polônia e dois dias depois, a Inglaterra e a França declararam guerra à Alemanha, eclodindo a Segunda Guerra Mundial, conforme descreve Zamoyski, em sua obra *História da Polónia*:

Na noite de 31 de Agosto de 1939, uma dezena de condenados alemães foram vestidos com uniformes polacos e receberam ordens para atacar a estação de rádio alemã de Gleiwitz, na Alta Silésia. Ao principio da manhã, quando o mundo despertou para a notícia extraordinária de que a Polónia atacara o Terceiro Reich, a Wehrmacht invadiu a Polónia em defesa da Vaterland ameaçada. Dois dias mais tarde, a três de setembro a Grã Bretanha e a França declararam guerra à Alemanha (2010, p. 239).

Depois do ataque alemão a Polónia sofreu outro ataque, dessa vez por parte da União Soviética sob o totalitarismo de Stalin. Desde 1º de setembro a Polónia estava tentando se defender, ainda que sem sucesso, contra o então poderoso exército alemão, no entanto, não se sabia que a Alemanha e a União Soviética na verdade ferrenhas inimigas ideológicas haviam se aliado num protocolo secreto anexado ao Pacto de Não-Agressão. Segundo este protocolo Hitler e Stalin pretendiam dividir a Polónia. Na noite de 16 para 17 de setembro de 1939 o Exército Vermelho cruzou a fronteira oriental polonesa para assegurar sua parte e tornou-se claro que a Polónia não tinha só um inimigo, mas dois, e que ela estava no meio da briga de dois estados totalitários. Sete anos depois, em 1945, a Polónia era um país desmantelado. A fronteira ocidental havia sido empurrada 500 quilômetros para o oeste de acordo com acordos feitos em novembro de 1943 pelo soviético Joseph Stalin com o então premiê britânico Winston Churchill e o presidente dos EUA Franklin D. Roosevelt em Teerã. Milhões de poloneses que moravam no leste do país foram transferidos para territórios antigamente de domínio alemão. Varsóvia ficou despovoada e em ruínas. Sob o ponto de vista de sua população total a Polónia foi entre as nações atingidas a que mais sofreu perdas humanas. De

fato, seis milhões de poloneses morreram no conflito, dos quais mais de 95% deles eram civis. Durante seis anos a Polónia lidou com um cenário de morte e destruição. Situavam-se na Polónia ocupada os principais campos de concentração: Auschwitz, Treblinka, Sobibor, Belzec, Chelmno e Maidanek. Apenas 10% dos 3,3 milhões de judeus poloneses conseguiram se salvar. Desses campos de concentração o campo de Auschwitz foi o campo para onde mais foram enviados poloneses.

Um fato que a perspectiva alemã às vezes deixa de considerar é que não foram apenas os judeus os sacrificados pela fúria destruidora dos alemães. Conforme os objetivos de guerra dos nazistas a meta era "germanizar" os territórios poloneses e transformar a população em mão-de-obra escrava.

Seguiu-se uma guerra que nada teve de vulgar. Tratou-se de um esforço concertado e sustentado, por parte da Alemanha e da União Soviética, para destruir não só o Estado polaco, mas também a própria nação polaca (ZAMOYSKI, 2010, p. 289)

Frank [Hans Frank, compincha de Hitler] anunciou que o conceito de Polónia seria apagado da mente colectiva e que os Polacos que não fossem exterminados sobreviveriam como escravos do novo Império (ibidem, p. 293).

A 1º de agosto de 1944 a resistência polonesa começou os combates contra os nazistas, mas foi deixada na mão pelos soviéticos, pois Stalin recusou-se a ajudar. As tropas soviéticas foram freadas por Moscou do outro lado das margens do Rio Vístula, às portas de Varsóvia, e assistiram a 63 dias de violentos combates, com um saldo de 200 mil poloneses mortos. Os alemães dominaram o levante e expulsaram os sobreviventes da cidade, que estava completamente em ruínas. Hitler determinou até mesmo a implosão do que havia restado de pé, consagrando Varsóvia como a capital mais destruída na Segunda Guerra Mundial.

Os habitantes deixaram para trás 250 000 mortos, sepultados nas ruínas. Logo após a sua partida, foram implementadas as instruções pessoais de Hitler: secções de especialistas em demolições das SS – *Vernichtungskommando* – começaram a dinamitar todos os edifícios que ainda estavam de pé. Quando o Exército Vermelho entrou em Varsóvia, em Janeiro de 1945, não havia nada nem ninguém para libertar, excepto alguns cães e ratazanas. Um gigantesco deserto de escombros era o monumento à cidade que sofrera mais do que qualquer outra durante a guerra (ibidem, 2010, p.306).

O ano de 1945 foi o ano da libertação do terror alemão, porém ninguém esquece que a Polônia não ficou livre nesse ano. O regime comunista instalado por Moscou apenas fez com que o totalitarismo nazista fosse substituído pelo stalinista em 1952². Com a aproximação do final da Segunda Guerra Mundial parecia que tudo iria se resolver, porém, em fevereiro de 1945, o presidente americano Franklin Roosevelt, o estadista britânico Winston Churchill e o secretário geral do Partido Comunista soviético Josef Stalin se reuniram e decidiram durante a Conferência de Yalta o que seria a história mundial dos próximos quarenta e cinco anos. Com sua sorte decidida na Conferência de Yalta, sem sequer seus líderes terem sido convidados a participarem das negociações, as três grandes potências vitoriosas (Estados Unidos, Inglaterra e União Soviética) aprovaram uma declaração que pregava a democracia, liberdade e soberania das nações européias, entretanto, não foi exatamente isso que aconteceu³. Mesmo no período pré-Yalta, os soviéticos já impuseram a sua presença em vários pontos da Polônia. A União Soviética era uma potência ideológica expansiva, conquistou o posicionamento legal de seus exércitos em pontos estratégicos da Polônia que, por sua vez, teve seu território entregue facilmente a Stalin. Com isto, os comunistas comandaram as eleições, legitimaram seu poder com a presença de seus tanques e impuseram altas taxas sobre os alimentos. Mesmo com a morte de Stalin, se manteve o regime nos países dominados e as organizações sociais clandestinas cresceram. Novas tentativas de aumentar os preços e novas rebeliões ocorreram no país enfraquecendo-o ainda mais e o país mergulhou em greves e conflitos. O governo, mediante tudo isso nada mais tinha a fazer. Sendo assim, as autoridades políticas resolverem dialogar com os grevistas. Nesse momento nasce o Sindicato Independente Autônomo Solidariedade, um movimento pacifista, renunciando a qualquer tipo de violência para solucionar os problemas coletivos. O sindicato conseguiu colocar em situação de perigo o regime comunista, apoiado pelas potências ocidentais e pela Igreja Católica, que influenciou através de seus líderes a restauração das liberdades democráticas, do capitalismo e do mercado livre como a base do sistema econômico em uma eleição parlamentar multipartidária levando ao estado polonês moderno. Seu nome muda nesse momento para República Popular da Polônia. Mesmo assim a Polônia ainda era uma república comunista que somente foi dissolvida após a queda do bloco do leste em 1989 e sucedida pela Terceira República Polonesa, denominação histórica para a Polônia atual. Só então a Polônia passou a ser um país

² “Em 1952, uma constituição de estilo soviético, pessoalmente editada por Estaline, foi imposta ao país, rebaptizado República Popular da Polónia”. ZAMOYSKI, Adam, 2010, p. 311

³ Para informações mais detalhadas ver: CHURCHILL, Winston S. Malta und Jalta: Weltfriedenspläne. In: _____ Der zweite Weltkrieg. Mit einem Epilog über die Nachkriegsjahre. Klassiker des modernen Denkens. Sonderausgabe zum 50. Jahrestag des Kriegsendes. München: Bertelsmann, 1985, p. I016-I022.

independente, ainda que com forte influência soviética e regime unipartidário, não democrático.

Durante o período aproximadamente entre as décadas de 1930 e 1960, o poder soviético determinou como estilo artístico oficial da União Soviética o chamado realismo socialista. O princípio básico do realismo socialista consistia em a arte e a cultura em geral estarem a serviço dos ideais revolucionários, em outras palavras, uma espécie de propaganda do regime comunista. Foi na prática, uma espécie de política de estado para a estética em todos os campos de aplicação da forma, desde a literatura até o design de produtos, incluindo todas as manifestações artísticas e culturais soviéticas como a pintura, arquitetura, design, escultura, música, cinema, teatro, etc. O movimento do realismo socialista teve grande influência na carreira de Szymborska que se envolveu por um breve período com o mesmo. Tal envolvimento não durou muito, porém foi de grande importância para o amadurecimento e para a poesia da poeta. Ainda que tenha escrito desde muito jovem sobre os mais diversos temas seus dois primeiros livros, *É por isso que vivemos* (1952) e *Perguntas feitas a mim mesma* (1954), publicados em plena era stalinista, seguem a doutrina vigente, abordando temas como a construção do socialismo e a luta pela paz. Sobre esses livros e sobre esse período da carreira de Szymborska o crítico literário Wojciech Ligęza (2014), aqui em tradução para o português de Piotr Kilanowski, diz:

Embora se possa facilmente encontrar neles os engajamentos na agitação política, a subserviência à publicística de jornal, a participação em rituais de realismo socialista (a essa categoria pertence o epitáfio para o generalíssimo Stalin), as apologias da “grande época”, as aulas de inimizade, é, porém, difícil situar Szymborska na primeira linha da luta ideológica. Suas obras ultrapassavam, do ponto de vista artístico, as produções literárias medianas do realismo socialista. O erro poético e moral trouxe frutos significativos na sua poesia madura. A poeta deixou de sofrer as tentações da ideologia ou os impulsos gregários, rejeitava as verdades prontas e a sabedoria convencional. Nessa prática criativa, foram mais valorizadas as explorações individuais artísticas e intelectuais.

E ainda, para entendermos melhor sobre o papel desse período (e dos poemas produzidos nesse contexto) na poesia futura de Szymborska, contamos com uma declaração da própria poeta em entrevista a José Comas (2004):

Mis primeros libritos de poesía eran una visión feliz de un mundo bueno. Fue el resultado de moverme en un espacio político determinado, pero luego aprendí que era un error, y ya desde el tercer tomo de mis poesías pasé al ámbito histórico, aunque no quedó indiferente a lo que acontece actualmente

alrededor de nosotros. Veo al hombre desde una perspectiva histórica, como un fenómeno de constante evolución. Simplemente he cambiado el espacio⁴.

Como podemos perceber o suposto “erro” de adesão ao realismo socialista, contribuiu para a sua formação, mudando sua visão sobre a vida, sobre o homem e sobre a história. Dessa doutrina do realismo socialista, regida sob as bases do sistema político do modelo soviético que vigorou na Polônia a partir do fim da Segunda Guerra Mundial até o ano de 1990, a poeta nutriu depois dos primeiros anos uma crescente desilusão e descrença que foi diretamente proporcional ao aprimoramento de sua concepção pessimista do mundo e da moral humana, assuntos que são tratados pela autora em suas obras seguintes em tom de ironia e senso de humor. Considerado pela própria poeta como um passo em falso, que a poeta nunca negou ou procurou justificar, as duas obras frutos desse período não estão hoje editadas nas suas seleções de poemas. A justificativa para a não inclusão dessas obras em sua coletânea se deve, por um lado, segundo Ligęza (2014), ao fato de as novas formas e o tom catastrófico que assumiram os poemas do pós-guerra de Szymborska, entrarem em conflito com as premissas do realismo socialista. E por outro, é explicado pela própria poeta que diz em entrevista anteriormente mencionada a Comas (2004):

P. Hay un verso suyo donde pregunta: “¿por qué tomé por buenas las cosas malas y qué necesito para no volver a equivocarme?”⁵

R. Sí, efectivamente dije eso.

P. ¿Le gustaría borrar de su vida esa fase o la ha asumido?

R. Espero haber aprendido algo y he sacado conclusiones. Ya sé que nada es cierto y hay que ver todo desde sus seis lados. Todo tiene sus seis lados. Lo miramos desde arriba, desde abajo y de los otros lados. Debo decir que los poemas de aquellos dos primeros tomos no lo incluyo en las selecciones editadas hoy día. Nunca he renegado como autora de aquellos versos, pero no hay motivo para revitalizarlos. También hablé de eso públicamente.

P. ¿Se puede contemplar esa fase con humor?

R. Más bien con reproches hacia una misma. Fui tonta. Hay que reconocerlo. No sé si hoy lo sabría, pero sin duda entonces era una tonta.⁶

⁴“Meus primeiros livrinhos de poesia eram uma visão feliz de um mundo bom. Foi o resultado de mover-me em um espaço político determinado, mas logo aprendi que era um erro, e já desde o terceiro volume de minhas poesias passei ao âmbito histórico, ainda que não tenha ficado indiferente ao que acontece ao nosso redor. Vejo o homem desde uma perspectiva histórica, como um fenômeno de constante evolução. Simplesmente mudei o espaço”.

⁵ O verso pertence ao poema intitulado *Lista* (WS, 2002, p. 85).

⁶ “P. Há um verso seu onde pergunta: por quê tomei por boas as coisas más e que necessito para não voltar a equivocar-me?/R. Sim. Efectivamente disse isso./P. A senhora gostaria de apagar essa fase de sua vida ou a assumiu?/R. Espero poder ter aprendido algo e tirei conclusões. Já sei que nada é certo e há que se ver tudo desde todos os seus seis lados. Tudo tem os seus seis lados. Olhamos em cima, abaixo e dos outros lados. Devo dizer que os poemas daqueles dois primeiros volumes não os incluo nas seleções editadas hoje em dia. Nunca reneguei como autora deles, mas não há motivos para revitalizá-los. Também falei disso publicamente. /P. É

O rompimento definitivo da lírica de Szymborska com a estética do realismo socialista, de acordo com os críticos, veio com a sua coletânea de poemas *Chamando por Yeti*, publicada em 1957. Para Ligeza (2014), a partir desse volume as características que se tornaram essenciais como distintivas da dicção poética madura de Szymborska são: o confronto de vários pontos de vista, os diálogos com o leitor, a ironia, o humor brilhante, a retórica em forma de perguntas e a necessidade de duvidar. Ainda para o crítico, em *Chamando para o Yeti*

há um lugar separado para um acerto de contas com o sistema depois do “degelo”, em outubro de 1956. A poeta escreve corajosamente que os segundos enterros, agora oficiais, das vítimas do stalinismo foram celebrados pelas mesmas autoridades que anteriormente haviam pronunciado as sentenças de morte. Palavras que condenam à morte não podem ser revogadas, só se pode interromper o silêncio organizado (LIGEZA, 2014).

Com a morte de Stalin em 1953, houve na Polônia uma relativa distensão política que permitiu aos artistas expressarem sua voz individual. Por certo, havia ainda algumas patrulhas ideológicas, o que obrigavam os artistas a buscarem metáforas para representarem suas visões sobre os acontecimentos e desse modo driblar a censura (situação semelhante, aliás, à dos artistas brasileiros sob a ditadura militar), portanto, era preciso que o leitor lesse nas entrelinhas, estabelecendo com o escritor certa cumplicidade. O poema *Dois macacos de Bruegel* (1957), pertencente ao volume *Chamando por Yeti*, é um bom exemplo do que acabamos de dizer. De forma crítica, o poema pode ser lido como uma crítica da poeta à história oficial ensinada na escola, entretanto, aos olhos de um leitor desatento não passa de uma descrição poética de uma pintura renascentista. Vejamos o poema:

Assim parece o meu sonho sobre os exames finais:
sentados no parapeito dois macacos acorrentados,
atrás da janela flutua o céu
e ondula o mar.

A prova é de história da humanidade.
Gaguejo e tropeço.

Um macaco, olhos fixos em mim, ouve com ironia,
o outro parece cochilar –
mas quando à pergunta segue-se o silêncio,
me sopra

possível contemplar essa fase com humor?/R. Mais certo com reprovações a mim mesma. Tenho que reconhecer. Não sei se hoje em dia o saberia, mas sem dúvida então era uma tola”.

com um suave tilintar de correntes.
(WS, 2011, p. 30)

Sobre essa questão exposta, a tradutora Regina Przybycien (2005) afirma:

Dialogando com a famosa pintura de Bruegel (1562), o poema (...) pode ser lido como uma crítica da poeta polonesa Wisława Szymborska à história oficial ensinada na escola. Ele aborda uma questão complexa: a narrativa histórica como imposição de uma visão, como supressão de outras vozes. É próprio dos macacos arremedar gestos (daí o verbo macaquear). Os macacos da pintura de Bruegel sugerem à poeta a metáfora para a situação do indivíduo: acorrentado às ideologias, instado a repetir, a *macaquear* um discurso que lhe é imposto.

Analisando os demais poemas do livro *Chamando por Yeti* (1957), pode-se dizer que os poemas contidos nele apresentam temas sobre o homem na sociedade e na história, que também serão recorrentes em sua obra posterior. Pode-se ainda observar que a história está muito presente na vida de Szymborska, pois a poeta inclui em vários de seus poemas referências a episódios ou a personagens históricos do passado remoto ou recente, caminhando do paleolítico ao século XX depois de Cristo. Assim acontece, por exemplo, no poema *A primeira foto de Hitler* (1986), onde a personagem, um adulto, se dirige ao Hitler recém-nascido, na linguagem que os adultos empregam com os bebês.

E quem é essa gracinha de tip-top?
É o Adolfinho, filho do casal Hitler.
Será que vai se tornar um doutor em direito?
Ou um tenor da ópera de Viena?
De quem é essa mãozinha, essa orelhinha, esse olhinho, esse narizinho?
De quem essa barriguinha cheia de leite, ainda não sabemos:
de um padre, tipógrafo, médico, mercador?
Quais os caminhos percorrerão essas pernocas, quais?
Irão para o jardimzinho, a escola, o escritório, o casório
com a filha do burgomestre?
(WS, 2011, p.73)

Nas duas estrofes que se seguem, observamos que a poeta mantém a mesma linguagem e o mesmo tom, encerrando o poema com uma pessoa pedindo para que o bebê não chore enquanto o fotógrafo tira a foto. Em seguida, na última estrofe nos é apresentado o cenário de domesticidade previamente montado nos versos anteriores. As palavras alemãs (Klinger e Grabenstrasse Braunau) logo no primeiro verso da última estrofe são intencionais: contrastam com a fala íntima, maternal, cheia de diminutivos, apresentados nas primeiras estrofes e dão ênfase a profecia sobre o futuro:

Ateliê Klinger, Grabenstrasse Braunau,
e Braunau é uma cidade pequena mas respeitada,
firmas sólidas, vizinhos honestos,
cheiro de massa de pão e de sabão cinzento.
Não se ouve o ladrar dos cães nem os passos do destino.
um professor de história afrouxa o colarinho
e boceja sobre os cadernos.
(ibidem, 2011, p.74)

Nos três últimos versos o presente no qual nada de extraordinário acontece, simbolizado pelo professor de história que boceja sobre os cadernos, contrasta com o futuro que nos é apresentado por meio das imagens: “ladrar dos cães” e “os passos do destino”. O significado “sombrio” do poema é dado pelo leitor, que “sabe” sobre o futuro, evocando o período da história relacionado ao nazismo do qual, como sabemos, Hitler foi o grande líder.

Os episódios e personagens de certa forma permitem a poeta refletir sobre o significado da vida, da arte, da temporalidade das coisas e da inevitabilidade da decadência e da morte. É dessa forma que Wisława Szymborska repensa o século XX, como quem reedita uma obra que diante do risco do esquecimento e da sua inexistência quer expressar a sua voz. É sobre a história da humanidade que Szymborska fala em seus poemas, é para os acontecimentos que afetaram a humanidade que o seu olhar se volta. Poemas como *Vietnã*⁷ (WS, 2011, p. 39), caracterizado pela sua universalidade através do olhar de quem vivenciou a guerra totalitária e no qual ressoam muitos “Não sei” e, *Certa gente*⁸ (WS, 2011, p. 105), que desnuda o silêncio daqueles que “deixaram para trás certo tudo o que é seu” e, “quanto mais vazios tanto mais pesados a cada dia”, revelam o tom político que suas reflexões dão à sua poesia, tom esse que aparece bem claramente no poema *Filhos da época* (1957):

Somos filhos da época
e a época é política.
(...)
Querendo ou não querendo,
teus genes têm um passado político.
(...)
Não precisa nem ser gente,
para ter significado político,
basta ser petróleo bruto.
(WS, 2011, p. 77-78)

Poeticamente, o cotidiano, o passado, a sujeição do homem ao tempo, a vida precária e breve, são abordados entre outros temas através de certa inquietação e variados

⁷ 1967

⁸ 2002

questionamentos, muitos deles de ordem filosófica. O tempo sobre qual Szymborska fala não é apenas o século XX, mas também o tempo de vida do indivíduo e o tempo histórico. No poema *Ocaso do século* (1986), podemos observar como a poeta ao encontrar-se com o seu presente vê o seu passado:

Era para ter sido melhor que os outros o nosso século XX.
Agora já não tem mais jeito,
os anos estão contados,
os passos vacilantes,
a respiração curta.

Coisas demais aconteceram,
que não eram para acontecer,
e o que era para ter sido não foi.
(WS, 2011, p. 75)

Em nosso trabalho consideramos que o encontro do presente com o passado se dá através da memória, e que esse retorno ao passado realizado pelo eu lírico está de acordo com o que Andreas Huyssen (2000) diz acerca do nosso tempo, que o mesmo, a partir da segunda metade do século XX, sofre um constante reavivamento do passado, um despontar de uma cultura da memória, estimulada por “uma crescente instabilidade do tempo e pelo fraturamento do espaço vivido” (2000, p. 20), provocados, entre outros fatores pelas transformações recorrentemente apontadas na cultura global como definidoras da pós-modernidade, como “o fim da história, a morte do sujeito, o fim da obra de arte, o fim das metanarrativas” (2000, p. 10). Tais fatores também nos trouxeram, em conjunto com as grandes catástrofes do século XX, uma profunda descrença no futuro, o que nos motiva a nos voltarmos, como consequência, ao passado, a fim de darmos coerência para nossa experiência e também para termos algum conforto diante de um futuro nebuloso, obscuro. Segundo Huyssen, a questão, no entanto, não é a perda de alguma idade de ouro de estabilidade e permanência. Trata-se mais de uma tentativa, na medida em que encaramos o próprio real de compreensão do espaço-tempo, de garantir alguma continuidade dentro do tempo, para propiciar alguma extensão do espaço vivido dentro do qual possamos respirar e nos mover (HUYSSSEN, 2000, p. 30). Nesse cenário, Huyssen aponta que atrelado a essa “cultura da memória” está um abominável medo do esquecimento. Em uma sociedade que cada vez mais se volta para o passado e que valoriza a memória como elemento de refúgio frente a um presente e a um futuro instáveis, Huyssen questiona se não seria o medo de esquecer que levaria ao desejo de lembrar ou se, pelo contrário, seria o excesso de memória que levaria à saturação esse sistema, gerando assim o medo do esquecimento (2000, p. 19). Tal questão é

ainda bastante discutida e passível de novas interpretações, entretanto, compartilhamos em nossa análise, da hipótese de Huyssen de “que nós tentamos combater este medo e o perigo do esquecimento com estratégias de sobrevivência de rememoração pública e privada” (2000, p. 20). No caso de Szymborska, e ainda de outros autores do pós-guerra, a maneira de combater esse medo do esquecimento e a estratégia de manter viva a memória é a escrita. Acerca da escrita sobre a história Szymborska diz em entrevista:

P. ¿Y puede un poeta escribir sobre la historia?

R. Aunque su deseo de no escribir sobre ella fuera muy grande, es imposible evitarlo. Hay poetas para los que la historia es una fuente directa de inspiración. Para mí los mejores en ese aspecto son Cavafis y Zbigniew Herbert. Pero incluso la poesía que carece de cualquier referente histórico se inscribe para siempre en la historia, ya que utiliza un lenguaje que determina de forma exacta dónde y cuándo nace. La poesía supratemporal es una ilusión idiota (MARCOS, 2009)⁹.

É a lembrança que organiza e dá sentido ao presente, e também é a partir dela que projetamos nosso futuro, visualizando possibilidades a partir de nossas experiências progressivas. De suas lembranças Szymborska repensa o mundo tal qual se apresenta no século XX, sua relação pessoal e também a dos seres vivos com ele. Em outras palavras a poeta repensa o seu próprio tempo, recorre as suas memórias oferecendo ao leitor uma nova leitura da história. Ela dá voz a sujeitos subalternizados e silenciados pela história abrindo espaço para “a fala dos bichos e das plantas”, deixando falar em *A mulher de Lot*¹⁰ (WS, 2011, p. 56) a personagem bíblica transformada em estátua de sal. O tempo, senhor onipotente, no universo poético de Szymborska “não terá poder sobre os amantes”, como descreve em *Repensar o mundo*¹¹ (WS, 2011, p. 27), onde o grotesco e o sublime buscam harmonia para embalar a morte, algo como “Bach/tocado por um instante num serrote” (WS, 2011, p. 27). De certa forma, os poemas explicitam também a transitoriedade da vida, como vemos em *Impressões do teatro*¹² (WS, 2011, p.44-45), espécie de teatro “onde o mais sublime é o baixar da cortina” (WS, 2011, p. 24) e quando o eu poético confessa: “Não sei o papel que desempenho,/ Só sei que é meu, impermutável” (WS, 2011, p. 63). E ainda, se “a vida e a arte não devem só arcar com a responsabilidade mútua, mas também com a culpa

⁹“P. É possível um poeta escrever sobre a história?/R. Ainda que seu desejo de não escrever sobre ela fosse muito grande, é impossível evita-lo. Há poetas para os que a história é uma fonte direta de inspiração. Para mim os melhores nesse aspecto são Kávafis e Zbigniew Herbert. Mas inclusive a poesia que carece de qualquer referente histórico se inscreve para sempre na história, já que utiliza uma linguagem que determina de forma exata onde e quando nasce. A poesia supratemporal é uma ilusão tola.”

¹⁰ 1976

¹¹ 1957

¹² 1972

mútua”, como afirmou Mikhail Bakhtin (2003, p.53), Szymborska, no poema *Sob uma estrela pequenina* (1972), toma sobre os seus ombros a culpa do mundo e se desculpa perante tudo e todos,

Me desculpem tudo, por não poder estar em toda a parte.
Me desculpem todos, por não saber ser cada um e cada uma.

Sei que, enquanto viver, nada me justifica
já que barro o caminho para mim mesma.
Não julgue má, fala, por tomar emprestado palavras patéticas,
e depois me esforçar para fazê-las parecer leves.
(WS, 2011, p. 50)

É, portanto, “numa forma de conversa, aparentemente trivial, muitas vezes jocosa, [onde] estão inseridas questões metafísicas de peso”, questões que “envolvem o ser humano, lançado à crueldade da história e as brincadeiras do destino” (LIGEZA, 2014) que Szymborska oferece aos leitores a organização de suas lembranças.

Ainda sobre a memória, observamos que em muitos poemas de Szymborska a memória do passado vem acompanhada de um sentimento de perda, como explica Magnus Krinski na introdução da coletânea de poemas intitulada *Sounds, feelings, thoughts: Seventy poems by Wisława Szymborska*, publicado pela editora Princeton University Press (1981, p. 10):

The awareness of the human condition involves, for Szymborska, a keen awareness of loss [...]. Loss, as she sees it, comes in various ways: a loss of friendship, of love, of childhood, as the extinction of various species and of complex and beautiful civilizations; as the task of poetry to retrieve such losses. Put an other way, the poet memorializes that which, without him, would remain forever unmemorialized.¹³

Isso nos leva a crer que Szymborska é antes de tudo uma memorialista das coisas comuns. Não são os feitos, mas as próprias perdas que ela tematiza de diversas maneiras, como no poema *Museu*¹⁴(WS, 2011, p. 31), onde os objetos expostos são menos um testemunho de um modo de vida do passado do que sinais de uma ausência (“Há pratos, mas

¹³A tomada de consciência da condição humana por Szymborska envolve uma consciência aguda de perda [...]. Essa perda, como ela [Szymborska] vê, vem de várias maneiras: da perda de uma amizade, de um amor, da infância, assim como da extinção de várias espécies e das complexas e bonitas civilizações; é tarefa da poesia recuperar essas perdas. Em outras palavras, a poeta as memorializa porque sem elas, ficaria para sempre no esquecimento.

¹⁴ 1962

não há apetite”), dos que se foram (“Há alianças, mas o amor recíproco/ Se foi há pelo menos trezentos anos”), e uma lembrança para os espectadores e leitores. Se nas ruas da época a luta pela humanidade desafiava os atropelos do poder, nas páginas se evidenciavam outras lutas não menores. O poema *Museu* ilustra tanto o vazio das sociedades como o silêncio de seus ritos:

Há pratos, mas falta apetite.
Há alianças, mas o amor recíproco se foi
há pelo menos trezentos anos.

Há um leque – onde os rubores?
Há espadas – onde a ira?
E o alaúde nem ressoa na hora sombria.

Por falta de eternidade
juntaram dez mil velharias.
Um bedel bolorento tira um doce cochilo,
o bigode pendido sobre a vitrine.

Metais, argila, pluma de pássaro
triunfam silenciosos no tempo.
Só dá risadinhas a presilha da jovem risonha do Egito.

A coroa sobreviveu à cabeça.
A mão perdeu para a luva.
A bota direita derrotou a perna (...)
(WS, 2011, p. 31)

Se por um lado as formas subsistiram ainda que despojadas do que fora sua essência, sua razão de ser, por outro a batalha é constante, pois em perfeita metonímia se desloca esse afã de durar mais que os objetos e as prendas que não conseguem fortalecer ou obedecer ao corpo. Entretanto, ainda sobrevive renunciando a sua ausência de maneira extremamente irônica na última estrofe do poema.

Quanto a mim, vou vivendo, acreditem.
Minha competição com o vestido continua.
E que teimosia a dele!
E como ele adoraria sobreviver!
(ibidem, 2011, p. 31)

1.2 Filhos da época

*Somos filhos da época
e a época é política.*

*Todas as tuas, nossas, vossas coisas
diurnas e noturnas,
são coisas políticas.*

(Wisława Szymborska, 2011, p. 77).

O tom político da poesia de Szymborska como foi visto até aqui está intimamente ligado à história. Szymborska é filha de uma época que segundo Hannah Arendt, em *Origens do totalitarismo. Antissemitismo, imperialismo, totalitarismo* (2013), desafia todas as nossas categorias de análise. Essa nova forma de lidar com os acontecimentos políticos contemporâneos é o totalitarismo. Para Arendt, o conceito de política está estreitamente ligado ao conceito de liberdade, um atributo essencial ao ser humano (ARENDR, 2013, p. 329). Exatamente por essa ligação é que a liberdade deveria ser exercida em seu conceito mais amplo: a liberdade política. Entretanto, a liberdade negada pelo totalitarismo é em outras palavras a liberdade negada pela “dominação permanente de todos os indivíduos em toda e qualquer esfera da vida” (ARENDR, 2013, p. 375). Sendo a ideia de domínio o que torna o totalitarismo específico, de acordo com Arendt “a diferença fundamental entre as ditaduras modernas e as tiranias do passado está no uso do terror não como meio de extermínio e amedrontamento dos oponentes, mas como instrumento corriqueiro para governar as massas perfeitamente obedientes” (ARENDR, 1989, p. 26). E mais, enquanto os antigos regimes autoritários contentavam-se em exibir seu poder e em controlar a vida exterior dos governados, a burocracia totalitária estende sua interferência à vida interior dos mesmos.

Como resultado dessa radical eficiência, extinguiu-se a espontaneidade dos povos sob o domínio totalitário juntamente com as atividades sociais e políticas, de sorte que a simples esterilidade política, que existia nas burocracias mais antigas, foi seguida de esterilidade total sob o regime totalitário (ARENDR, 1989, p. 277).

Ao negar a liberdade política, os movimentos totalitários, como nova forma de dominação, tendem a eliminar os espaços públicos e o pensamento crítico dos indivíduos para com eles eliminarem também o exercício da liberdade. Esses movimentos se baseiam em uma ideologia apenas superficialmente lógica que se utiliza do estado de exceção como um instrumento para justificar a prática de suas barbaridades. Pode-se dizer que o estado de exceção foi um “presente” aos líderes totalitários que buscavam uma forma de justificação para os seus objetivos e atos. Agamben (2004, p. 69) cita Mommsen ao afirmar que o estado de exceção é um direito que legitima a defesa do estado em busca da preservação de sua própria existência. Portanto, seria possível adotar todas e quaisquer medidas necessárias, em caráter excepcional, para manter a integridade do estado. O estado de exceção ultrapassa todos os limites jurídicos e consiste em um ordenamento jurídico que ele mesmo exclui. No totalitarismo os movimentos totalitários julgam-se agentes da justiça e do direito e alegam de forma contraditória que a suspensão dos direitos tem o fim de proteger os mesmos contra sua supressão. Agamben afirma ainda que o totalitarismo moderno é instaurado por meio do estado de exceção onde a eliminação dos adversários e das camadas sociais indesejáveis pode ser realizada com base no fundamento dessa proteção do estado. Além de que tais práticas vêm se tornando comuns nos estados contemporâneos, inclusive naqueles classificados como democráticos. Nos movimentos totalitários modernos, em momento algum há uma situação de ilegalidade flagrante, mas uma utilização cotidiana e duradoura de medida provisória e excepcional, distorcendo as finalidades do estado de exceção. Agamben em sua obra *Estado de Exceção* (2004), fala sobre o elo entre o totalitarismo e o estado de exceção dentro do estado nazista:

Tome-se o caso do Estado Nazista. Logo que tomou o poder (ou, como talvez se devesse dizer de modo mais exato, mal o poder lhe foi entregue), Hitler promulgou, no dia 28 de fevereiro, o “Decreto para a proteção do povo e do Estado”, que suspendia os artigos da Constituição de Weimar relativos às liberdades individuais. O decreto nunca foi revogado, de modo que todo o Terceiro Reich pode ser considerado, do ponto de vista jurídico, como um estado de exceção que durou 12 anos (AGAMBEN, 2004, p.12).

Da mesma forma que o estado nazista utilizou o artifício de suspensão da ordem jurídica alegando a proteção e garantia de direitos, outros movimentos totalitários contemporâneos também o fazem/fizeram. Assim, tal movimento não se restringe a ditaduras e aos Estados semelhantes, mas invade também os estados democráticos atuais, inclusive o estado brasileiro. Em busca da preservação e integridade desses estados, os direitos

fundamentais dos seus integrantes, fonte principal da existência do estado, são tolhidos. O poder soberano ultrapassa todos os limites, inclusive jurídicos e se sobrepõe até mesmo aqueles a quem deveria proteger, ou seja, os indivíduos formadores do estado. Conseqüentemente, a lei torna-se mera formalidade, criando uma realidade artificial onde os indivíduos sobrevivem como marionetes ou atores de uma ficção social. Pode-se dizer que o estado de exceção é um “vazio de direitos”. O estado moderno, ocultando-se em ideologias de massa, invade cada vez mais a esfera do indivíduo para a suposta proteção do mesmo e do estado. Busca-se a proteção dos direitos do indivíduo retirando dele seus próprios direitos. Cada vez mais, situações excepcionais tornam-se regra e cria-se um estado de exceção permanente, em que em prol da lei a mesma é violada.

O ser humano, como agente criador de sua própria realidade encontra a si mesmo no outro pela ação e pelo discurso, dentro do espaço público politicamente organizado e livre. Somente dessa forma o homem encontra sua verdadeira liberdade. Somente o respeito à pluralidade por meio do livre embate de ideias e pensamentos como ação garante a liberdade como bem humano essencial e ponto de partida para a criação e transformação do mundo em que vive. Desse modo, as experiências do totalitarismo geraram um solo fértil para a poeta revisitar ideais, pensamentos e acontecimentos, encontrando na poesia um possível lugar de afirmação e expressão do sujeito. Essa tentativa de afirmação e expressão pode dar-se de diversas maneiras, elas podem acontecer em situações de exceção, como numa guerra, ou de sociedades desenvolvidas, porém é sempre nesse lugar reduzido de afirmação que o sujeito encontra sua sobrevivência.

Durante os 40 anos (1949-1989) em que a Polônia esteve sob o regime comunista, sob a forma do partido dos Trabalhadores Poloneses (Polska Zjednoczona Partia Robotnicza - PZPR), e querendo ou não, como membro do Pacto de Gestão econômica e defensiva da União Soviética, houve uma série de revoltas e manifestações regionais ou nacionais contra as regras impostas pela União Soviética. Assim como na Hungria, Tchecoslováquia e no início da RDA uniram-se para protestarem, em parte trabalhadores operários e em parte estudantes e intelectuais, contra as normas, regras e objetivos comunistas estipulados, abertamente ou secretamente, à sociedade. Desde a fundação do movimento Solidariedade, mais precisamente desde que o movimento ganhou um caráter mais oficial (agosto de 1980 - dezembro de 1981), os protestos tomaram caminhos diferentes e sua legalidade mudou a forma de protesto contra as autoridades. A maioria da população era em franca oposição ao governo, que só tinha suporte por meio do poder de Moscou, a partir daí, todos os sindicatos se reuniram e concordaram entre si, criando uma unidade do povo. O movimento Solidariedade foi capaz de

obter concessões do governo, através de greves e negociações, mas também teve que aceitar certos compromissos e obedecer a certas imposições. Este movimento foi colocado abaixo pela força militar, embora cautelosamente com tropas nativas, antes que espalhasse o modelo a outros países. Dessa forma, o governo passa a ser desprezado, ainda mais desacreditado e isolado das pessoas, que sentiram a destruição do movimento Solidariedade como uma guerra contra o seu próprio povo.

O estado de guerraproclamado em Dezembro de 1981 (porque a constituição política não previa um estado de emergência), sob o governo do general Jaruzelski, foi lógica e amplamente interpretado como uma "guerra" por parte do governo contra o seu povo. O sistema de governo começou a ser visto como ultrapassado e como um obstáculo ao desenvolvimento. Nos anos seguintes, houve apenas ligeiras concessões, mas sem melhorias significativas. O movimento Solidariedade era mais do que um sindicato, mais do que o motor de um movimento político e alcançou todas as áreas da vida social. Ele foi fortemente representado nas escolas e universidades, entre os artistas de todas as disciplinas.

Segundo Gerhard Bauer, em seu livro *Frage-Kunst. Szymborskas Gedichte (2004)*, no que diz respeito à poesia de Szymborska não foi conhecida nem antes, nem logo depois de 1980, nenhuma poesia onde ela analisa a nova forma de pensamento de coletividade, solidariedade, de comunhão e de interesses da abordagem central do movimento Solidariedade. Um novo tom, entretanto, uma surpreendente mistura de crítica severa, escárnio e inquietação, causada pelo impacto do movimento podem ser observados em seu livro de 1986, intitulado *Gente na ponte*, e que aparece seis anos após a grande reviravolta. O volume em questão contém 22 poemas, onde a partir de qualquer um deles pode-se dizer que a poeta explora as questões mais urgentes da década de oitenta que haviam polarizado a sociedade acentuadamente e até 1989 dificilmente retrocederam. Szymborska viveu a vida na Polônia da década de 1980, marcada pelo surgimento do movimento Solidariedade, com suas conquistas e suas derrotas, e pela implantação do estado de guerra, dois importantes eventos que marcaram a década de 1980. Sendo assim, e partindo do pensamento de que algumas das imagens e situações selecionadas pela poeta só desenvolvem seu pleno significado nas expectativas e conhecimentos desse período, acreditamos que Szymborska não ficou isenta de uma grande quantidade de pequenas lembranças intercaladas, pontuais avaliações e dormentes maldades eventualmente reveladas nessa época. Pelo contrário, tais fatores fizeram com que a autora se sentisse desafiada diante da recente virada da história de seu país e através das suas reflexões sobre o momento político pelo qual passava a Polônia a poeta encontrou um meio de

mostrar o que desse modelo foi aprendido em forma de reflexão puramente poética para também entrar no debate político e mostrar-se atualmente capaz de tal discussão.

Embora não seja o tema do livro, é possível perceber que aparece em *Gente na ponte* essa reflexão poética sobre a questão política polonesa das décadas marcadas pelo domínio da ideologia comunista, no qual se reconhece mais facilmente o tratamento das questões políticas enfrentadas pelo país como afirma Bauer (2004):

Bei den Gedichten der vier vorausgegangenen Bände fand ich die Zuordnung zu einen bestimmten Band nicht immer zwingend oder leicht erkennbar. Im Band "Menschen auf einer Brücke« dagegen ist der rote Faden sehr ausgeprägt. Hier wird die zeitliche Bedingtheit der Verse selbst in einem der Gedichte thematisiert. Die »Archaologie« mit ihren verfeinerten Methoden soli eindeutig bestimmen können, »warum« ein beliebiges Gedicht »weder früher noch später entstanden ist« (Bauer, 2004, p. 159)¹⁵

Diante disso, pode-se dizer que uma das propostas reflexivas desse livro se resume à ideia de que todo comportamento é político. Esta foi uma visão do materialismo histórico, especialmente desde que Lenin havia promovido esse método científico a partir da análise das condições do guia prático para a ação. Durante setenta anos na União Soviética e quarenta anos nos países satélites foi dito insistentemente às pessoas que simplesmente cada atitude e ação, desde a educação infantil até a vida após a morte, por si só tem conseqüências políticas, que por si só são políticas. Uma das possibilidades de leitura que podemos propor aqui, diante do exposto, é que Szyborska varia e caricatura nesse livro, e mais explicitamente no poema *Filhos da época* tal proposição de que tudo é político. Dentro dessa perspectiva, podemos dizer que em tal poema a poeta repete incessantemente essa ideia em todas as sete primeiras estrofes, repete ao leitor como durante anos foi à sociedade a ideia de que tudo é político, de que tudo tem um fim político de tal forma que chega a causar no leitor uma sensação de sufocamento. Especialmente o não arbitrário, o inofensivo (aparentemente inofensivo, que seria corrigido mais tarde pelo real socialismo tardio) deve ser reconhecido depois dessa repetição insistente desse tipo de ensinamento, que tudo é político. Mesmo quando você somente caminha.

¹⁵ “Nos poemas dos quatro livros anteriores a *Gente na ponte* não encontramos uma atribuição determinada ou nem sempre facilmente reconhecida com as questões políticas enfrentadas pelo país. Entretanto, o fio condutor entre os poemas é muito marcante. Aqui, a relatividade temporal dos versos por si só são abordados em um dos poemas. *A Arqueologia*, com os seus métodos refinados, pode determinar ‘por quê’ os poemas ‘não surgiram nem antes nem depois’.

Até caminhando e cantando a canção
você dá passos políticos
sobre um solo político”
(WS, 2011, p. 77)

Naturalmente, mesmo os "versos apolíticos" da autora presumivelmente devem ser considerados como versos “políticos”, pois a poeta lança mão da ironia para expressar e refletir sobre a situação política do país. Assim,

Versos apolíticos também são políticos,
e no alto a lua ilumina
com um brilho já pouco lunar.
(ibidem, 2011, p. 77)

Aqui a ironia é quem dita os versos. Através da afirmação de que tudo é “uma questão política”, Szymborska crítica o sistema de alienação do governo que incessantemente afirmava em todas as esferas, tanto políticas como sociais e culturais do país, de que toda ação é política. O poema *Filhos da época* foi escrito no ano de 1986 e faz parte do volume *Gente na ponte*, que como vimos apresenta um conteúdo mais político. A ironia em Szymborska funciona com relação ao contexto ao qual ela se refere. Nesse sentido, a ironia só se torna perceptível se a relacionamos com o contexto histórico da época. Dentro desse contexto da década de 80 na Polônia, mesmo com o movimento Solidariedade (com suas conquistas e derrotas) e com a implantação do estado de guerra, os artistas ainda precisavam usar vários malabarismos para fugir da censura. Por essa razão a poesia de Szymborska, especialmente desse período, é altamente irônica e sua ironia deve ser lida dentro do contexto histórico da Polônia da segunda metade do século XX. No poema *Filhos da época*, essa ironia atinge tal nível que a poeta expressa que nem mesmo era necessário para que o pensamento fosse político fazer parte de alguma militância ou partido, pois dependia única e exclusivamente de realizar escolhas, ou seja,

Ser ou não ser, eis a questão.
Qual questão, me dirão.
Uma questão política.
(ibidem, 2011, p. 77-78)

Em outras palavras, podemos perceber que a ironia de Szymborska está no uso da retórica e frases do sistema, para mostrar o seu ridículo e a sua inutilidade, ou seja, para desmascará-la. É uma crítica à ideologia que supostamente deveria moldar o pensamento das

peessoas, mas que, no entanto, se tornou tão fraca que ninguém mais acreditava nela, nem os governantes, nem os governados.

Como percebemos nos versos a seguir, o significado político em Szyborska é atribuído para além das pessoas, alcança por sua vez todas as áreas da natureza:

Não precisa nem mesmo ser gente
para ter significado político.
Basta ser petróleo bruto,
ração concentrada ou matéria reciclável.
Ou mesa de conferência cuja forma
se discutia por meses a fio:
deve-se arbitrar sobre a vida e a morte
numa mesa redonda ou quadrada.
(ibidem, 2011, p. 78)

Assim, não precisando ser gente para ter significado político, bastando ser petróleo bruto ou matéria reciclável é que se pensa sobre uma mesa de conferência redonda ou quadrada: "deve-se arbitrar sobre a vida e a morte". A menção sobre discussões sobre uma mesa de conferência redonda ou quadrada não é feita aleatoriamente. A forma da mesa de negociações desempenhou um papel importante em, ou antes, nas negociações entre o governo e o movimento Solidariedade. Em outro poema, *Excesso* (WS, 2011, p. 67) - também do volume de 1986, *Gente na ponte* - Szyborska também menciona uma mesa de conferência com um olhar de soslaio ("Não tem reflexo no verniz da mesa de conferência"). São esses exemplos das sutilezas naturais da autora e também necessárias para driblar a censura diante da situação política do país. Sutilezas essas criadas através do uso da ironia. Ao usar as figuras do "petróleo bruto", da "ração concentrada" e da "matéria reciclável" como elementos políticos, podemos pensar na ironia como prisma de leitura do poema, afinal, como podem esses elementos inanimados terem "significado político"? Trata-se de ironizar uma época em que qualquer assunto girava ao redor da política, mesmo os assuntos mais vazios e de pura fachada.

Entretanto, rompendo com a espécie de mantra que a poeta desenvolve até a sétima estrofe desse poema, repetindo que tudo o que acontece, sejam ações ou pensamentos, foi/é político, permanece também a ação dos responsáveis pela situação política crítica aos nossos olhos num nível como se estes efeitos em nenhuma vez tenham sido entendidos. A última estrofe apresenta uma ruptura dentro do poema diante da declaração sobre o vergonhoso resultado de sucesso da politização durante anos, que começou "em épocas passadas e menos políticas" e perduram até o momento da fala.

Enquanto isso matavam-se os homens
morriam os animais,
ardiam as casas,
ficavam ermos os campos,
como em épocas passadas
e menos políticas.
(ibidem, 2011, p. 78)

Mesmo diante da monitoração de tudo o que era falado e escrito durante o real socialismo, o absurdo de tal vigilância faz com que a autora na fase da impaciência entre o fim do movimento Solidariedade e o fim da República Popular, se torne afiada como jamais antes. Em meio à situação crítica da política de seu país é que a autora se atreve também a falar de um tema que é poucas vezes abordado em poesia: a tortura. Para expressar sua opinião, ela discorre em um poema de cinco estrofes sobre a prática da *Tortura* (WS, p. 79-80), cujo título leva o mesmo nome e cujo poema também pertence ao volume *Gente na ponte*, de 1986. A tortura no século XX, dentro da sociedade cristã, é considerada como um atentado ao direito do homem e inaceitável perante as leis cristãs, por isso representa uma recaída da sociedade e da humanidade em seus instintos animais, especialmente por se tratar de uma época onde a sociedade ocidental tenta se desvencilhar do rastro de barbárie e caminha rumo ao desenvolvimento técnico e social. O direito fundamental das pessoas em uma sociedade moderna é a "inviolabilidade da pessoa" e a tortura viola esse direito, o que causa repulsa ao espectador. A aversão do espectador passa a ser tão grande que na maioria dos casos ele não pode imaginar, ainda que remotamente, como é grande a agonia do povo/pessoas que estão sendo torturados. De acordo com Bauer (2004, p. 163), as experiências de Jean Amery¹⁶ no período da Alemanha nazista, às quais temos acesso pelas suas considerações pormenorizadas a respeito em seu livro *Nos limites da Mente: Contemplações e Realidades de um sobrevivente de Auchwitz*¹⁷, nos mostram que uma pessoa que foi alvo de tortura nunca mais pode viver sem ansiedade e medo de uma tortura recorrente

¹⁶ Jean Amery foi ensaísta de nacionalidade austríaca influenciado pelos acontecimentos decorrentes da Segunda Guerra Mundial. Estudou filosofia e literatura em Viena, passou a infância e juventude no Tirol e se exilou em Bruxelas fugindo à ameaça nacional-socialista. Foi preso e torturado em razão da sua participação na resistência organizada contra a ocupação nazista da Bélgica resultou. Passou por vários campos de concentração e sobreviveu a eles. Foi libertado em Bergen-Belsen em 1945. Em 1978 suicidou-se em um hotel de Salzburgo. Depois da guerra mudou o seu nome Hanns Mayer para Jean Améry, um quase anagrama em francês do seu nome de família, como forma simbólica de romper com a cultura germânica, e a sua aliança com a cultura francesa. Sua obra mais importante é "Nos limites da Mente: Contemplações e Realidades de um sobrevivente de Auchwitz" e sugere que a tortura foi a essência do Terceiro Reich. A sua obra é percorrida e influenciada indelevelmente pelas experiências passadas nos campos de concentração nazista, onde explora as fronteiras da mente humana.

¹⁷ AMERY, Jean. *Nos limites da Mente: Contemplações e Realidades de um sobrevivente de Auchwitz*. In: BAUER, Gerhard. *Frage-Kunst. Szymborskas Gedichte*, 2004, p. 163.

em seu mundo. Organizações de direitos humanos relataram que nos últimos anos do século XX houve um aumento assustador de torturas, graças à difusão de instrumentos testados e fabricados nos países desenvolvidos (2004, p. 163). No que diz respeito à Polônia, nas lutas políticas durante o período da Democracia Popular da Polônia, antes da ascensão do movimento Solidariedade o poder do estado começou a usar medidas de torturas semelhantes contra os rebeldes. Szymborska não escreve sobre um país específico, ela escreve sobre as vítimas, sobre as partes do corpo humano que podem ser torturadas. Tal sensibilização e preocupação com as vítimas vêm da experiência da autora de viver em meio a dois totalitarismos. Aqui temos a poesia como elemento de solidariedade com o outro ser humano. Em um discurso sobre ele e para ele não é possível que se omita ao que o autor vê e experimenta/experimentou.

O poema refere-se de forma generalizada à prática de torturas e a pesar dessa ser a palavra-chave do poema, aparece apenas duas vezes no decorrer dele. Primeiro, na primeira estrofe (“Nas torturas leva-se tudo isso em conta”, WS, p. 79), como o encerramento da frase inicial de raciocínio sobre as atividades fisiológicas do homem (“necessita comer, respirar e dormir”, *ibidem*, p. 79) e depois, logo na segunda estrofe (“as torturas são como eram, só a terra que encolheu”, *ibidem*, p. 79), frase que complementa a informação de que a tortura é uma prática de anos na história da humanidade. No poema pode-se ver o cálculo de pessoas que sofreram com a violação dos direitos humanos desde antes de Roma ser fundada até o século XX, demonstrando assim a competência profissional e a experiência, se assim se pode dizer, acumulados em 4.000 anos pelos torturadores e confirmando que eles calcularam tudo corretamente.

Nada mudou.
Treme o corpo como tremia
antes de se fundar Roma e depois de fundada,
no século XX antes e depois de Cristo,
as torturas são como eram, só a terra encolheu
e o que quer que se passe parece ser na porta ao lado.
(*ibidem*, 2011, p. 79)

O poema começa com a apresentação do homem através da construção do seu corpo, mostrando quão vulnerável é a “arquitetura” de seu corpo. A palavra “corpo” é aqui outra palavra importante por carregar consigo os efeitos das torturas e se repete em todas as estrofes. Na primeira estrofe, os quatro últimos versos são dedicados a essa descrição do corpo com seus pontos frágeis. Os ossos, os nervos e a pele tenra que cobre o sangue são

pontos de tortura que tocam não só o físico, mas também o emocional e por essa razão são levados em conta nos processos de torturas.

Nada mudou.
o corpo sente dor,
necessita comer, respirar e dormir,
tem a pele tenra e logo abaixo sangue,
tem uma boa reserva de unhas e dentes,
ossos frágeis, juntas alongáveis.
Nas torturas leva-se tudo isso em conta.
(ibidem, p. 79)

Essa estrofe apresenta a degradação de cada vítima isolada para a generalidade dentro de uma lei já fixa, a saber, a “necessidade de comer, respirar e dormir”, agravando a sua situação e demonstrando que todas as reações do “corpo” são inúteis e irrelevantes quando essas necessidades são violadas, causando dor ao corpo. Aqui, através da pele tenra que cobre o sangue, ossos e juntas, os torturadores encontram outros meios além da fome, falta de ar e cansaço, para causar dor ao corpo, sendo assim capazes de agravar a situação.

O poema concede aos torturadores o triunfo do seu poder ilimitado sobre suas vítimas. Usando seus conhecimentos, os torturadores são desprezíveis. Pelas unhas, pelas articulações e sobre todos os efeitos no homem, vistos apenas como pontos de penetração de agonia, deixando às suas vítimas nada mais do que reações automáticas, reduzidas a um único reflexo. A frase principal da segunda estrofe “as torturas são como eram, só a terra encolheu” remete à hipocrisia em sentido estrito, o torturado é irreconhecível, um caso sem identidade, sem personalidade, apenas um número a parte de uma estatística. A agonia das vítimas é vista pelos torturadores apenas como um reflexo em resposta a sua “arte”. A principal mensagem do poema parece ser que a tortura é tortura desde os primórdios dos tempos até o século XX (época vivida pela poeta), e que é a forma de dominação mais eficaz. Szymborska percebe isso. Percebe que os dominadores já haviam entendido isso há muito tempo e que por saber que tal prática funciona a realizam há mais de quatro mil anos (“antes de se fundar Roma e depois de fundada,/ no século XX antes e depois de Cristo,/ as torturas são como eram”). O ponto principal dessa prática é o corpo, pois ele é vulnerável, torna o homem vulnerável diante da dor. Por isso Szymborska dedica sua fala ao corpo ao longo de quatro estrofes. Além disso, pode-se dizer que os dois últimos versos ainda prevêm o refrão de todos os cinco versos anteriores, que “foi, é e será” e não poderia ser outro.

Nada mudou.

Só chegou mais gente
e às velhas culpas se juntaram novas,
reais, impostas, momentâneas, inexistentes,
mas o grito com que o corpo responde por elas
foi, é e será o grito da inocência
segundo escala e registros sempiternos.
(ibidem, p. 79)

Os torturadores mantêm os cadáveres e os vestígios de sangue, desonrando dessa forma as vítimas que são desprezadas pelos torturadores, e ao mesmo tempo criando marcas em seus próprios corpos inapagáveis. Os vestígios de sangue estarão sempre sujando suas mãos, sempre presentes em sua memória, fazendo com que os torturadores também não se beneficiem com esses procedimentos. Passam a realizar tais procedimentos de maneira mecânica e nem sequer admitir que fazem o que fazem. Por se tratar de um processo mecânico os torturadores só precisam esperar. Todas as ações/reflexos das pessoas torturadas atendem as expectativas dos torturadores. De certo modo, o corpo treme obediente e se contorce diante das medidas inicialmente ameaçadoras apresentadas na primeira estrofe:

tem a pele tenra e logo abaixo sangue,
tem uma boa reserva de unhas e dentes,
ossos frágeis, juntas alongáveis.
Nas torturas leva-se tudo em conta
(ibidem, p. 79).

e cresce gradualmente para o estágio de sua aplicação em movimentos na quarta estrofe:

Nada mudou.
Exceto talvez os modos, as cerimônias, as danças.
O gesto da mão protegendo o rosto,
esse permaneceu o mesmo.
O corpo se enrosca, se debate, se contorce,
cai se lhe falta o chão, encolhe as pernas,
fica roxo, incha, baba e sangra.
(ibidem, p. 79-80)

Mesmo se ele quer se libertar, ele “obedece” a um mecanismo previamente planejado. Apenas o grito, com o qual ele (mais uma vez “o corpo”), responde às ofensas de infrações as quais são acusados, não é apenas uma necessidade de, mas também uma expressão, a única forma de em última instância obter ajuda, ou pelo menos a atenção do lado de fora sobre os acontecimentos. Pode-se pensar a "escala" e “registro” em algo como uma memória mundial, em que os gritos impotentes permanecem registrados. Não é impossível, mas é também o

pensamento de instrumentos de medição, com que os torturadores mediam (registravam) cada volume e liam o seu sucesso.

mas o grito com que o corpo responde por elas
foi, é e será o grito da inocência
segundo escala e registros sempiternos.
(ibidem, p. 79)

Na última estrofe de repente aparece a “alma”. Não propriamente sujeita a tortura, mas está preocupada e inquieta. A alma dos torturados liberta-se mentalmente em uma realidade diferente, embora fuja do corpo, não pode escapar da tortura. Ela é, no entanto, a dignidade e a fiabilidade inexplicada, mas não consegue nada. O seu papel no poema é mostrar o contraste do corpo, que desempenha o papel principal nessa história. Não obstante, fazem-se mudanças cruciais para a perspectiva do leitor: o homem torturado aparece, embora ainda em mãos dos torturadores, não apenas como um objeto, ele é novamente sujeito (embora sem espaço de ação) e um indivíduo questionável. O objetivo da alma no poema é de ver as pessoas torturadas, não apenas como um objeto, mas através da alma é possível uma análise mais aprofundada da vítima.

Este pensamento volta o olhar do leitor para a noção de indivíduo e não só para a noção de vítima. No poema, ao generalizar a vítima em um corpo, permite a aproximação do leitor com essa questão e conseqüentemente com a vítima, fazendo com que o leitor se identifique com a mesma, mesmo que não tenhamos passado pelas mesmas experiências de torturas. O leitor deve reconhecer o lugar da vítima, e se torna quase que público do episódio. No caso dos leitores brasileiros acaba sendo inevitável a lembrança (vivida ou ouvida) da experiência da ditadura brasileira.

Na última estrofe constrói-se a imaginação de uma ponte, dando às pessoas atormentadas alternativas novas, mesmo que seja apenas no âmbito do espaço do pensamento. Nossa própria "alma", se assumimos um mal, se comporta diferente e é tão difícil ou tão inacessível como a descrita aqui como "pequena alma", seja ela desprezada ou acariciada. Além disso, o corpo, é o "inalterável" e não se sabe para onde ele deveria mover-se, agora é mais fácil de imaginar lutando com ele mesmo e com suas agonias.

Nada mudou.
Além do curso dos rios,
do contorno das costas, matas, desertos e geleiras.
Entre essas paisagens a pequena alma passeia,
some, volta, chega perto, voa longe,

estranha a si própria, inatingível,
ora certa, ora incerta da sua existência,
enquanto o corpo é, é, é
e não tem para onde ir.
(ibidem, 2011, p. 80)

A realidade da tortura não é um fato passado, mas sim algo ainda presente e não é por acaso. Como vimos, a tortura é uma forma de dominação, uma vez que o corpo é o ponto mais vulnerável do homem. A constante repetição no início de cada estrofe do poema "Nada mudou", é um sinal de alerta de algo que é um escândalo constante e, portanto, também atual. O inevitável fato é de tal importância que domina toda a história e o físico completo do homem, tornando-o subserviente. Tudo o que o homem torturado tenta fazer, todas as forças que tenta reunir são inúteis, seus gritos morreram. Porém este poema não representa apenas esse escândalo. Ele o organiza no sentido de criar no leitor uma tensão, primeiramente através das descrições sobre o sofrimento do corpo e as práticas de tortura, até chegar ao ponto em que descarrega o que realmente move o poema: a consciência de que tudo é inevitável "e não tem para onde ir".

A escolha das palavras para a reprodução do tipo de alienação realizada pelo governo, a progressão do pensamento pela estagnação dolorosa da situação física do homem, o tratamento da perspectiva e do oculto, tem uma significativa voz fatalista, mas pode trabalhar também contra ela. O poema permite que seus leitores tenham a liberdade de ler essas entrelinhas ou não, ou até mesmo a abandonar a leitura. Mas leva a necessidade de apresentar os eventos para julgamento do leitor. Ele é auto-suficiente, deixando que qualquer objeção seja feita a partir dos olhos do público. Para as condições de possibilidade de simpatia e participação que giram nos poemas de Szymborska repetidamente, diante da tortura, a busca pela simpatia tem um significado decisivo e relevante. Primeiro por simpatia com os outros que tremem, gritam e se rebelam como em uma situação desesperadora vivida pelo próprio torturado. O poema deixa a liberdade de interpretá-lo sob qualquer uma das visões. No entanto, ele assume o terror dos eventos representados e processados. A "liberdade da arte" não valeria nada se a arte da destruição (na realidade política) não fosse colocada em questão e eles próprios não pudessem mais questionar.

Dessa forma, a importância do inevitável, o olhar solidário com o sofrimento humano, a alusão à realidade política e social da época, a linguagem simples e clara (ainda que a semântica não o seja) e o recurso à história são alguns dos elementos encontrados na poesia de Szymborska que a aproxima do conceito definido por Hamburger (2007) de poesia moderna. Dentro do conceito de Hamburger, entendemos que Szymborska se enquadraria

mais especificamente dentro do grupo definido como novos antipoetas. A inserção da poeta dentro de um grupo ou movimento específico é particularmente muito complicada. Szymborska não se associa a nenhuma corrente ou movimento, antes apresenta traços de uma e de outra. Em nossa investigação não temos a intenção de classificá-la dentro de nenhum grupo de forma rígida, o que propomos aqui é identificar as características mais marcantes sob a luz das teorias literárias a fim de melhor compreender o processo criativo de Szymborska dentro do complexo século XX. Dentro dessa proposta não temos a intenção de chegar a nenhum resultado fechado, sendo essa questão passível de discussões. Ao olharmos pela perspectiva de Hamburger (2007) Szymborska se enquadra dentro do grupo de poetas modernos, entretanto, muitas vezes, como veremos ainda nesse trabalho, a poeta se aproxima do grupo de poetas pós-modernos. Voltemos, portanto, a questão proposta por Hamburger (2007). Segundo Hamburger, a nova antipoesia, uma tendência de quase toda variedade do modernismo no século XX, seria:

uma forma extrema do “imitativo baixo”, austeramente dedicada a expressar as “coisas do modo como são” na linguagem das pessoas do modo como falam. Esse tipo de verso é antipoético se nossa forma for a poesia romântico-simbolista, e sua aspiração “à condição de música”; no entanto, nossa compreensão da poesia moderna estará incompleta e inadequada se esquecermos que todo movimento em direção à arte pura, autotélica absoluta ou hermética surgiu de um desacordo com as “coisas do modo como são”, a partir de uma tensão polar, como a de Baudelaire, entre o mundo do “sleen” e o “ideal”. (HAMBURGER, 2007, p. 360-370).

Hamburger considera a nova antipoesia como um “produto da Segunda Guerra Mundial, assim como a bem diversa antipoesia do dadaísmo foi um produto da Primeira Guerra Mundial” (HAMBURGER, 2007, p. 307). Dessa forma é natural que considere que a

nova austeridade é mais rigorosa nos poetas cuja experiência da guerra total e da política fez com que descartassem as suposições [...] de que o sentimento pessoal e a imaginação pessoal seguem de acordo com verdades gerais de um tipo mais significativo; de que as percepções mais puras e intensas dos poetas continuam a ser exemplares porque encontram nome para aquilo que de outra forma continua sem nome (HAMBURGER, 2007, p. 343).

Talvez por essa razão Hamburger conceda espaço, mais precisamente no capítulo nono, *Uma nova austeridade*, para a poesia polonesa através de dois poetas poloneses contemporâneos de Szymborska: Tadeusz Różewicz e Zbigniew Herbert. Os poemas de Szymborska estão distantes da desconfiança quanto à metáfora e do literalismo da imaginação

de Różewicz e mais próximos da arte intrincadamente alusiva e abordagem indireta dos poemas de Herbert. Embora se aproxime mais da poesia de Herbert, os três poetas poloneses, sobreviventes de uma época marcada por totalitarismos e pela guerra, tem uma base comum: “recordar o ‘grande depósito de lixo’, o ferro-velho e o cemitério do passado recente” (HAMBURGER, 2007, p. 359).

A guerra não é o tema central da obra de Szymborska, mas aparece muitas vezes como uma das formas da poeta trabalhar o lugar de afirmação da sobrevivência do sujeito, outro elemento da antipoesia. Hamburger fala ainda sobre essa questão em Różewicz e cita as palavras do poeta: “O que produzi”, diz Różewicz, “é poesia para os tomados de horror. Para os entregues à carnificina. Para os sobreviventes. Aprendemos a linguagem a partir da estaca zero, essas pessoas e eu” (HAMBURGER, 2007, p. 346). Entretanto, diferentemente de Różewicz, cuja obra é segundo Hamburger (2007, p. 350) a resposta a quantos concordam com a declaração de Adorno referente à impossibilidade de escrever poemas depois de Auschwitz, Szymborska acredita que ainda que o poeta não tenha a intenção de escrever sobre a história, é impossível deixar de fazê-lo:

P. ¿Qué piensa de la idea de Adorno de que no se puede escribir poesía después de Auschwitz? Supongo que para una escritora polaca que vive a 70 kilómetros de ese campo de concentración la frase tiene un significado especial.

R. Adorno no tenía razón, y eso lo pudo comprobar personalmente, porque vivió todavía más de veinte años después de terminar la guerra. En ese tiempo hubo poetas nada desdeñables que escribieron poemas nada desdeñables. Si ese trabajo hubiera carecido de sentido, ¿para qué habría servido?

P. ¿Y puede un poeta escribir sobre la historia?

R. Aunque su deseo de no escribir sobre ella fuera muy grande, es imposible evitarlo. Hay poetas para los que la historia es una fuente directa de inspiración. Para mí los mejores en ese aspecto son Cavafis y Zbigniew Herbert. Pero incluso la poesía que carece de cualquier referente histórico se inscribe para siempre en la historia, ya que utiliza un lenguaje que determina de forma exacta dónde y cuándo nace. La poesía supratemporal es una ilusión idiota (MARCOS, 2009).¹⁸

A aparição da sobrevivência do sujeito dentro da poesia de Szymborska parece ainda vir a responder a uma ampla demanda dos leitores contemporâneos, que de modo geral,

¹⁸ P. O que a senhora pensa da ideia de Adorno de que não se pode escrever poesia depois de Auschwitz? Suponho que para uma escritora polonesa que vive a 70 quilômetros desse campo de concentração, a frase tenha um significado especial./R. Adorno não tinha razão e isso ele o pode comprovar pessoalmente, porque viveu, todavia mais de vinte anos depois de terminar a guerra. Nesse tempo houve poetas nada desdenháveis que escreveram poemas nada desdenháveis. Se esse trabalho não tivesse carecido de sentido, para que haveria servido?

buscam poetas que ampliem as preocupações modernas de afirmação pública da poesia no cotidiano de trabalho e também de salário das grandes cidades. Pode-se dizer que tal busca dos leitores na poesia de Szymborska torna-se satisfatória ao leitor quando o mesmo se depara com os temas do cotidiano vivenciados pela poeta. Trata-se mais dos efeitos causados pelas guerras e pelos inúmeros conflitos do que propriamente sobre a guerra, como vimos até aqui. Segundo Krystyna Dąbrowska (2007) a guerra foi para Szymborska uma experiência formativa da juventude, no sentido de que encontramos em alguns de seus poemas um ponto de partida para a fundação de suas pesquisas posteriores, uma tentativa de lidar com uma desintegração da realidade da Europa do século XX. Podemos observar isso, por exemplo, em um dos seus primeiros poemas, sem título, que começa com as palavras: "We used to know the world inside out"¹⁹. Este poema foi publicado primeiramente em 1945 no suplemento semanal de *Dziennik Polski* para Walka/Battle (n ° 8):

We used to know the world inside out:
It was so small that it fitted into two clenched fists,
so easy, that it could be described with a smile,
as ordinary as the echo of old truths in a prayer.

History did not greet us with a victorious fanfare:
it poured dirty sand into our eyes.
Before us there were roads, distant and blind,
poisoned wells, bitter bread.

Our war loot was information about the world:
It is so big that it fits into two clenched fists,
So difficult that it can be described with a smile,
As strange as the echo of old truths in a prayer²⁰.
(WS, 2007)

As poesias publicadas em periódicos por Szymborska sobre o pós-guerra, sobre a guerra e sobre o luto não são muitas e, posteriormente, a poeta mudou seu estilo para a poesia da nova geração, de acordo com as diretrizes do realismo socialista, que como já vimos veio a abandonar tempos depois. Tendo vivenciado um período de guerras e conflitos, a poeta declara em entrevista o que recorda desse período:

¹⁹ “Nós costumávamos conhecer o mundo de dentro para fora”

²⁰ “Nós costumávamos conhecer o mundo de dentro para fora:/ era tão pequeno que cabia em dois punhos fechado,/ tão fácil, que ele poderia ser descrito com um sorriso,/ tão comum como o eco de antigas canções./ A história não nos saudou com uma fanfarra vitoriosa:/ derramou areia suja em nossos olhos./ Diante de nós havia/ estradas, distantes e cegas,/ poços envenenados, pão amargo./ Nossos despojos de guerra foram informação pelo mundo:/ era tão pequeno que cabia em dois punhos fechado,/ tão fácil, que ele poderia ser descrito com um sorriso,/ tão comum como o eco de antigas cantigas.

P. ¿Cómo recuerda la guerra?

R. Lo mejor que puedo decir es que sobreviví. Recuerdo el hambre, el frío. Tuve que trabajar haciendo zanjas en la calle. Mi padre fue inteligente: mucha gente huyó de Cracovia y se fue a Lvov, en la actual Ucrania, y pasaron a formar parte de la ocupación soviética. Sobreviví, sí. Pero hubo gente que murió. Mi primó cayó en el levantamiento de Varsovia (MARCOS, 2009).²¹

O eu lírico szymborskiano levanta a sua voz para falar sobre os acontecimentos e os personagens da sua época: o terrorista, os refugiados, as torturas, o 11 de Setembro, os conflitos no Vietnã, entre outros. Ao tomarmos como exemplo o poema *Vietnã* (1967), podemos observar o que acabamos de dizer. Diante de dez perguntas dirigidas a uma mulher, por um suposto oficial, para nove delas sua resposta é “Não sei”:

Mulher, como você se chama? – Não sei.
Quando você nasceu, de onde você vem? – Não sei.
Para que cavou uma toca na terra? – Não sei.
Desde quando está escondida? – Não sei.
Por que mordeu meu dedo anular? – Não sei.
Não sabe que não vamos te fazer nenhum mal? – Não sei.
De que lado você está? – Não sei.
É a guerra, você tem que escolher. – Não sei.
Tua aldeia ainda existe? – Não sei.
(WS, 2011, p. 39)

Trata-se de alguém que, por medo de revelar ou por desesperança, atravessa um interrogatório, semelhante a uma entrevista jornalística de televisão, rápida e incisiva. Como uma mulher sem história, os vínculos com os outros e consigo estão perdidos ou suspensos. A não ser pela última pergunta: “Esses são seus filhos? / – São”. A respeito de seu nome, de sua origem e da guerra a mulher nada sabe, mas quanto ao vínculo mais primário de amor e proteção, tudo sabe. Ela sobrevive pelo outro. Essa sobrevivência está mais especificamente reduzida ao nível dos instintos animais, aqui o instinto maternal.

Já em *Retornos* (1972), um homem volta para casa, “estava claro que teve algum desgosto”, deita-se, cobre-se, encolhe-se:

Tem uns quarenta anos, mas não agora.
Existe – mas só como na barriga da mãe
a escuridão protetora de sete peles.
Amanhã fará uma palestra sobre homeostase

²¹“P. Como se recorda da guerra?/R. O melhor que posso dizer é que sobrevivi. Recordo a fome, o frio. Tive que trabalhar fazendo escavações na rua. Meu pai foi muito inteligente: muitas pessoas fugiram de Cracóvia e se foram a Lvov, na atual Ucrânia, e passaram a formar parte da ocupação soviética. Sobrevivi sim. Mas teve gente que morreu. Meu primo morreu no levante de Varsóvia”.

na cosmonáutica metagalática.
Por ora dorme, todo enroscado.
(WS, 2011, p. 46)

Novamente nos deparamos com a pequena narrativa de um anônimo, mas agora, em lugar de uma mãe, o filho. Na verdade, um pesquisador angustiado, na véspera de uma palestra, que, no momento de crise, é como um feto exilado da barriga da mãe, de extrema fragilidade. São esses alguns exemplos de registros da visão da poeta sobre a sua época, sobre a época da qual é filha. Porém, o que significa ser filho de uma época? Buscando respostas a essa pergunta, encontramos em Agamben (2009) uma orientação para uma possível interpretação. Com base no conceito de contemporaneidade de Agamben podemos dizer que “ser filho da época” significa aqui que ao tentar compreender os acontecimentos de sua época e ao tomar posição em relação ao seu presente, a poeta ao mesmo tempo em que se acerca do seu presente toma certa distância do mesmo. Tal atitude aproxima Szymborska, aos nossos olhos, do grupo de poetas denominados como contemporâneos. Aqui nos deparamos com outra pergunta: o que significa ser contemporâneo? Em seu ensaio *O que é o contemporâneo*, Agamben discorre sobre o conceito de contemporaneidade:

A contemporaneidade [...] é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela. (2009, p. 59)

Nessa relação com o tempo, ainda segundo Agamben (2009), o poeta contemporâneo, deve manter fixo o seu olhar no seu tempo, nele perceber as suas obscuridades e sobre ele ser capaz de escrever, de forma que “o contemporâneo é aquele que percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo, mais do que toda a luz, dirige-se direta e singularmente a ele” (2009, p. 64). Os poemas de Szymborska que falam de sua época, podem ser lidos a partir da relação existente entre a poeta e o seu tempo, fator que a aproximaria do conceito proposto por Agamben (2009) de contemporaneidade. Pode-se pensar que as questões indagadoras que conduzem a poeta a escrever é algo semelhante ao que Michael Foucault (apud AGAMBEN, 2009) tinha em mente quando escrevia, ou seja, “que as perquirições históricas sobre o passado são apenas a sobra trazida pela sua

interrogação teórica do presente”, (ibidem, 2009, p. 72). Trata-se, portanto, da busca do sujeito pela sua sobrevivência nos questionamentos no presente sobre o seu passado.

Caminhando um pouco mais podemos perceber que na obra de Szymborska, além de uma sobrevivência do sujeito, é também a sobrevivência da poesia um tema presente. Isso significa que há em sua obra questionamentos contemporâneos, como, a tentativa de resguardar a força de ser anônima, sem abrir mão do reconhecimento. No poema *Gente na ponte* (1986) encontramos um exemplo dessa busca de reconhecimento. Através da ironia a poeta fala sobre o deslumbramento com a arte numa sociedade que transformou as pinturas e instalações em *commodities*,

Tem sido de bom-tom há gerações
ter a obra em alta conta,
deslumbrar-se e comover-se com ela.
(WS, 2011, p. 89)

É assim também que ironiza o reconhecimento institucional da poesia numa sociedade que quase não lê em seu poema *Recital da autora* (1962):

Não ser boxeador, ser poeta,
estar condenado a duras florbelas,
por falta de musculatura mostrar ao mundo
a futura leitura escolar – na melhor das hipóteses.
(WS, 2011, p. 32)

Nestes poemas, o deslumbramento é tão esvaziado, pois é convencional, é de “bom-tom”, quanto às apropriações escolares dos poemas. “Preferir” e “gostar” de poesia são verbos eleitos para representar uma relação em que o leitor não se coloca inteiro no poema, mas sempre em parte. A poesia é colocada lado a lado dos pequenos afetos, como no poema *Alguns gostam de poesia* (1993):

Gostam –
mas também se gosta de canja de galinha,
gosta-se de galanteios e da cor azul,
gosta-se de um xale velho,
gosta-se de fazer o que se tem vontade
gosta-se de afagar um cão.
(WS, 2011, p. 91)

Este lugar reduzido da poesia é o mesmo lugar em que o sujeito encontra a sua sobrevivência, de modo que a obra de Szymborska não separa uma crise da outra, ou seja, não

separa a crise da poesia da crise do sujeito. É justo quando se encontram poesia e sujeito que o poema termina. Essa estrutura se repete em diversos de seus textos, como já vimos em *Vietnã*²²(WS, 2011, p. 39) e como vemos também em *Recital da autora*²³ (WS, 2011, p. 32). Aqui temos o enfrentamento da crise da poesia como crise do sujeito. O sujeito encena a fala da poeta no recital, como que pedindo para ser lido em voz alta²⁴, e depois de 16 versos em que, invocando a Musa, enumera, diante dos espectadores que a esperam recitar, surgem imagens da crise da poesia (“Uma dúzia de pessoas na sala”, “As mulheres adorariam desmaiar”, “mostrar ao mundo/ a futura leitura escolar — na melhor das hipóteses”); a poeta encontra, na desatenção de um espectador da primeira fileira, o espaço necessário para começar a leitura:

Na primeira fila um velhinho sonha docemente
que a finada esposa ressuscitou e
assa para ele um bolo com passas.
Com fogo, mas não alto, para o bolo não queimar,
começamos a leitura. Ó Musa.
(WS, 2011, p. 32)

Quando o poema termina é que a leitura dos poemas, no recital, pode começar. E só depois de encontrar, nesse velhinho e no bolo que ele imagina o espaço de inserção do poema na subjetividade do outro, esse momento em que o poema em crise, de público reduzido e de decepção emotiva, encontra um leitor distraído, pensando na vida.

Ainda em relação à questão de afirmação da sobrevivência do sujeito através da poesia, em Szyborska percebemos o espanto de existir, de sobreviver e que tal sobrevivência se assemelhe a uma peça de museu, onde diante de um passeio por um museu de peças cotidianas de outras épocas sem a memória dos gestos e sujeitos (pratos sem o apetite, leques sem os rubores, alaúdes sem o ritual), o espectador se surpreenda com sua sobrevivência diante das coisas, como vemos no poema *Museu* (1962):

Quanto a mim, vou vivendo, acreditem.
Minha competição com o vestido continua.
E que teimosia a dele!
E como ele adoraria sobreviver!
(WS, 2011, p. 30)

²² 1967

²³ 1962

²⁴ Segundo Regina Przybycien não são raros os poemas em que aparecem diálogos, trechos de falas, ou que brincam com alguns atos de escrita cotidianos, como o de escrever um currículo, aproximando o poema do uso cotidiano da linguagem não só pelo vocabulário ou pela sintaxe, mas também pelo ato de fala: a conversa, a entrevista, o recital, o currículo, etc.

É, portanto, uma poesia da memória no sentido da preservação e do arquivamento dos sujeitos. Porque, num mundo com uma quantidade avassaladora de gente, menos espaço há para a circulação subjetiva de cada um. Ao mesmo tempo, essa abundância não interfere no espaço que alguém cria para a própria vida (*Um grande número*, 1976):

Quatro bilhões de pessoas nesta terra,
e minha imaginação é como era.
Não se dá bem com grandes números.
Continua a comovê-la o singular.
(WS, 2011, p. 52)

Em suma, estamos falando de uma poesia que se situa no espaço do testemunho, ou seja, no espaço do binômio testemunho e literatura, tema esse que voltaremos a discutir no capítulo dois. O que nos importa dizer agora é que nesse sentido podemos ler a obra de Szymborska como uma resposta, em poesia, às aflições do século XX, especialmente as aflições de “sua Europa”, ou seja, o leste europeu e a Polônia em especial, sujeito ora ao totalitarismo nazista, ora ao totalitarismo comunista. Os sobreviventes do grande conflito que foi a Segunda Guerra Mundial testemunhavam casos de prisioneiros que perdiam a fala, tornavam-se completamente prostrados e, quando não sucumbiam, eram incapazes de narrar o que tinham passado nos campos, dos quais o mais conhecido, o de Auschwitz, se situava na Polônia, país da poeta. Estes personagens aparecem, por exemplo, nos poemas *Ainda* (1957) e *Campo de fome perto de Jaslo* (1957). Os poemas trazem, quase sempre, vestígios das pessoas, como formas de vida que resistem à aniquilação, ao desaparecimento, ao esquecimento. O lugar por excelência destes personagens é aquele que se encontra no poema *Impressões do teatro* (1972), no qual lemos um elogio daquele momento em que, finda a peça, os atores, ainda vestidos de seus personagens, agradecem ao público. Mais comovente do que a peça é o momento em que se aplaude o ator pelo personagem, em que se aplaude o personagem por seu desaparecimento, em que depois da arte, a vida cotidiana começa a retornar.

A entrada em fileira dos que morreram muito antes,
nos atos três e quatro, ou nos entreatos.
A volta milagrosa dos que sumiram sem vestígios.
Pensar que, pacientes, esperavam nos bastidores
sem tirar os trajes,
sem remover a maquiagem,
me comove mais que as tiradas da tragédia.
(WS, 2011, p. 44)

Dessa forma entendemos que o sujeito é, no caso de Szymborska, na maioria das vezes, o suporte da poesia e que a história do século XX foi um solo fértil para a poeta revisitar ideais, pensamentos e acontecimentos, encontrando na poesia um possível lugar de afirmação e expressão do sujeito.

CAPÍTULO 2 O POETA E O MUNDO

Poetas, se autênticos, também devem repetir “não sei”. Todo poema assinala um esforço para responder a essa afirmação, mas assim que a frase cai no papel, o poeta começa a hesitar, a se dar conta de que essa resposta particular era puro artifício, absolutamente inadequada. Portanto, os poetas continuam a tentar, e mais cedo ou mais tarde, os resultados da sua insatisfação consigo mesmos são reunidos, e presos num clipe gigante pelos historiadores da literatura, e passam a ser chamados de suas “obras”.

(Wisława Szymborska, discurso do prêmio Nobel, 1996).

A poesia de Szymborska é essencialmente uma poesia de questionamentos. Questionamento da existência humana, do sentimento de “estar no mundo”, das inquietações sociais, filosóficas e amorosas. Dessa forma, a transitoriedade da existência humana, as incertezas humanas em face das últimas questões e o condicionamento histórico da poesia aparecem como algumas das grandes questões na poesia de Szymborska. A partir da proposição da própria poeta em seu poema *Filhos da época* (1956), de que o significado político é atribuído para além das pessoas e alcança por sua vez todas as áreas da natureza, propomos neste capítulo ao leitor uma análise do fazer poético de Szymborska considerando o ambiente geográfico, cultural e político de sua época.

2.1 *Show me your little poems*²⁵

Na língua da poesia, em que se pesam todas as palavras, nada é usual ou normal. Nem uma única pedra e nem uma única nuvem acima dela. Nem um único dia e nem uma única noite depois dele. E sobretudo nem uma única existência, a existência de nenhuma pessoa neste mundo.

(Wisława Szymborska, discurso do prêmio Nobel, 1996).

A partir da análise de Dörte Lügvoigt do poema *Archeology*²⁶ no capítulo quatro (*Der Mensch und seine Umwelt – Archeologia*) de seu estudo sobre a obra de Szymborska, *Untersuchungen zur Poetik der Wisława Szymborska* (1998), propomos aqui a análise de três planos comunicativos identificados por Lügvoigt no poema. Pertencente ao volume *Gente na ponte*, Lügvoigt sugere que o poema está tematicamente ligada ao volume através do que ela chama de “planos comunicativos”, que seriam camadas de leituras dentro do poema que pretendem comunicar uma mensagem específica ao leitor e destaca dentro dele três planos comunicativos, ou seja, três camadas de leituras: 1) transitoriedade da existência humana; 2) incertezas humanas em face das últimas questões e 3) condicionamento histórico da poesia. O poema apresenta, através desses três planos três mensagens específicas, como se pintasse um retrato da fraqueza humana no século XX. No primeiro plano temos a primeira mensagem dada pela “*Archeology*”, através de um discurso ficcional, onde ela fala ao homem, desde um futuro distante, sobre as mortes que desenharam a história do século XX, sobre a transitoriedade de todas as coisas e sobre a relatividade de toda ação humana. No segundo plano a mensagem é sobre a incerteza do ser humano, portanto, uma alusão a

²⁵ “Mostre-me seus pequenos poemas”

²⁶ Aqui, mais uma vez, ademais da leitura da análise realizada por Dörte Lügvoigt, realizamos uma leitura comparada dos poemas a partir das interpretações-traduições para o alemão, inglês e espanhol. Foi realizado um estudo comparativo dessas traduções a fim de melhor aproximar-nos do sentido do poema. Com isso é importante dizer que nossa análise se baseia em cima da interpretação-tradução do tradutor, e que portanto, está sujeita as imprecisões próprias de quem trabalha com uma língua estrangeira em tradução.

incerteza dos últimos questionamentos da vida. E no último plano temos a autenticidade das auto-afirmações poéticas e a efetividade da poesia.

O primeiro plano se forma a partir das quatro primeiras estrofes. Nelas, a “Archeology” é apresentada ao leitor não somente como um objeto lírico do poema, mas também como uma personificação de si mesma e mensageira do futuro. Tanto o destinatário (“man”), como a mensageira do poema (“archeology”), aparecem logo na primeira estrofe, respectivamente no primeiro e no último verso:

Well, my poor man,
seems we've made some progress in my field.
Millennia have passed
since you first called me archeology.²⁷
(WS, 1993, p. 133)

Temos aqui o eu lírico assumindo o papel da arqueologia. Tanto a própria personificação, bem como a referência para o progresso que teve lugar no campo da arqueologia (“seems we’ve made some progress in my field”) nos remetem a ciência arqueológica, ou seja, a ciência que estuda as sociedades já extintas, as culturas e os modos de vida do passado a partir de vestígios materiais, e conferem a ela autoridade própria. É através da perspectiva temporal dos versos que entendemos ainda que a “Archeology”, como eu lírico, está localizada no futuro e de lá dirige a sua fala aos seus criadores, ou seja, aos homens: “Millennia have passed/ since you first called me archeology”. Estes elementos nos sugerem que a ciência arqueológica foi no passado um instrumento nas mãos do homem e agora é um sujeito cheio de autoridade própria. Enquanto isso, o homem passa a ser um interessante objeto para a ciência, anteriormente seu objeto de estudo. Observamos que há uma inversão de papéis: não são mais as pessoas que como seres vivos exploram a vida dos seus antepassados com as ferramentas da arqueologia a fim de tentar aprender mais sobre sua origem, mas sim o assunto (a arqueologia) que ao se tornar independente faz do homem o tema de suas próprias investigações. A questão da inversão de papéis aparece aqui como um recurso irônico da autora para descrever a vida e os acontecimentos da sua época. Através da máscara da “Archeology”, Szymborska fala aos seus leitores e seus contemporâneos da transitoriedade da existência humana. Como vimos no capítulo 1, a Polônia foi um país que sofreu até o final do século XX com mudanças de governo, de poder, de território, além de ter

²⁷ “Bem, o meu pobre homem, /parece que fizemos algum progresso na minha área./Milênios se passaram/desde que me chamou arqueologia.”

enfrentado a fome, a guerra e o caos político. Sob essa perspectiva entendemos que aqui Szyborska realiza uma leitura de sua própria época e percebe que diante de todos esses acontecimentos a existência humana é fugaz.

No poema a “Archeology” olha para trás, para as suas próprias origens, quando ela era apenas uma ferramenta nas mãos do seu inventor e se vê com vida própria no presente da fala na segunda estrofe e com uma ironia compassiva compartilha com seu inventor, que os métodos de escavação de “Stone gods”, “ruins” e “legible inscriptions” já são há muito tempo dispensáveis.

I am no longer require
your stone gods,
your ruins with legible inscriptions.²⁸
(ibidem, 1993, p. 133)

É importante ainda nos atentarmos ao significado que traz consigo o substantivo “man” e o adjetivo “poor” presentes na primeira estrofe. Com relação ao substantivo “man”, queremos destacar que não se refere aqui a um ser específico, mas a um ser coletivo. A “Archeology”, portanto, fala não a um homem em particular, mas sim ao homem enquanto ser humano, ao homem do século XX. Quanto ao adjetivo “poor”, qualifica o homem do século XX se pensarmos nos grandes acontecimentos desse século e no sentimento de compaixão e solidariedade despertado na sociedade frente às situações degradantes a que esse homem foi exposto. Tal proposição ao homem do século XX se sustenta na referência na terceira estrofe a aparelhos técnicos cujo surgimento ocorreu apenas nesse século (“engine”, “tube’sneck” e “cable”):

A scrap of engine. A picture tube’s neck.
An inch of cable. Fingers turned to dust.
Or even less than that, or even less.²⁹
(ibidem, 1993, p. 133)

Aparece aqui pela primeira vez a fala dirigida diretamente ao “poorman” com o uso do imperativo: “Show me”, que se repete mais duas vezes ao longo do poema, na sexta e na sétima estrofe, respectivamente, e que irão se referir, também respectivamente, ao segundo e ao terceiro planos. O verso que vem a seguir, segundo Lügvtot (1998, p. 203), deixa claro pelo

²⁸ “Há tempos não necessito/seus deuses de pedra,/suas ruínas como inscrições legíveis.”

²⁹ “Um pedaço de motor. A figura de um tubo de telescópio./Uma polegada de cabo./Os dedos viraram pó./Ou até menos que isso, ou até menos.”

uso do verbo no tempo passado³⁰ que este imperativo é dirigido a gerações de pessoas que do ponto de vista temporal do discurso já estão mortas: “and I’ll tell you Who you were”. Entretanto, enquanto a oração “Who you were” localiza a vida terrena das pessoas mencionadas no passado, a oração “I’ll tell you” sugere que esse homem já morto ainda estará de alguma forma, possivelmente imaterial, presente e acessível. Aqui podemos pensar que a presença desse homem é possível através da memória dos acontecimentos, memória essa que é impossível de ser apagada como vimos no capítulo 1. Essa ideia de memória como elemento capaz de manter vivos os acontecimentos é reforçada na quarta estrofe:

Using a method
that you couldn’t have known then, I can stir up memory
in countless elements.³¹
(ibidem, 1993, p. 133)

Tais versos imprimem a ideia de superioridade da invenção sobre seus antigos inventores. Com um “método” desconhecido pelo homem do século XX, a “Archeology” é capaz de trazer a memória os “traces of blood”, a mentira e os “secret codes” tão recorrentes no século XX:

Traces of blood are forever.
Lies shine.
Secret codes resound.
Doubts and intentions come to light.³²
(ibidem, 1993, p. 133)

Esses elementos são enumerados em contraste com os objetos “tradicionalmente” investigados pela arqueologia, especialmente a natureza imaterial: “Lies shine” e “Secret codes resound”. Como sujeito a quem é dada a voz no poema, a “Archeology”, estaria nesse sentido direcionando suas censuras à “inferioridade humana”, exatamente aos contemporâneos da autora. Essa perspectiva da inferioridade humana pode ser interpretada sob o ponto de vista histórico do qual faz parte Szyborska como se referindo à forma como os homens eram vistos pelo totalitarismo, como seres inferiores e que por isso deveriam ser

³⁰ Aqui, apesar de não dominarmos o idioma polonês foram analisadas as traduções para o espanhol por Ana María Maix e Jerzy Wojciech Sławomirski, para o inglês por Stanisław Barańczak e Clare Cavanagh e para o alemão por Karl Dedecius. Em todas as traduções notamos o emprego dos tempos verbais no imperativo e no passado aos quais Lügvoť se refere.

³¹ “Usando um método/que você não poderia ter conhecimento então, eu posso incitar memória/em inúmeros elementos.”

³² “Vestígios de sangue são para sempre./ A mentira brilha./Códigos secretos ressoam./Dúvidas e intenções vem à luz.”

submetidos aos trabalhos escravos ou até mesmo desaparecerem. Tanto no totalitarismo de Hitler como no de Stalin o homem era tratado sem respeito, sem direitos (mas com muitos deveres) e que deveriam seguir a cartilha de suas doutrinas. Cabe aqui assinalar que o poema “Archeology”, faz parte do volume *Gente na ponte* (1986), onde a poeta, conforme vimos, fala reconhecidamente sobre as questões políticas de seu país. O verso “Traces of blood are forever”, revela que tal inferioridade atingirá até mesmo a impossibilidade de esquecimento/desaparecimento das marcas dos crimes humanos. Aqui, os traços de sangue que são eternos são uma metonímia para os crimes cometidos, e que mediante o novo método também serão trazidos à luz, quando todos os traços visíveis ao olho humano já tiverem sido vítimas da decomposição da decadência. A mesma ideia de transitoriedade da vida e de fragilidade do corpo diante de qualquer forma de desenvolvimento técnico está presente no poema *Torturas*, que vimos também no capítulo 1. Temos, portanto, nessas quatro primeiras estrofes a proposição da fraqueza humana sujeita à morte, ao tempo e ao outro. Claramente heranças do século XX, com o opressivo controle e vigilância sobre o cidadão.

A partir da quinta estrofe estendendo até a sexta estrofe temos a proposição do segundo plano: incertezas humanas em face das últimas questões. Aqui é importante nos atentarmos que as incertezas humanas são colocadas em face das últimas questões. Isso significa dizer que devemos analisar as incertezas sob o ponto de vista da situação política, histórica e social da qual Szymborska escreve. Bauer (2004) nos chama a atenção para o fato de que Szymborska, na fase de intolerância vivenciada entre a derrubada do movimento solidariedade e o fim da república popular, justamente período em que é publicado *Gente na ponte*, expõe de maneira nunca antes tão incisiva o contra-senso da vigilância e do opressivo controle sobre o homem. Em “Archeology”, essa questão aparece de tal maneira ilustrada, a partir das menores pistas, ditas através de uma aguda ironia pela fala da “Archeology” e realiza a correlação cultural com qualquer intenção, expectativa e “mentira”, como se essa quisesse seguir os passos de Deus ou como se tivesse feito escola dentro da KGB³³ ou de sua subordinada polonesa, a SB (Serviço de Segurança).

A ideia de onisciência da "Arqueologia" permanece ainda na quinta estrofe do poema:

If I want to
(and you can't be too sure
that I will)
I'll peer down the throat of your silence,
I'll read your views

³³Comitê para segurança do estado.

From the sockets of your eyes,
I'll remind you in infinite detail
of what you expected from life besides death.³⁴
(ibidem, 1993, p. 134)

É de fundamental importância neste grupo de versos, a cláusula condicional introdutória “if” (“If I want to,/ [and you can't be too sure/ that I will]) por dois motivos: 1) o discurso da “Archeology” sobre a personalidade das pessoas já mortas será examinado apenas sob a condição de que a realização ou não da ação dependerá somente da vontade dela, dando ao homem a sensação de incapacidade e insegurança; 2) enfatiza o aspecto de incerteza: se a instância onisciente, na verdade, na sua capacidade, fará uso dessas tarefas previstas do ser humano não é de maneira alguma uma “prova definitiva”). Aqui o eu lírico é oculto, onisciente, fala em primeira pessoa e busca advertir a um leitor fictício vivo sobre a incerteza da visão de futuro transmitida pela “Archeology”. Nessa medida esse parêntese sugere pela primeira vez um grau de incerteza sobre a visão de futuro transmitida e pode ser visto como um indício da incompatibilidade entre o eu lírico e o papel escolhido. O eu lírico aparece por trás da máscara de uma ciência futura personificada como o porta voz de uma visão de cuja probabilidade ele ainda não está convencido. Lügvoigt propõe que a ressalva colocada entre parênteses ganha quase um caráter de uma racionalização reverencial a favor da hipótese de que os acontecimentos “profetizados” não deveriam ocorrer. Observamos, portanto, nessa sentença dois tipos de mensagens: no nível do discurso fictício a “Archeology” dirige sua fala aos seres humanos já mortos há milhares de anos desde o século XX e avisa-os de sua própria arbitrariedade. No nível metalingüístico, no entanto, o sujeito lírico do poema escondido atrás de uma máscara dirige-se aos leitores fictícios do século XX e avisa-os (de uma forma muito indireta) da falta de certeza de um futuro. Nas linhas seguintes a fala volta a ser da “Archeology” que diz ao homem morto que ela pode descobrir tudo sobre ele, basta ela querer: “I'll peer down the throat of your silence”/ I'll read your views/ from the sockets of your eyes, / I'll remind you in infinite detail/ of what you expected from life besides death”. Para Lügvoigt (1998, p. 208) permanece aqui em aberto se a garganta no verso “I'll peer down the throat of your silence” representaria uma sepultura aberta. E não é só o silêncio dos mortos que a arqueologia pode decifrar: ela pode também ler a opinião dos homens; e com a ajuda de “infinite details” que podem lembrar ao homem o que ele “expected from life besides death”. Aqui podemos fazer uma alusão à tentativa de controle das mentes dos homens por

³⁴“Se eu quiser /(e você não pode estar muito certo/que eu vou) /Vou espiar a garganta de seu silêncio,/vou ler a sua visão/a partir das bases de seus olhos,/vou lembrá-lo em detalhes infinitos/do que você esperava da vida além da morte.”

parte dos estados totalitários e ao rigoroso controle a que eram submetidos como tentativa de inculcar neles a ideologia vigente. Entendemos que a instância onisciente não é capaz de detectar somente a maldade: há também todas as visões, expectativas e esperanças do povo, eventualmente cortadas pela morte, ou mesmo reduzidas ao absurdo. Usado na forma verbal de futuro ("I'll remind you"), sugere de novo que as questões levantadas aos mortos, talvez de forma intangível continuem a existir, de modo que eles são de fato capazes de recordar.

A sexta estrofe tece sobre a repetição do imperativo "Show me" mencionada na terceira estrofe:

Show me your nothing
that you've left behind
and I'll build from it a forest and a highway,
an airport, baseness, tenderness,
a missing home.³⁵
(ibidem, 1993, p. 134)

Lügvoigt chama a atenção para o fato de essa repetição ter um significado funcional na conexão da terceira e da sexta estrofe, pois elas estão relacionadas antiteticamente de duas formas: através de um confronto entre pronomes e através da semântica. O confronto do pronome indefinido "whatever" e "little" com o pronome possessivo "your" (seguido imediatamente ao imperativo) forma o objeto direto. Através da semântica os lexemas servem como base de "definição de quantidade" para a formação de conjuntos. Na terceira estrofe, há um número infinito de elementos arbitrários ("whatever"), por sua vez, a sexta estrofe contrasta um conjunto nulo: o morto fala à arqueologia apenas "little" indicando o que restava dele. Na sexta estrofe temos mais uma vez, assim como na terceira, o contraste de objetos referentes ao século XX, que aqui se baseiam em: oposição, por um lado, entre substantivos concretos ("forest", "highway", "airport", "home"), versus substantivos abstratos por outro ("baseness", "tenderness"). Dentro da categoria dos substantivos concretos temos aqui a oposição da natureza ("forest") versus a civilização ("highway", "airport") e a oposição entre o progresso técnico ("airport", "highway") versus a destruição ("missing home"). Por sua vez, dentro da categoria de substantivos abstratos encontramos a oposição entre o traço negativo ("baseness") versus o traço positivo ("tenderness"). É importante ressaltar que as características mencionadas acima relacionadas aos traços abstratos são atemporais, ou seja, não são exclusivos do século XX. Através da combinação destas qualidades humanas

³⁵ "Mostre-me seu nada /que você deixou para trás/e eu vou construir a partir dele uma floresta e uma rodovia,um aeroporto, baixeza, a ternura, inferioridade, ternura/a casa perdida."

atemporais com as referidas realidades concretas como se fosse um caleidoscópio em suas várias facetas e especialmente por todas as suas contradições, a vida nesse século, e uma vez que a poeta fala aos seus contemporâneos podemos dizer que a vida, mais especificamente na década de 80, é associada a uma seqüência desordenada desse período: a experiência do progresso técnico e de civilização, a experiência da destruição da guerra, a demonstração da grandeza humana, as revelações dos mais baixos sentimentos, emoções interpessoais íntimas e convulsões políticas momentâneas. Mas ao mesmo tempo é através dessa seqüência concisa de elementos tão díspares a importância relativizada, porque do ponto de vista de um futuro estabelecido mil anos antes temos os mesmos eventos e experiências que eram para a vida individual de importância fatídica. O caleidoscópio desordenado da vida que a “Archeology” promete mostrar ao homem morto é o conjunto do “nothing”, que são os restos dessa vida. Seriam os escombros do que sobraram.

A sétima estrofe se constrói novamente sobre a mesma repetição do imperativo “Show me” presente na terceira e na sexta estrofes:

Show me your little poem
and I'll tell you why it wasn't written
any earlier or later than it was.³⁶
(ibidem, 1993, p. 134)

Mais uma vez, essa repetição possui um significado funcional, além de criar uma relação antitética em relação a terceira e a sexta estrofes. Pode-se dizer que nas três estrofes os objetos que seguem o imperativo conectam palavras que criam o significado da mensagem em uma definição de quantidade que podem ser agrupadas em conjuntos. Na terceira e na sexta estrofes temos respectivamente o conjunto infinito (“whatever”) versus o conjunto nulo (“nothing”). Tanto “whatever” como “nothing” são objetos indefinidos, sendo que o primeiro abarca muita coisa e o segundo é a ausência de quantidade. Entretanto, no verso “Show me your little poem”, na sétima estrofe, o imperativo é ligado pela primeira vez a um objeto concreto e temos um conjunto definido. A sétima estrofe fica, portanto, distante nesse ponto da terceira e da sexta estrofes, pois nesta foi definido um conjunto, um objeto: “your little poem”. Através deste elemento definido a “Archeology” ao se dirigir ao homem morto provoca dúvidas ao leitor sobre quem seria o destinatário da mensagem, se ela estaria realmente se dirigindo a qualquer pessoa ou a alguém definido.

³⁶ "Mostre-me o seu pequeno poema/e vou te dizer por que ele não foi escrito/nem antes nem depois do que foi."

Assume-se ainda nessa estrofe um uso genérico do substantivo "man" retomado pelo pronome pessoal "your" e que também remeteria ao "homem do século 20". A palavra "poem" deve, pelo menos ao nível do discurso ficcional, ser lido como uma sinédoque com que a "produção cultural" é descrita como característica da espécie humana. No entanto, é claro que a seleção dessa sinédoque não é aleatória: uma vez que a palavra "poem" está em um texto que têm por sua vez todas as características constitutivas de um "poema", este lexema pode ser considerado como uma espécie de código, mais uma vez um meio através do qual o eu lírico (por trás do real autor) e na máscara de uma "arqueologia" revela uma existência independente. Desta forma, reforça o tom dado ao poema de caráter temático de monólogo, onde a "arqueologia" personificada se dirige aos homens "mortos". Na sétima estrofe deste monólogo percebemos um ar de "seriedade", causado pela quebra da ironia presente em todo o poema através do questionamento da veracidade da fala da "Archeology". A "Archeology" em sua onisciência também no campo da literatura promete aos poetas que ela iria dizer-lhes porque seus poemas "wans't written/ any ealier or later than it was". Temos nessa sétima estrofe a terceira frente proposta por Lügvogt: o condicionamento histórico da poesia. A "Archeology" possuiria o método para dizer seguramente ao poeta o porquê de seu poema não haver aparecido "any earlier or later". Aqui temos um auto diálogo do eu lírico consigo mesmo. Nesse plano o eu lírico expressa suas dúvidas quanto à legitimidade da atividade poética. Percebemos um drástico questionamento do artista: seria a sua atividade supérflua ou mesmo ridícula? Qual é o papel da arte em tempos de crise? Observamos que em uma primeira leitura do poema é como se a Arqueologia falasse somente ao homem. Porém, ao olharmos bem vamos achar outros dois planos que se encontram velados. Os destinatários da terceira e sexta estrofe não são os mesmos do da sétima estrofe. Ao mesmo tempo em que os objetos são indefinidos, os destinatários também são indefinidos. O destinatário na sétima estrofe está marcado através do objeto "your little poem" que marca um grupo de poetas. O fato de aparecer a palavra "poem" não pode ser aleatória. A palavra "poem" dentro de um poema seria uma metalinguagem utilizada para chamar a atenção. Dessa forma, a "Archeology" se defende de uma possível crítica do leitor. Essa palavra poderia ser inclusive uma palavra-chave para o leitor identificar outro eu lírico e outro plano. A fala continua sendo da "Archeology", porém é possível que aja um sujeito por trás e no fundo podemos reconhecer a poeta.

Na oitava estrofe, no entanto, o monólogo é em grande medida auto irônico. A "Archeology" se mostra onipotente, ao apropriar-se da teoria da literatura e dizer quando o

poema foi e quando não foi escrito na sétima estrofe, que ao retomar a sua fala nessa estrofe quebra qualquer expectativa do poeta de que alguém poderia ler seu poema:

Oh no, you've got me wrong.
Keep your funny piece of paper
with scribbles.³⁷
(ibidem, 1993, p.134)

Ainda nesse esquema de monólogo, com frases curtas e objetivas, que lembram as inquisições a que os homens eram submetidos pelos oficiais, é que a dúvida do eu lírico se expressa mais fortemente na oitava estrofe (o que pode ser considerado como o alter ego da autora real) com relação a autenticidade do fazer poético, assim como da eficácia da poesia. Em outras palavras, por trás da irônica resposta antecipada está escondida a pergunta ansiosa do artista, se ele poderia não só estar exercendo uma atividade totalmente supérflua como "funny" (ridícula). Esta questão é também discutida por sua vez, em vários outros poemas de Szyborska e em formas muito diferentes, sempre de novo e de novo e constitui o ponto de partida para novas abordagens para a auto-defesa e auto-justificação. A auto-defesa acontece às vezes de se manifestar de forma indireta, como no poema *Resenha de um poema não escrito*, e por vezes, como uma confissão direta, como no poema *Possibilidades*. Nesse último, por exemplo, apenas rebate com ironia a acusação de ser "ridículo": "Prefiro o ridículo de escrever poemas/ ao ridículo de não escrevê-los" (WS, 2011, p. 87).

Na segunda metade da oitava seção, no entanto, o monólogo se dirige às pessoas já mortas:

All I need for my ends
is your layer of dirt
and the long gone
smell of burning.³⁸
(ibidem, 1993, p.134)

Com a finalidade de "análise histórico-cultural", que por sua vez é apenas um aspecto menor da reconstrução de todas as facetas da vida humana, a onisciente "Archeology" se serve da "layer of dirt" dos mortos que já foram enterrados para falar sobre a vida do homem morto, que "the long/ Smell of burning". O que é surpreendente sobre este ponto é que a última linha do poema ("smell of burning") contém uma tautologia e uma contradição: a palavra "burning" pode se referir a circunstâncias da morte desse indivíduo, fazendo uma

³⁷ "Ah, não, você me entendeu errado./Fique com seu ridículo pedaço de papel/com rabiscos."

³⁸ "Tudo que eu preciso para meus fins/é visitar a camada de sujeira/e o longínquo cheiro de queimado."

alusão às guerras do século XX, como propõe Lütvogt, enquanto “long gone” alude à falta de qualquer pista sensível dos restos do ser humano morto em razão do tempo decorrido. O sintagma nominal “long gone”, por sua vez refere-se às circunstâncias que rodearam a morte desse homem, o que parece ser uma alusão indireta ao caráter apocalíptico do século XX devastado pela guerra. E por último, mas não menos importante, evoca o lexema “burning” o significado escatológico do “fogo” como um símbolo de ambos: destrutivos e purificação.

A poesia polonesa no século XX e a concepção do fazer poético são temas das seis conferências do Nobel Czesław Miłosz e agrupadas no volume *O testemunho da poesia – seis conferências sobre as aflições de nosso século* (2012). Sobre a poesia no século XX Miłosz diz:

Como pode ser a poesia no século XX? Parece-me que buscamos a linha para além da qual se espraia apenas a esfera do silêncio, deparamos com a poesia polonesa. Ocorreu nela um encontro peculiar do individual com o histórico, o que significa que eventos a se abater sobre toda a coletividade são percebidos pelo poeta como algo a tocá-lo da maneira mais pessoal. (2012, p. 130-131)

Marcelo Paiva de Souza, tradutor para o português do Brasil da obra citada, fala sobre a mesma em seu ensaio *No inferno do século XX: sobre “O testemunho da poesia”, de Czesław Miłosz*:

Devemos ter em mente que *O testemunho da poesia* nos convida a muitas frentes de reflexão simultaneamente: sobre a produção poética moderna ocidental e sua história, sobre a produção poética moderna polonesa e sua história, sobre a(s) sociedade(s) do antigo bloco soviético, sobre a(s) sociedade(s) moderna(s) ocidental(ais). Trata-se, por fim, de pensar nossa própria época e seus fugidios horizontes. (In: MIŁOSZ, 2012, p. 22)

A época de Szymborska é a mesma da de Miłosz e é sobre ela que escreve. Nesse sentido, há ainda outra obra que merece ser mencionada: *Fim e começo* (1993). Nesse poema observamos o princípio proposto por Lütvogt (2007) de que todos os “fins” são apenas temporários. Aqui, os dedos sensíveis da poeta tocam as feridas das guerras, porém, sem mencionar nenhuma guerra específica, apenas falando de maneira geral sobre as diversas guerras. Analisando o poema interpretamos que a poeta desenrola no decorrer de 10 estrofes o “lado cinza” depois de cada guerra antes que essas caiam no esquecimento, isto é, ela explora as marcas que as guerras deixaram. Na primeira estrofe do poema a poeta nos apresenta uma justificativa concisa e rápida do tema:

Depois de cada guerra
alguém tem que fazer a faxina.
Colocar uma certa ordem
que afinal não se faz sozinha.
(WS, 2011, p.92)

O que aqui seria considerado “fim”, visto na primeira linha (“Depois de cada guerra”), indicando a brutalidade de uma guerra, implica em uma necessidade de um novo “começo”, que nos é apresentado a partir do segundo verso do poema (“alguém tem que fazer a faxina”). Esse novo começo, por sua vez, consiste na eliminação da devastação e dos danos causados pela guerra, ao mesmo tempo em que permite a reentrada de um pouco da história do dia-a-dia. A partir do tema exposto na primeira estrofe, vamos destrinchando o poema nas estrofes seguintes avançando pelos versos como quem avança sobre a passagem aberta dos entulhos deixados pela guerra, a fim de alcançar o fim para chegar a um novo começo. Podemos dizer que no caso do leitor, é no fim da leitura do poema que a compreensão e análise do mesmo começam. Segue-se a introdução do tema, cinco estrofes que se dedicam aos “trabalhos de limpeza” dos danos causados pelas guerras, para se “colocar certa ordem” ao que restou. Tal “ordem” é expressa nessas cinco estrofes pela utilização do verbo “ter”. Dessas cinco estrofes, nas três primeiras que seguem de imediato a introdução, temos a combinação do verbo “ter” com o pronome indefinido “alguém” (“alguém tem”), sugerindo uma necessidade imposta à comunidade que participa desses eventos. Com essa combinação se segue nas três estrofes uma lista ordenada de atividades que devem ser cumpridas: colocar de lado o “entulho”, carregar os corpos, abrir espaço “no lodo e nas cinzas/ em molas de sofás/ em cacos de vidro/ e em trapos ensangüentados”, reerguer a parede, montar portas, “envidraçar a janela”. Essa seqüência de tarefas coloca em oposição o começo e o fim, a história e a vida cotidiana, a destruição violenta e o trabalho de reconstruir e é interrompida pelo comentário sobre o grau de atenção dado pela mídia:

A cena não rende foto
e leva anos.
E todas as câmeras já debandaram
para outra guerra.
(ibidem, 2011, p.92)

As razões para a falta de interesse da mídia são apresentadas nos versos seguintes:

As pontes tem que ser refeitas,
e também as estações.

(ibidem, 2011, p.93)

A escolha do conjunto “pontes” e “estações”, segundo Lütvogt não se dá por acaso. O conjunto *ponte – estações*

sind ein Teil der Infrastruktur, der sowohl für das Wirtschaftsleben als für militärische Feldzüge unabdingbar ist D.h. dieselben Objekte, die meist das erste Ziel feindlicher Angriffe darstellen, sind zugleich eine unabdingbare Voraussetzung für künftige kriegerische Unternehmung – und somit für einen neuen Kreislauf von Schadensbeseitigung Zerstörung und Schdebenseitigung.³⁹ (2006, p. 198-199)

As sugestões de início e retorno desses versos implicam um movimento circular em uma grande seqüência de eventos, apresentados na segunda frase da estrofe (“De tanto arregaçá-las,/ as mangas ficarão em farrapos”). Tais versos referem-se ao fato de que mesmo esse retorno à “normalidade” é realizado em pequenos movimentos circulares, que se repetem muitas vezes, e não apenas uma vez. O advérbio “tanto” atribuído à ação de arregaçar as mangas nos sugere que a ação é repetida várias vezes, que as mangas se enrolam a cada dia de novo e é preciso arregaçá-las novamente. Podemos dizer que no consenso geral quando falamos de “arregaçar as mangas” estamos nos referindo a um trabalho que exige esforço, empenho, um trabalho físico duro. Quando trazemos esse conceito para a poesia em foco podemos considerar tal expressão com um sentido metafórico de um grande esforço para a convocação de um novo começo. A conseqüência desse ato de natureza repetitiva da trama indica que as mangas arregaçadas, que estão aqui em seu sentido metafórico para um novo começo, em verdade em um novo começo para ficarem novamente em “farrapos”, têm os mesmos “benefícios”, como o já mencionado “destroços”, “vidro quebrado” e “trapos ensangüentados”, de ao fim chegarem ao começo como sugere a ordem no título do poema. Nas últimas quatro estrofes, observamos uma mudança de perspectiva do muito específico, ou seja, da limpeza dos escombros, para uma limpeza mental e espiritual. Isso é mostrado não como um enfrentamento ativo, mas como um processo de esquecimento gradual (“Alguém de vassoura na mão/ ainda recorda como foi”), onde de alguma forma ainda há a necessidade da remoção de alguns detritos, porém detritos da memória, não mais físicos. O que chega às novas gerações não são apenas memórias de “como foi”, mas também os argumentos que levaram ao desastre social:

³⁹ “são uma parte da infra-estrutura, não só para a vida econômica, mas também para as campanhas militares, ou seja, são essenciais para os mesmos objetivos, que na maioria das vezes tem como primeiro objetivo os ataques inimigos, são ao mesmo tempo condições para o futuro militar, e portanto, para um novo ciclo de destruição e reparação de danos”.

Às vezes alguém desenterra
de sob um arbusto
velhos argumentos
enferrujados
e os arrasta para o lixão.
(ibidem, 2011, p.93)

Porém, como parte da remoção dos detritos da memória o conhecimento vai se tornando cada vez menor, e aparece na penúltima estrofe como “pouco”, “menos que pouco” e finalmente “quase nada” até chegar à última estrofe, onde se abre espaço para a imparcialidade:

Na relva que cobriu
as causas e os efeitos
alguém deve se deitar
com um capim entre os dentes
e namorar as nuvens.
(ibidem, 2011, p.93)

Aqui nos parece sugerir que após o trabalho de limpeza material, espiritual e mental, mais uma vez as pessoas se entregam à ociosidade despreocupada. Mas não seria o poema escrito como uma forma de trazer novamente a memória o que está a cair no esquecimento? Até que ponto o sucessivo esquecer poderia gerar um novo ciclo? Na última estrofe, a indicação do local onde “alguém deve se deitar”, nos remete a grama metafórica, neste caso do local das “causas e conseqüências”, que cresce a cada dia, o que significa que algo desagradável está apenas esquecido, mas não fora da existência. Observamos, portanto, uma visão cíclica da história, como uma oscilação constante entre pólos opostos, porém nada previsível para o ciclo de destruição, reparação de danos e destruição, já que o que muda no processo da história são só os detalhes, enquanto o ciclo permanece Além da constatação da circularidade dos eventos, há também em seu tom a consciência de que ninguém está no centro de nada, de que o mundo segue adiante sem o nosso testemunho, de que o pior acontece e será esquecido, mas que é necessário narrar, é preciso testemunhar. Há mais que o desejo, há o sentimento de obrigação de preservar a memória destes. O estilo de Szyborska não é o estilo de fazer muito alarde, mas é preciso expressar a dor de alguma forma, testemunhar o que aconteceu.

2.2 Alegria da escrita

*A alegria da escrita.
O poder de preservar.
A vingança da mão mortal.*

(Wisława Szymborska, 2011, p. 37).

Szymborska, como já dito, junto com Miłosz, Różewicz e Herbert, pertence à geração de poetas que tem em comum a experiência dramática da ocupação e da guerra na Polônia, fator esse que marca e orienta toda a poesia polonesa do pós-guerra. Como sobreviventes da catástrofe e do holocausto, da negação de todos os valores e da destruição das aspirações positivas da humanidade, estes poetas são considerados diferentes dos outros poetas, pois perderam a inocência ao serem testemunhas involuntárias do inconcebível. Tal afirmação tem como base os próprios poetas citados. A respeito disso Miłosz diz:

O século XX, talvez mais proteiforme e multifacetado que qualquer outro, muda conforme o ponto – no sentido geográfico, também – do qual o observamos. Meu canto da Europa, em virtude dos eventos extraordinários e letais que lá têm ocorrido, comparáveis apenas a violentos terremotos, faculta uma perspectiva peculiar. Como resultado, todos nós que vimos desses lados apreciamos a poesia de maneira um pouco distinta da maioria de meus ouvintes, buscando nela uma testemunha e uma participante da grande transformação pela qual passa a humanidade.
(MIŁOSZ, 2012, p. 35-36)

Różewicz por sua vez, expressa:

Depois do fim do mundo
depois da morte
me achei no meio da vida
criava a mim mesmo
construía a vida gente animais paisagens
(In: *Quatro poetas poloneses*, 1994, p. 52)

E Herbert confirma: “Salvaram-se os indignos” (SWIATKIEWICZ, 2000, p. 38). Entretanto, Szymborska apresenta um ponto de vista discordante, atribuindo a salvação ao acaso e reiterando ao homem o peso da responsabilidade moral:

Te salvaste por ser el primero.
Te salvaste por ser el último.
Por estar solo. Con gente.
A la izquierda. A la derecha.
Porque llovía. Porque había sombra.
Porque lucía un sol esplendoroso.⁴⁰
(WS, 1997, p. 69)

Esse trecho é do poema *Acaso*⁴¹ e coloca em cena a arbitrariedade do destino de qualquer sobrevivente: essa mescla de vergonha e orgulho de quem viveu em lugar do outro sem que nenhuma razão possa explicar esse desenlace, é descrita com versos desprovidos de adornos e fortemente interrompidos por uma série de frases telegráficas como a forma da resistência de vãs tentativas de explicação:

Pudo haber sucedido.
Debió suceder.
Sucedió antes. Después;
más cerca. Más lejos.
Pero no a ti.

(...)

Por suerte había un bosque.
Por suerte no había árboles.
Por suerte, un raíl, un gancho, una viga un freno,
Una repisa, una curva, un milímetro, un segundo.
Por suerte había a mano un clavo ardiendo.⁴²
(ibidem, 1997, p. 69)

Ante a arbitrariedade do poder autoritário, podemos dizer que o eu lírico não consegue sair de seu assombro e nem articular nenhuma palavra.

¿Estás, pues, aquí? ¿Salido de un instante aún entreabierto?
¿La red sólo tenía una malla, y tú a través de la malla?
No logro salir de mi asombro ni articular palabra.
Escucha
en mí late, desbocado, tu corazón.⁴³

⁴⁰“Te salvastes por ser o primeiro./Te salvastes por ser o último./Por estar sozinho. Com pessoas./À esquerda. À direita./Porque chovia. Porque havia sombra./Porque aparecia um sol esplendoroso.”

⁴¹O poema *Wszelki wypadek (Acaso)* foi traduzido para o português de Portugal por Júlio Souza Gomes como *Todo o caso*. Optamos aqui pela tradução em espanhol porque em uma análise comparativa das traduções desse poema, a tradução portuguesa foi a que mais se afastou das demais.

⁴²“Poderia ter acontecido./Deve ter acontecido./Aconteceu antes. Depois;/mais perto. Mais longe./Mas não a você (...) Por sorte havia um bosque./Por sorte não havia árvores./Por sorte, um trilho, um gancho, uma viga, um freio,/uma estante, uma curva, um milímetro, um segundo./Por sorte havia à mão um prego ardendo.”

⁴³“Estas, pois, aqui? Saindo de um instante ainda entreaberto?/A rede só tinha uma malha, e tu através da malha?/Não consigo sair de meu assombro nem articular palavra./Escute/em minha batida, desbocado, teu coração.”

(ibidem, 1997, p. 69-70).

Os complementos que aqui aparecem são conectores de causa ou de oposição que sugerem apenas reflexões através de questionamentos que não são completados. Fica, portanto, a cargo do leitor refletir sobre eles.

A causa de, puesto que, sin embargo, pese a.
A saber qué hubiera ocurrido si la mano, si el pie,
por un pelo, a un paso
de una coincidencia.⁴⁴
(ibidem, 1997, p. 69).

O poema parte da consciência do “não saber” de Szymborska (do “não sei” que a poeta fala em seu discurso na premiação do Prêmio Nobel e que está presente em grande parte da sua poesia) como ponto de partida e de chegada renunciando a opção de dar conta do que aconteceu.

Poetas, se autênticos, também devem repetir “não sei”. Todo poema assinala um esforço para responder a essa afirmação, mas assim que a frase final cai no papel, o poeta começa a hesitar, a se dar conta de que essa resposta particular era puro artifício, absolutamente inadequada. Portanto, os poetas continuam a tentar e, mais cedo ou mais tarde, os resultados da sua insatisfação consigo mesmos são reunidos, e presos num clipe gigante pelos historiadores da literatura, e passam a ser chamados de suas “obras”.⁴⁵

Essa renúncia não implica em uma opção pela indiferença, mas sim por eleger a incerteza como o lugar de resistência permanente da linguagem. Assim, por analogia, entendemos que a tormenta a que o indivíduo é exposto se assemelha a tormenta da palavra em sua luta por recorrer em breves e entrecortadas maneiras algo desse fugitivo e cruel destino. Ainda sobre *Todo caso*, entendemos que no último verso (“Escucha/ en mí late, desbocado, tu corazón”, WS, 1993, p. 70) o eu lírico abraça o sujeito que escapou sem que nunca se saiba como conseguiu escapar. O abraço, entretanto, não apaga a culpa da testemunha, do que foi salvo, do que está fora da experiência sem saber como nomeá-lo.

Miłosz, Różewicz e Herbert concentram os seus esforços no relato das atrocidades e do destino trágico da Polônia, bem como no ajuste de contas com a história. Szymborska, associando a sua condição de mulher e de ironista, de acordo com Swiatkiewicz (2000), tem

⁴⁴“A causa de, desde que, no entanto, a pesar de./Ao saber que tivesse acontecido se a mão, se o pé,/por um fio, a um passo/de uma consciência.”

⁴⁵<http://revistapiaui.estadao.com.br/edicao-8/poesia/o-poeta-e-o-mundoem> 19/07/14

uma atitude mais pragmática, a de “fazer arrumações”, de reconstruir o mundo como em *Fim e começo* (WS, 2011, p. 92) e *Repensando o mundo* (WS, 2011, p. 27). A ironia, ao fazer parte da libertação do poeta que sobreviveu a esses acontecimentos, se apresenta com um distanciamento intelectual e como uma defesa psicológica que permitem ao homem enfrentar, de modo familiar e desassombrado, a vida e a morte, o bem e o mal, depois de Auswichtz. Temos entre o esquecimento voluntário e a memória inevitável o nascimento de uma poesia irônica, marcada por um distanciamento intelectual e sentimental, ao qual, porém, a condescendência e a tolerância calorosas de quem estão cientes tanto da grandeza como da mesquinhez humana não são alheias. Afinal, ser irônico também surge como manifestação de generosidade e de solidariedade incondicionais para com a condição humana porque “só se engana quem está vivo” (WS, 1996, p. 99).

Investigar a linguagem buscando palavras para o inenarrável, se distrair do resto dos feitos no mundo enquanto o olhar se fixa na falta, são atitudes pelas quais a voz se desculpa em *Sob uma estrela pequenina* (1972):

Me desculpe o acaso por chamá-lo necessidade.
Me desculpe a necessidade se ainda assim me engano.

(...)

Me desculpe o tempo pelo tanto de mundo ignorado por segundo.
Me desculpe o amor antigo por sentir o novo como primeiro.
(WS, 2011, p. 50)

A culpa cresce à medida em que deixa de ser somente a linguagem ou o tempo, e passa ser a capacidade de continuar a vida:

Me desculpem os que clamam das profundezas pelo disco de minuetos..

(...)

Me desculpem as grandes perguntas pelas respostas pequenas.
(ibidem, 2011, p. 50-51)

E quando tudo parece já cercado por essa culpa, a palavra “perdão” se volta contra si mesma no mesmo gesto inconsciente de sua palavra como conquista e como impossibilidade por sua vez:

Não me julgue má, fala, por tomar emprestado palavras patéticas
e depois me esforçar para fazê-las parecer leves.

(ibidem, 2011, p. 50-51)

Observamos ainda que se por um lado se pede desculpa por um mundo que se torna ilegível, por outro a vida privada se ergue como único lugar onde é possível se isolar e viver. Nesse sentido a tensão é descrita desde o terreno da linguagem, onde as palavras são alheias e se tornam “patéticas” ante as tragédias a que se atrevem a retratar. Esta questão da vergonha, da desculpa e da culpa foi estudada por Agamben no contexto do Holocausto e resultou na obra *O que resta de Auschwitz* (2008), mas suas palavras são igualmente iluminadoras para os contextos de todos os genocídios e abusos do século XX. Ante a degradação absoluta e permanente, o que fazer para aceitar a vontade e as palavras como insuficientes, para deter ou reverter a violência, a culpa do outro que nunca se desculpará pelo feito? Estas perguntas expostas por Agamben encontram parcial resposta no fato de escrever sem mitificar o acontecido, ou seja, sem fazer do acontecido um horror inenarrável e com ele desculpar a responsabilidade tanto ética como jurídica de quem cometeu esses delitos.

As duas figuras opostas do sobrevivente – quem não consegue deixar de sentir-se culpado pela própria sobrevivência, e quem, na sobrevivência, exhibe uma pretensão de inocência – revelassem com seu gosto simétrico, uma secreta solidariedade. Elas constituem, para o ser vivo, as duas faces da impossibilidade de manter separadas a inocência e a culpa, ou melhor, de superar de alguma maneira, a própria vergonha.
(AGAMBEN, 2008, p. 100)

A escrita poética de Szymborska, de alguma forma, responde a essa intenção de se responsabilizar, de dignificar a história a partir do cotidiano do horror e o faz desde o perdão suplicando por uma linguagem que se sabe ser insuficiente para reverter ou saldar as contas, mas irrenunciável como responsabilidade ética e estética para com sua história. Em *Pode ser sem título* (WS, 1996, p. 275), percebemos como os fatores de ordem histórico-filosófico são uma razão da cosmovisão dentro da poesia de Szymborska, conforme coloca Swiatkiewicz em sua dissertação de mestrado *A ironia em vista com grão de areia: um estudo da poesia de Wisława Szymborska* (2000).

Acontece-me estar sentada debaixo de uma árvore,
à beira-rio,
numa manhã de sol.
Trata-se de um facto inócuo
e não fará parte da história.
Não são batalhas ou pactos
cujas causas se pesquisa,
nem memoráveis assassínios de tiranos.

(WS, 1996, p. 275)

Como viver neste mundo diante do conhecimento que temos dele, com as lembranças do holocausto, com a traição do homem pelo próprio homem, com o medo de que aconteça novamente são perguntas que o poeta moderno se faz constantemente. O poema *Allegro ma non troppo* (WS, 1996, p. 127) surge como uma proposta da visão de Szymborska:

Tu es bela – digo a vida –
Mais esplêndida não podias,
de rouxinóis e de rãs,
de formigas e sementes.

E tento ser-lhe agradável,
bajulá-la olhá-la nos olhos.
Sou sempre a primeira a saudá-la,
de humilde expressão na frente.
(WS, 1996, p. 127)

Segundo Swiatriewicz (2000, p. 77) a ironia existencial e cognitiva da poeta que sobreviveu a catástrofe, manifesta-se, assim, como uma estratégia que imuniza contra qualquer euforia comprometedora e desgosto contra o sentimental extremismo e, ao transpor o extremismo consagra a relatividade. Por outro lado, Swiatriewicz afirma ainda que Miłosz atribui à ironia um poder catártico na medida em que quem ironiza, amaldiçoa os seus fantasmas:

One can blame the Polish poet for his irony, sometimes verging on cynicism. Irony, however, for better or worse, is an ingredient of modern poetry everywhere and cannot be separated from the purpose it serves. (...) Yes, I know that man uses irony to cope with the evil. He throws his defiance to powers of this world in the same name of his frail and helpless values. We should not forget, however, that irony is an ambivalent and sometimes dangerous weapon, often corroding the hand which wields it. From what is a desperate protest masked with a smile to nihilistic acquiescence is but one step.

(In: SWIATRIEWICZ, 2000, p. 77)

Através da ironia de Szymborska, que envolve uma atitude ética e uma ação estética, tende-se o processo de atenuação no homem da percepção trágica da existência e do mundo. Assim, com relação ao marco que foi Auschwitz podemos dizer que a poeta não tem dúvida de que os valores humanos são frágeis e aniquiláveis, de que o mundo nunca irá melhorar,

mas ainda não perdeu a esperança de poder duvidar da dúvida que não tem. A ironia se apresenta, portanto, na obra de Szyborska como uma problematização do espanto.

No poema *Torturas*, entendemos que o corpo “não tem para onde ir” porque nem a linguagem nem a cultura com todas as suas religiões, políticas e sofisticações conseguiram dar-lhe atenção e proteção. Não importa quão distante havemos ido, o corpo continua sendo fraco e esperando a forma de sua morte. Szyborska se nega a vestir, ocultar ou sedar esse corpo e nos apresenta assim desnudo de vulnerabilidade, exposto ante nossos olhos tão impotentes como observadores. A esta altura dos fatos somos colocados ante a impotência vital e verbal de nos opor ao horror e a voz poética não nos deixa lugar a uma auto-compaixão que ata nossas mãos (e nossa voz) ou a renuncia e reconhece valentemente que

A realidade exige
Que por igual seja dito:
A vida continua.
Seja em Cannae, em Boradino,
Nos campos de Kosovo ou em Guernica.

(...)

Nos passos trágicos,
O vento arranca das cabeças os chapéus
E não há nada a fazer –
Achamos graça.
(WS, 1996, p. 289).

Cabe perguntar o que é essa exigência do real apelando ao simbólico, o que é esse vento levando nossas proteções e produzindo em nós nada mais que “graça”. As respostas estão na paródia que essa poesia parece situar como lugar de enunciação: “a vida continua”. Esta frase odiosa em momentos de pena e de raiva se faz oracular e ilumina a persistência da vida, do sorriso excedente da lógica, da maneira em que se podem exorcizar os poderes do vento, da morte e do horror, os quais “escureceram” a humanidade. Não acreditamos, porém, que essa “graça” seja esquecimento, distração, frivolidade nem sequer defesa ante algo intolerante. Antes, apontaria a esses momentos de grande dor quando em lugar de choro achamos graça, como se fosse possível resolver essa reação paradoxal na tensão da perda e do não lugar que a morte deixa. A possibilidade de seguir com a vida é possível porque somos conscientes dos ventos que nos derrubam ou que nos roubam o chapéu. É possível também porque alguém se faz cargo dele e volta a dar vida, desde a linguagem e desde o sorriso em Kosovo, em Cannas, em Borodino, em Guernica, em Iraque, em Afeganistão. Essa mesma “graça” faz da escrita um exercício de irreverência, de desacato e de sobrevivência que, se

bem se atreve e suporta o peso de sua história, também consegue fazê-lo evadindo os riscos da tragédia e do heroísmo. Por isso mesmo, a voz se encarrega de registrar o que exige a vida do lado vital e do lado mortal em *O campo de fome nos arredores de Jasło*:

Escreva isto. Escreva. Com tinta comum.
No papel comum: não lhes deram de comer,
Todos morreram de fome. Todos.

(...)

Cantavam com terra na boca. Uma canção linda
Sobre a guerra que atinge direto o coração.
Escreva: que silêncio aqui.
Sim.

(Tr. Piotr Kilanowski⁴⁶ - O campo de fome nos arredores de Jasło)

A ordem ou a exigência se vale de materiais “normais” para dar lugar ao que nunca terá um: a fome e a terra nas bocas daqueles já sem palavra é o silêncio escrito, nomeado pelo poema. Não se deve esquecer que esse nomear o silêncio dos mortos é fazê-lo presente, devolver a ele em alguma pobre medida a humanidade que lhes foi tirada nas fossas comuns ou nos trabalhos forçados onde se descobriram seus corpos. Finalmente, é possível na escrita ante o horror ou do horror que o rodeia, como afirma Todorov em *Los abusos de la memoria* (2000), dar lugar na linguagem ao que perdeu lugar e espaço na história e na política.

Los regímenes totalitarios del siglo XX han revelado la existencia de un peligro antes insospechable: la supresión de la memoria (...) Debido a que los regímenes totalitarios conciben el control de la información como una prioridad, sus enemigos, a su vez, se emplean a fondo para llevar esa política al fracaso. El conocimiento, la comprensión del régimen totalitario, y más concretamente de su institución más radical, los campos, es en primer lugar un modo de supervivencia (...) informar al mundo sobre los campos es la mejor manera de combatirlos; lograr ese objetivo no tiene precio⁴⁷.(TODOROV, 2000, p. 13)

Ao pensarmos na poética de Szymborska, tendo em vista a questão do sujeito na poesia moderna e suas correspondências com a problemática da modernidade, não podemos ignorar a consciência que a poeta tem de seu próprio papel histórico. Deparamo-nos então,

⁴⁶Agradecemos aqui a contribuição da tradução desse poema do polonês para o português, gentilmente cedida pelo Professor Piotr Kilanowski.

⁴⁷“Os regimes totalitários do século XX revelaram a existência de um perigo antes insuspeitável: a supressão da memória (...) devido os regimes totalitários tomam o controle da informação como uma prioridade, seus inimigos, por sua vez, se esforçam para levar essa política ao fracasso. O conhecimento, a compreensão do regime totalitário, e mais concretamente de SUS instituição mais radical, os campos, é em primeiro lugar um modo de sobrevivência (...) informar ao mundo sobre os campos é a melhor maneira de combatê-los; alcançar esse objetivo não tem preço”.

com a questão das relações do sujeito lírico com seu tempo. Uma poesia que recorre a uma demanda contextual do período entre guerras tem a linguagem como única arma para contestar.

O sobrevivente, como o tradutor, está submetido a um duplo vínculo. Enquanto aquele que traduz deve se submeter, ao mesmo tempo, sem esperanças de uma trégua, à ditadura da língua que traduz e a da língua para qual está traduzindo, do mesmo modo o sobrevivente no caso da Shoah tenta (sem sucesso) conciliar as regras de verossimilhança do universo concentracionário com as do “nosso mundo”.
(SELIGMANN, 2008, P. 70)

A alegria da escrita (WS, 2012, p. 36-37) é o estabelecimento de uma lógica paralela que obedece outras leis, derrotando a morte e os poderes em fugas e sorrisos profundamente vitais. Esse poema, estruturado sob a alegoria da caça não é nada casual. Há nele a vigia dos caçadores, um desejo de morte gratuita que funciona somente para satisfazer a uma competência, ou melhor, para mostrar como troféu o cadáver frágil da presa. Diante dessa intenção de vigiar, a presa é salva pela linguagem e suas leis. Assim pode eternizar-se o instante petrificando as balas disparadas ou acelerando a fuga do cervo. Essa certeza, no entanto, é formulada em forma de perguntas, o que volta a colocar em dúvida o poder da linguagem de subverter realmente os poderes da morte. Esta “possibilidade de eternizar” com que efetivamente a linguagem guarda pessoas ou objetos a pesar ou mais além de sua aparição é apresentada como uma celebração, uma felicidade, uma irreverência desde a mortalidade de quem escreve contra a ausência. Estamos diante de uma noção de escrita e de uma implacável ironia que questiona ao mesmo tempo em que não deixa de afirmá-la. Trata-se de uma possibilidade efêmera, mas plena e a marca mais visível do instante em que sucede. Trata-se desse lapso do tempo que parece beber todos os tempos, o presente da palavra e da vida, fugindo da morte para lhe roubar o transcurso ao mortal e roubar ao mundo referente seu privilégio de única realidade. Analisando a composição global do poema entendemos que se trata de um monólogo que inicialmente é dividido em duas partes. A primeira parte corresponde às estrofes de um a quatro, enquanto a segunda parte se estende da quinta a sexta estrofes. Identificamos que no decorrer dessas quatro primeiras estrofes o monólogo acontece na mente de um eu lírico que indaga sobre o processo de escrever um texto literário usando como elemento de reflexão a “corça”. A segunda parte desse monólogo, por sua vez, é separada do “texto no texto”. Aqui a perspectiva do eu lírico é sobreposta sob a perspectiva do verdadeiro autor do poema *Alegria da escrita*, ou seja, sob a perspectiva de Szymborska,

sendo possível identificar tanto uma como outra perspectiva dentro do poema. Além disso, observamos também que de estrofe para estrofe (a segunda e a terceira estrofes podem, neste caso, serem consideradas como uma unidade) ocorre uma expansão gradual do foco e uma mudança do mesmo. Temos, portanto, na primeira estrofe o primeiro nível cujo foco está direcionado à figura da “corça”:

Para onde corre essa corça escrita pelo bosque escrito?
Vai beber da água escrita
que lhe copia o focinho como papel carbono?
Por que ergue a cabeça, será que ouve algo?
Apoiada sobre as quatro patas emprestadas da verdade
sob meus dedos apura o ouvido.
Silêncio – também essa palavra ressoa pelo papel
e afasta
os ramos que a palavra “bosque” originou.
(WS, 2011, p. 36)

Entendemos que a perspectiva dessa primeira estrofe é caracterizada pela ignorância. Já na segunda e terceira estrofes temos respectivamente, o foco dirigido para a “escrita” e para o “caçador”, símbolo da morte que espreita as criaturas indefesas. A perspectiva é aqui caracterizada pelo conhecimento.

Na folha branca se aprontam para o salto.
As letras que podem se alojar mal
as frases acossantes,
perante as quais não haverá saída.

Numa gota de tinta há um bom estoque
de caçadores de olho semicerrado
prontos a correr pena abaixo,
rodear a corça, preparar o tiro.
(ibidem, 2011, p. 36)

Na quarta estrofe, por sua vez, o foco é direcionado para a imaginação. O foco desse nível está em que a morte pode ser superada, enquanto a perspectiva é moldada pela consciência do poder.

Esquecem-se de que isso não é vida.
Outras leis, preto no branco aqui vigoram.
Um pestanejar vai durar quanto eu quiser,
E se deixar dividir em pequenas eternidades
cheias de balas suspensas no voo.
Para sempre se eu assim dispuser nada aqui acontece.
Sem meu querer nem uma folha cai

nem um caniço se curva sob o ponto final de um casco.
(ibidem, 2011, p. 36)

O foco na quinta estrofe está direcionado para a reflexão, temos aqui o indivíduo criativo como governante inescrupuloso contra o mundo, e a perspectiva é marcada pela humildade.

Existe então um mundo assim
sobre o qual exerço um destino independente?
Um tempo que enlaço com correntes de signos?
Uma experiência perene por meu comando?
(ibidem, 2011, p. 37)

A existência humana é o foco da última estrofe, que apresenta como ponto principal o indivíduo mortal que, assim como a corça, é uma criatura viva entregue a morte. A perspectiva é marcada pela rebelião e é aí que o círculo se fecha.

A alegria da escrita.
O poder de preservar.
A vingança da mão mortal.
(ibidem, 2011, p. 37)

O indivíduo mortal que fala aqui se identifica e se solidariza, portanto, com aquela "verdade emprestada" da corça, pois é, em sentido figurado, como a corça, vive em mundo cheio de "caçadores" sob a ameaça da morte. E como a corça, o homem também é ignorante em relação ao seu futuro e impotente em relação à arbitrariedade do destino. A questão de quem determina esse destino, se um acaso cego ou um "criador", permanece em aberto. Porque assim, como essa "corça escrita" no texto não sabe que é criação e que a consciência afeta o seu destino, assim também o indivíduo mortal não sabe que é criatura e se talvez não seja (semelhante à corça escrita) apenas uma parte do mundo imaginário do criador onipotente e onipresente. Entretanto, a corça não tem conhecimento de sua própria ignorância e impotência, enquanto o indivíduo humano delas tem conhecimento e se revolta. Apesar de possuir esse conhecimento isso não afeta o seu destino, sua única possibilidade de uma rebelião contra a condição humana é a atividade criativa, ou seja, imaginar um mundo alternativo, porque só neste mundo imaginado o homem pode "jogar com o destino". Ao considerarmos que no mundo da imaginação ele se torna o criador onipotente, entendemos porque somente nesse mundo ele pode se rebelar sutilmente contra o seu próprio "criador" e acusá-lo indiretamente: posto que ele no seu mundo da imaginação não quer somente

preservar a "corça" da morte, mas também a "folha branca". Assim, através da escrita demonstra um amor individual às suas próprias criaturas e uma atitude humilde ao seu poder.

Como já foi dito, é possível identificar o eu lírico com o verdadeiro autor, isto é, com a poeta Wisława Szymborska. Tal identificação é possível também a partir de outro aspecto essencial: a autora deste poema é uma mulher e a "corça", com a qual o eu lírico se solidariza, também pertence ao gênero feminino. Porém, não é só o sexo biológico que a liga à figura feminina. A corça na cultura européia, assim como em nossa cultura, é um símbolo da "feminilidade" e é associado aos atributos femininos como "graça" e "elegância", e também aos atributos "inocência", "vulnerabilidade" e "timidez". Ou seja, quando a autora de *Alegria da escrita* coloca uma corça (e não, por exemplo, uma formiga, uma mosca, uma pomba ou uma vaca) no centro do poema e claramente com ela se identifica, isso implica uma identificação também com os atributos de feminilidade tradicionalmente atribuídos à corça.

Dentro dos poemas de Szymborska, podemos relacionar esse instante com outro: "não há vida/ que, ao menos um instante,/ não tenha sido imortal" (WS, 1996, p. 211, *Sobre a morte sem exageros*). A escrita irônica da poeta torna visível aos leitores a construção de outro lugar na linguagem de onde se procura fazer legível a realidade do horror e da morte. Fazê-lo implica um duplo desafio: evitar a trivialidade, a excessiva familiaridade com estes feitos históricos que em lugar de desenvolver alguma dignidade os converte em uma cínica familiaridade, e como encontrar palavras que sustentem esse dever. Se a linguagem faz visível e presente o que nomeia,

lo nombrado se torna disponible, frecuentable, circulante. Acuñaado por palabras, lo nombrado adquiere el cuerpo ingrávido de una forma del uso común. Llega a ser, por ejemplo, "tema" y en eso "tema familiar" o recurrente. (ROJAS, 2000, p. 180).⁴⁸

Por isso, entre outras explicações, encontramos uma escrita que, valendo-se da ironia e de um registro sem retóricas, apresenta o drama em sua dupla dimensão, ou seja, como feito de mundo quase irrepresentável e como palavra insuficiente. Nesse caso, como em algumas outras escritas, "presentimos la exigência del texto de la catástrofe. Pero esto significa también la catástrofe del texto mismo. Necesidad del texto que narra o exhibe su propia imposibilidad de cerrarse"⁴⁹ (ROJAS, 2000, p. 181).

⁴⁸ "o nomeado se torna disponível, freqüentável, circulante./Forjado por palavras, o nomeado adquire corpo leve de uma forma do uso comum./Chega a ser, por exemplo, 'tema' e nisso 'tema familiar' ou recorrente."

⁴⁹ "presentimos a exigência texto pela catástrofe. Mas isso não significa a catástrofe do próprio texto. É a necessidade do texto que narra ou exhibe sua própria impossibilidade de se fechar".

O interessante nesse caso é que essa impossibilidade é apresentada como tensão de um tempo impotente e rebeldia. Não é um texto que se volta sobre seu próprio dizer no esquecimento do mundo que o sustenta, mas sim de uma escrita que evidencia as fissuras tanto de seu dizer como de seu referente em crise. Por isso, lemos poemas despojados de marcas enunciativas, de emoções recorrentes de identificação e temos entre as mãos um impiedoso olhar onde habita a impossibilidade de manter o olhar no medo, na observação do real quando ultrapassa toda a compreensão deixando-nos sem palavras. Evidencia desse modo, a “ausencia en un discurso ya iniciado por otro soberano de la palabra. Interrupción de la lógica predominante del discurso, sea ésta la de la represión o de la reparación”⁵⁰ (Rojas, 2000, p. 182). As dificuldades de significar o passado desde hoje, de vê-lo como foi em sua dureza e em seu horror, exibem um doloroso sobrevivente, todo escritor, mas além da linguagem e do entendimento ao que deve resigna-se todo testemunho. E ainda assim nenhum desassossego, pelo contrário, tem o sorriso louco que olha, sem baixar os olhos nem chorar nem explicar, e olha de frente o vento que arrasta os chapéus de tantas esperanças, ilusões e vidas perdidas. Ao rir, o olhar da testemunha dignifica o observado lhe devolve seu nome, sua identidade e ainda nas fossas comuns, simbólicas e piedosamente, lhes fecha os olhos ao passado.

⁵⁰ “a ausência em um discurso já iniciado por outro soberano à palavra. Interrupção da lógica predominante do discurso, ou seja, esta a da repressão ou da reparação.”

”NÃO SEI” – UMA CONCLUSÃO

Poetas, se autênticos, também devem repetir “não sei”. Todo poema assinala um esforço para responder a essa afirmação, mas assim que a frase final cai no papel, o poeta começa a hesitar, a se dar conta de que essa resposta particular era puro artifício, absolutamente inadequada. Portanto, os poetas continuam a tentar e, mais cedo ou mais tarde, os resultados da sua insatisfação consigo mesmos são reunidos, e presos num clipe gigante pelos historiadores da literatura, e passam a ser chamados de suas “obras”.

(Discurso proferido por Wisława Szymborska em razão da entrega do Prêmio Nobel, Estocolmo, 1996).

Esta dissertação de mestrado assumiu como objetivo compreender a obra de Wisława Szymborska sob a perspectiva dos acontecimentos de maior impacto no contexto político, cultural, social e artístico da Polônia, marcada principalmente pela Segunda Guerra Mundial, pelo totalitarismo nazista e soviético, e pelo cerceamento à liberdade de expressão imposta pelo comunismo, considerando o olhar da poeta sobre esses acontecimentos históricos e sobre o homem.

Após o estudo dos poemas de Szymborska (aqui contrastados em mais de uma tradução a fim de melhor se aproximar do original), percebe-se a frequência com que as questões políticas envolvem seus versos. Pode-se até afirmar que a temática é dominante em sua poesia, considerando que a própria poeta afirma que “o que você diz tem ressonância,/ o que silencia tem um eco/ de um jeito ou de outro político” e que “versos apolíticos também são políticos” (*Filhos da época*, 2011, p. 77). Apesar de alguns críticos não associarem diretamente sua poesia aos acontecimentos históricos, entendemos que tais acontecimentos são os impulsores de sua escrita e que direcionaram sua poesia. Por isso acreditamos não ser possível uma análise de seus poemas sem considerar essas questões, pois ainda que ocultas elas estão presentes em toda a sua obra e refletem a sua maneira de ver a vida e o homem.

Dentre os resultados dessa pesquisa constatamos que a obra de Szymborska, apesar de considerada modesta pelos críticos por ser composta por não mais de 350 poemas, permite inúmeros desdobramentos. Szymborska é dona de um estilo individual. A poeta criou seu próprio ofício da escrita e sua própria língua, que trata crítica e ironicamente dos grandes acontecimentos históricos (*Dois macacos de Bruegel, A primeira foto de Hitler*), das incertezas humanas frente aos acontecimentos políticos (*Filhos da época*), da função social do poeta (*Alegria da escrita*), e também da transitoriedade da existência humana (*Impressões do teatro, Archeology*). A poeta dá voz aos sujeitos subalternizados e silenciados pela história (*A mulher de Lot*), valoriza e analisa o poder do tempo (*Repensar o mundo*) e expressa compaixão por aqueles que foram injustiçados e de alguma forma vítimas do sistema político da época (*Campo de fome perto de Jaslo, Torturas*). Sua linguagem é feita de julgamentos bem ponderados e emoções abafadas, uma linguagem de lirismo controlado submetida a rigor intelectual que não descarta a sensibilidade para as atrações diárias da existência. É uma linguagem de paradoxo, aparentemente simples, mas na verdade refinada e idiossincrática (*Retornos*), sua abordagem é sensível aos aspectos inevitáveis do mundo físico e combinadas com um grande senso de humor, sinceridade e espírito. O envolvimento de pessoas na história (*Vietnã*), a simplicidade aparente do mundo, o que acaba por ser o maior quebra-cabeça (*Excesso*); o sofrimento que tira as receitas prontas para a vida, mas também se abre para a sua estranheza (*Certa gente, Torturas*); a convicção de que o conhecimento depende, sobretudo de fazer-se consciente de sua própria ignorância (*Archeology*); o desejo e a impossibilidade de abraçar os paradoxos da existência (*Alguns gostam de poesia*) são motivos, enriquecidos e processados, que absorvem Szymborska a partir da publicação do volume intitulado *Chamando a Yeti* (1957). Publicado após o degelo, esse volume marca o rompimento da poeta com a poesia comprometida, em favor da poesia filosófica, incessantemente pensando no mundo, suspeito de doutrina e sistemas. O conceito poético, a amarga ironia das palavras "despojos de guerra" e a linguagem sucinta permitem a poeta expressar a dor sem histeria (*Ocaso do século*).

Szymborska se tornou convencida sobre a dificuldade de criar, sem ilusões, quando ela sucumbiu à propaganda comunista, como tantos jovens, no período do stalinismo. Entretanto, a salvação, segundo ela, é fornecida pelo "poder de preservar./ A vingança da mão mortal", como descreve em *A alegria da escrita*. A escrita é para Szymborska a única forma de protesto. Seu ceticismo tem, portanto, origens nos poemas amargos antes de sua real estria em Cracóvia, e representa acima de tudo a busca de um acerto de contas consigo mesma. A dúvida é presença constante em sua poesia e demonstra a incerteza humana frente a um

passado, presente e futuro instáveis. A dúvida, porém, não leva somente a auto-acusações e ao ajuste de contas com o passado. Antes, as dúvidas são a base de uma profunda reflexão sobre os seres humanos e o mundo, e decide sobre o racionalismo especial de Szymborska, tão consciente de suas próprias limitações. A desconfiança de todas as verdades não comprovadas desperta a imaginação, se inclina para olhar a realidade a partir de pontos de vista incomuns (*A realidade exige*), e para a mudança de perspectivas, fazendo-os entrar em colisão uns com os outros.

A capacidade de ter um ponto de vista individual do mundo e do mal-estar dele também pertence a sua poesia, enquanto o senso de humor, aliado ao ceticismo, garante distância de todas as abstrações. Em tudo isso sua poesia, através do humor, alivia o sofrimento, a ansiedade em face da morte e desmascara o absurdo (*A primeira foto de Hitler*). A história na poesia de Szymborska não parece ser uma série de fatos, mas apenas a chave para a nossa memória no qual eventos concretos quase não existem, mas de vez em quando surge um fragmento bem definido. Cada coisa e cada momento podem ser o início para compreender e interpretar o mundo. O problema da influência da história sobre o destino do indivíduo, tão importante nesta poesia, leva a deliberações sobre o tempo, a memória, a natureza temporária da existência humana e as limitações daí decorrentes da nossa percepção. Quando nossa consciência tenta superar essas limitações, surge um conflito entre a imersão na vida e um ponto de vista de distância do mundo, que, por sua vez, entra em conflito com o desejo de conhecer o mundo. Essa percepção é fonte de solidão e desespero quando vê claramente que não é capaz de mudar o futuro e qualquer tentativa é inútil. Da mesma forma, o conhecimento do passado proporciona apenas uma vantagem ilusória sobre o futuro, uma vez que os "traces of blood are forever" (WS, 1993, p. 133) e nós temos que enfrentar as memórias. As meditações sobre o tempo estão ligadas à questão do papel do acaso e das necessidades na vida. Será que o que aconteceu "pudo haber sucedido" e mais alguma coisa "debió suceder"? Nós somos parte deste quebra-cabeça, não sabemos por que alguém sobreviveu e porque não, "a causa de, puesto que, sin embargo, pese a" (WS, 1993, p.69), estamos sempre em busca de vãs explicações. O espanto com o fato de que estarmos vivos resulta de uma confrontação com o mundo da natureza. A inquietação humana provocada por esse confronto na poesia de Szymborska demonstra o desejo de contato e diálogo com a natureza que se esbarra na indiferença da mesma. O confronto entre a natureza e o homem foi observado à medida que avançamos na leitura dos poemas, como presença constante na poesia de Szymborska. Embora não sejamos indiferentes a essa questão, assim como não o somos com relação a outras questões também importantes em sua obra, como o

acaso, o amor e a figura feminina, recordamos que nosso objetivo foi aproximar e fazer dialogar a poesia de Szyborska com a história do século XX, primeiramente levantando e identificando os pontos que aproximam sua poesia dessa história. Nesse sentido, consideramos que um dos desdobramentos desse trabalho poderia se dar em direção a interpretação e análise mais detalhada de cada uma dessas questões dentro do mesmo contexto. Outro tema interessante para as futuras investigações reside na análise crítica do papel da ironia, a partir de uma abordagem ética do sujeito da enunciação irônica, na reprodução do discurso em “tempos de exceção”. A constatação, a partir da proposição de uma leitura histórica de seus poemas, de que a poesia de Szyborska se abre a interpretações e a desdobramentos que permitem um trabalho rico e individual de cada um desses temas por si só, nos permitiu considerar os possíveis diálogos de cada um desses temas com a história do século XX, ou sob outra perspectiva nos situaria a um quadro poético ainda mais diversificado.

Uma das dificuldades enfrentadas ao longo de nossa pesquisa diz respeito ao corpus selecionado, ou seja, diante de um quadro social, cultural e político tão amplo, optamos por uma abordagem panorâmica das questões políticas relacionadas ao totalitarismo na poética de Szyborska. O fato de lidarmos com uma poeta pertencente ao século XX do Leste Europeu tornou também o exercício de análise mais complexo, pois foi preciso lidar de maneira cautelosa com os referenciais do século XX e sua amplitude. Dessa dificuldade, no entanto, nasceu a expectativa de identificarmos quais as pontes que unem, por força do viés analítico, a poética de Szyborska com as consequências do pensamento totalitário na Polônia.

Acreditamos que a contribuição mais valiosa que esse trabalho possa trazer consiste na tentativa de trazermos as reflexões da poeta dentro de um cenário político que abalou profundamente tudo que o que veio depois para o nosso contexto atual e repensarmos o nosso próprio momento político, cultural e social e como nos posicionamos diante dele. Para refletirmos sobre o poder de preservar e repensar a história. Esta pesquisa é um esforço para responder a essas questões, aos constantes “não sei” que surgiram (e ainda surgem) em nossas reflexões. O resultado de nossa tentativa e constante insatisfação está reunido aqui e passa a se chamar dissertação.

DISCURSO NA SESSÃO DE ACHADOS E PERDIDOS – UMA BIBLIOGRAFIA

*Perdi algumas deusas no caminho do sul ao norte,
E também muitos deuses no caminho do oriente ao
ocidente.*

(Wisława Szymborska, 2011, p. 47).

Essa sessão destina-se aos “achados” literários que encontramos no decorrer dessa pesquisa. Muitas das obras aqui compiladas foram realmente “achados”, no sentido de sua dificuldade de acesso e disponibilidade. A esses “achados” literários, tenho que agradecer especialmente ao professor Piotr Kilanowski, da Universidade Federal do Paraná, que dividiu comigo preciosos volumes das obras de Wisława Szymborska e de história da literatura polonesa. Também à Universität Rostock, que me proporcionou o acesso a materiais inéditos no Brasil, ao meu irmão Davi Carias que buscou entre as livrarias de Portugal volumes preciosos à nossa investigação e à minha orientadora Prisca Agustoni, que me orientou em minhas leituras, sempre acrescentando uma obra. Porém, essa sessão destina-se também aos “perdidos”. As obras literárias e críticas às quais não tive acesso por conta de barreiras lingüísticas ou geográficas. Podemos dizer que essa referência bibliográfica foi compilada no caminho de sul ao norte e do oriente ao ocidente.

Bibliografia geral

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução: Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção*. Tradução de Iraci D. Poleti. São Paulo: Boitempo, 2004 (Estado de Sítio).

_____. *O que é contemporâneo? E outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

_____. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III)*. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008 (Estado de Sítio).

ARENDR, Hannah. *Origens do totalitarismo. Antissemitismo, imperialismo, totalitarismo*. Tradução de Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

CHURCHILL, Winston S. Malta und Jalta. *Der zweite Weltkrieg. Mit einem Epilog über die Nachkriegsjahre*. Klassiker des modernen Denkens. Sonderausgabe zum 50. Jahrestag des Kriegsendes. München: Bertelsmann, 1985.

ALTERICHTER, Helmut. *Kleine Geschichte der Sowjetunion 1917-1991*. München 2001.

AURÉLIO, Daniel Rodrigues. *Segunda Guerra – A história oficial e seus heróis anônimos*. São Paulo: Universo dos livros, 2009.

HALEWICZ, Tiago. *Memória cultural polonesa*. Porto Alegre: Vidrágua; Rodycz & Ordakowski Editores, 2008.

HAMBURGER, Michael. *A verdade da poesia*. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

HERBERT, Zbigniew. *Poezje wybrane/ Selected Poems*. Tradução: John e Bodgana Carpenter, Czesław Miłosz, Peter Dale Scott. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2008.

HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos – O breve século XX 1914-1991*. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

KITCHEN, Martin. *O terceiro Reich. Carisma e comunidade*. Tradução de Marcos Malvezzi. São Paulo: Madras, 2009.

LAMPING, Dieter. *Wir leben in einer politisch welt. Lyrik und politik seit 1945*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2008.

MIŁOSZ, Czesław. *Não mais*. Seleção, tradução e introdução de Henryk Siewierski e Marcelo Paiva de Souza. Brasília: Editora UNB, 2003.

_____. *O testemunho da poesia. Seis conferências sobre as aflições de nosso século*. Tradução, introdução e notas de Marcelo Paiva de Souza. Curitiba: Ed. UFPR, 2012.

_____. *Poezje wybrane/ Selected Poems*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1996.

_____. *Quatro poetas poloneses – Czesław Miłosz; Tadeuz Różewicz; Wisława Szymborska; Zbigniew Herbert*. Trad. e pref. Henryk Siewierski e José Santiago Neud. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura, 1994.

_____. *Selected Poems. Poezje wybrane*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1996.

MINERBI, Alessandra. *A história ilustrada do nazismo*. Tradução de Ciro Mioranza. São Paulo: Larousse do Brasil, 2009.

ROJAS, Sergio. *Cuerpo, lenguaje y desaparición*, In: RICHARD, Nelly, *Políticas y estéticas de la memória*. Santiago: Cuarto Propio 2000.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *História, memória, literatura – O testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Unicamp, 2003.

SNYDER, Timothy. *Terras de sangue. A Europa entre Hitler e Stalin*. Tradução de Mauro de Abreu Pinheiro. Rio de Janeiro: Record, 2012.

TODOROV, Tzvetan. *Em face do extremo*. Campinas: Papyrus, 1995.

_____, Tzvetan. *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós Iberica, 2000.

_____, Tzvetan. *Memória do mal, tentação do bem. Indagações sobre o século XX*. São Paulo: Arx, 2002.

TORKE, Hans-Joachim (HRSG). *Historisches Lexikon der Sowjetunion 1917/22 bis 1991*. München, 1993.

ZAMOYSKI, Adam. *História da Polónia*. Tradução de Miguel Mata. Lisboa: Edições 70, 2010.

Da autora:

SZYMBORKA, Wisława. *Aquí*. Tradução: Geraldo Beltrán e Abel A. Murcia Soriano. Edição bilíngüe: espanhol/polonês. Madrid: Bartleby Editores, 2009.

_____. *Der Augenbick – Chwila*. Gedichte Polnisch und deutsch Übertragen und herausgegeben von Karl Dedecius. Frankfurt am Main: Surkamp Verlag, 2002.

_____. *Dos puntos*. Tradução, prólogo: Geraldo Beltán y Abel. A. Murcia Soriano, Ricardo Cano Gaviria. Montblanc: EdicionesIgitur, 2011.

_____. *Quatro poetas poloneses*. Tradução e prefácio de Henryk Siewierski e José Santiago Naud. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura, 1994.

_____. *Hundert Freuen*. Gedicht, Herausgegeben und übertragen von Karl Dedecius, mit einem vortwort von Elisabeth Borchers und einem nachwort von Jerzy Kwiatrowski. Frankfurt AM Main: SurkampVerlag, 1991.

_____. *Instante*. Tradução: Elżbieta Milewska e Sérgio Neves. Lisboa: Relógio D'água, 2006.

_____. *Lecturas no obligatorias*. Prólogo e tradução: Manuel Bellmunt Serrano. Barcelona: Ediciones Alfania, 2010.

_____. *Miracle Fair*. Selected Poems of Wislawa Szymborska by Joanna Trzeciak Review, 2002.

_____. *Paisagem com grão de areia*. Tradução de Júlio Sousa Gomes. Lisboa: Relógio D'água, 1998.

_____. *Paisaje con grano de arena*. Tradução: Ana María Moix e Jerzy Wojciech Sławomirski. Barcelona: Lumen, 1997.

_____. *Poemas*. Seleção, tradução e prefácio. Regina Przybycien. Edição bilíngüe: português/polonês. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. *Poemas escogidos*. Colômbia: Colección Sur Editores, 2008.

_____. *Poesia Sempre Polônia*. Revista número 30, ano 15/2008.

_____. *Sounds Feelings Thoughts*. Tradução de Robert A. Maquire e Magnus J. Krynski. USA: Princeton University Press, 1981.

_____. *View with a grain of sand*. Selected Poems translated by Stanisław Barańczak and Clare Cavanagh. UK: Faber andfaber, 1996.

Sobre a autora:

BAUER, Gerhard. *Frage-Kunst. Szymborska Gedichte*. Frankfurt am Main: Nexus 69, 2004.

KIJOWSKA, Marte. *Der Weg vom Leid zur Träne ist interplanetarisch. Wisława Szymborska (*1923), Nobelpreis für Literatur 1996*. In: Charlotte Kerner (Hrsg): *Madame Curie und ihre Schwestern. Fraeun, die den Nobelpreis bekamen*. Berlin: Beltez & Gelberg, 2001, p. 419-447.

KILANOWISKI, Piotr. *Discreto charme da oposição – Szymborska*. Texto concedido pelo autor em 2013.

LÜTVOGT, Dörte. *Untersuchungen zur Poetik der Wisława Szymborska*. München: Verlag Otto Sagner, 2007

_____. *Zeit und Zeitchkeit in der Dichtung Wisława Szymborska*. Wiesbaden: Harrassowitz, 1998.

MISCHEWSKI, Brigitta Helbig. *Sozialistische Lyrik von Wisława Szymborska*. In: *Sozialistischer Realismus. Lyrik der Spätmoderne in Ost-Mittel-Europa II*. Hrsg. Von Alfrun Kliems, Ute Raßloff, Peter Zajac. Stuttgart, 2006, S. 191-203.

PZYBYCIEN, Regina. *O declínio do século e a poesia de Wisława Szymborska*. In: PRZYBYCIEN, Regina, GOMES, Cleusa (Orgs.). *Poetas mulheres que pensaram o século XX*. Curitiba: Ed. UFPR, 2007. P. 95-113.

Fontes da Web

DĄBROWSKA, Krystyna. *Wisława Szymborska. The poetry of existence*. English translation: Tadeusz Z. Wolański, with contributions by Małgorzata Baranowska. December, 2007. <http://culture.pl/en/article/wislawa-szymborska-the-poetry-of-existence>
Acesso em: 22/06/2013.

FERRAZ, EUCANAÃ. *O poeta e a pedra. Poemas de Wisława Szymborska*. Revista Piauí, Edição 8, poesia, maio de 2007. Disponível em: <http://revistapiaui.estadao.com.br/edicao-8/oesia/o-poeta-e-o-mundo>
Acesso: 12/07/2013.

LIGEŻA, Wojciech. A vida inconcebível. Sobre poemas de Wisława Szymborska. Tradução: Piotr Kilanowski. Santa Catarina: Revista Qorpus. Edição N.013, 2014. Disponível em: <http://qorpus.paginas.ufsc.br/como-e/edicao-n-013/2943-2/>
Acesso em: 07/07/2014.

MARCOS, Javier Rodríguez. *Pequenos detalles de Szymborska*, 2004. Disponível em: <file:///D:/Mestrado/Szymborska/Peque%C3%B1os%20detalles%20de%20Szymborska%20%20Edici%C3%B3n%20impresa%20%20EL%20PA%C3%8DS.htm> Acesso em: 03/06/2013.

PZYBYCIEN, Regina. *A condição de estrangeiro*. Disponível em: <http://www.ichs.ufop.br/memorial/trab2/reginaprzybycien.pdf> Acesso em: 12/10/2011.

_____. *A poesia de Wisława Szymborska: a história vista das margens*. Uberlândia: Revista Art Cultura, v. 7, n. 10, p. 23-36, jan-jun, 2005. Disponível em: http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF%2010/1_przybycien.pdf Acesso em: 15/10/2013.

_____. *Poesia e mundo traduzindo „uma expedição não realizada ao Himalaia” de Wisława Szymborska*. Rio de Janeiro: Tradução em revista – Puc-Rio 10, 2011/1. Disponível em: http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF%2010/1_przybycien.pdf
Acesso em: 21/09/2013.

Monografia em suporte eletrônico

SWIATIEWICZ, Maria Teresa Faria Aguilar Bação Fernandes. *A ironia em vista com grão de areia*: Tese de mestrado em Teoria da Literatura apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2000. Disponível em:
<http://repositorio.ul.pt/handle/10451/2735> Acesso em: 21/11/2011.

ALGUNS GOSTAM DE POESIA – ANEXO

*Alguns –
Ou seja nem todos.
Nem mesmo a maioria de todos, mas a minoria.
Sem contar a escola onde é obrigatório
E os próprios poetas
Seriam talvez nem dois em mil.*

(Wisława Szymborska, 2011, p. 91).

Aos que gostam de poesia e por ela se interessam (e aos que também nenhum gosto e interesse por ela possuem) é que apresentamos neste anexo os poemas em sua forma completa utilizados para exemplificação e análise em nossa proposta de estudo, a fim de que os leitores dessa dissertação possam deixar envolver-se e render-se à poesia lírica de Wisława Szymborska, tornando-se assim a minoria conhecedora de sua obra em maioria.

CHAMADO POR YETI (WOŁANIE DO YETI), 1957

Poema 1: Repenso o mundo

Repenso o mundo
Repenso o mundo, segunda edição,
Segunda edição corrigida,
Aos idiotas o riso,
Aos tristes o pranto,
aos carecas o pente, aos cães botas.

Eis um capítulo:

A fala dos Bichos e das Plantas,
com um glossário próprio
para cada espécie.
Mesmo um simples bom dia
trocado com um peixe,
a ti, ao peixe, a todos
na vida fortalece.

Essa há muito pressentida,
de súbito revelada,
improvisação da mata.
Essa épica das corujas!
Esses aforismos do ouriço
compostos quando imaginamos
que ora, está só adormecido!

O tempo (capítulo dois)
tem direito de se meter
em tudo, coisa boa ou má.
Porém – ele que pulveriza montanhas
remove oceanos e está
presente na órbita das estrelas,
não terá o menor poder
sobre os amantes, tão nus
tão abraçados, com o coração alvoroçado
como um pardal na mão pousado.

A velhice é uma moral
só na vida de um marginal.
Ah, então todos são jovens!
O sofrimento (capítulo três)
não insulta o corpo,
A morte
chega com o sono.

E vais sonhar
que nem é preciso respirar,
que o silêncio sem ar
não é uma música má,
pequeno como uma fagulha,
a um toque te apagarás.

Morrer, só assim. Dor mais dolorosa
tiveste segurando nas mãos uma rosa
e terror maior sentiste ao som
de uma pétala caindo no chão.

O mundo, só assim, só assim
viver. E morrer sé esse tanto.
E todo o resto – é como Bach
tocado por um instante
num serrote.

Tradução: Regina Przybycien (*Poemas*, 2011, p. 27)

Poema 2: Dois macacos de Bruegel

É assim meu grande sonho sobre os exames finais:
sentados no parapeito dois macacos acorrentados,
atrás da janela flutua o céu
e se banha o mar.
a prova é de história da humanidade.
Gaguejo e tropeço.
Um macaco, olhos fixos em mim, ouve com ironia,
o outro parece cochilar —
mas quando à pergunta se segue o silêncio,
me sopra

com um suave tilintar de correntes.

Tradução: Regina Przybycien (*Poemas*, 2011, p. 30)

Poema 3: Ainda

Dentro de vagões selados
andam nomes pelo país,
quanto ao sítio para onde vão
e quando é que descerão
não me perguntem, não digo, não sei.

O nome de Nathan vai nos murros no tablado,
o nome de Isaac vai cantando alucinado,
o nome de Sara grita por água para o nome
de Aarão que morre de sede.

Não saltes em movimento David,
tu que és nome à tragédia condenado,
a ninguém atribuído, sem morada,
pesado em demasia para usar neste país.

Demos ao nosso filho um nome eslavo,
que aqui nos são contados os cabelos,
que aqui se separa o bem do mal
pelo recorte das pálpebras e pelo nome.

Não saltes. O filho dera Lech.
Não saltes. Não é altura ainda.
Não saltes. Que a noite se propaga como rir
e arremeda nos carris o bater dos rodados.

Uma nuvem de gente lá foi pelo país,
de grande nuvem chuva pouca e uma lágrima,
chuva pouca e uma lágrima,
chuva pouca e uma lágrima, tempo seco.
Ao bosque negro conduzem os carris.

Estrondo de rodas. Bosque, denso bosque.
Estrépito no bosque dos gritos suplicantes.
Estremunhada escuto noite fora matraquear o silêncio no silêncio.

Tradução: Júlio Souza Gomes (*Paisagem com grão de areia*, 1996, p. 17-19)

SAL (SÓL), 1962

Poema 4: Museu

Há pratos, mas falta apetite.
Há alianças, mas o amor recíproco se foi
Há pelo menos trezentos anos.

Há leque – onde os rubores?
Há espadas – onde a ira?
E o alaúde nem ressoa na hora sombria.

Por falta de eternidade
juntaram dez mil velharias.
Um bedel bolorento tira um doce cochilo,
o bigode pendido sobre a vitrine.

Metais, argila, pluma de pássaro
triunfam silenciosos no tempo.

Só dá risadinhas a presilha da jovem risonha do Egito.

A coroa sobreviveu à cabeça.

A mão perdeu para a luva.

A bota direita derrotou a perna.

Quanto a mim, vou vivendo, acreditem.

Minha competição com o vestido continua.

E que teimosia a dele!

E como ele adoraria sobreviver!

Tradução: Regina Przybycien (*Poemas*, 2011, p. 31)

Poema 5: Recital da autora

Musa, não ser um boxeador é literalmente não existir.

Nos recusaste a multidão ululante.

Uma dúzia de pessoas na sala,

já é hora de começar a fala.

Metade veio porque está chovendo,

o resto é parente. Ó Musa.

As mulheres adorariam desmaiar nesta noite outonal,

e vão, mas só ao assistir a uma luta colossal.

Só lá as cenas dantescas.

E o Ascenso aos céus. Ó Musa.

Não ser boxeador, ser poeta,

estar condenado a duras florbelas,

Por falta de musculatura mostrar ao mundo

a futura leitura escolar – na melhor das hipóteses –

Ó Musa. Ó Pégaso,

anjo equestre.

Na primeira fila um velhinho sonha docemente
que a finada esposa ressuscitou e assa para ele um bolo com passas.
Com fogo, mas não alto, para o bolo não queimar,
começamos a leitura. Ó Musa.

Tradução: Regina Przybycien (*Poemas*, 2011, p. 32)

MUITO DIVERDITO (STO POCIECH), 1967

Poema 6: Alegria da escrita

Para onde corre essa corça escrita pelo bosque escrito?
Vai beber da água escrita
que lhe copia o focinho como papel carbono?
Por que ergue a cabeça, será que ouviu algo?
Apoiada sobre as quatro patas emprestadas da verdade
sob meus dedos apura o ouvido.
Silêncio – também essa palavra ressoa pelo papel
e afasta
os ramos que a palavra “bosque” originou.

Na folha branca se aprontam para o salto.
As letras que podem se alojar mal
as frases acossantes,
perante as quais não haverá saída.

Numa gota de tinta há um bom estoque
de caçadores de olho semicerrado
prontos a correr pena abaixo,

rodear a corça, preparar o tiro.

Esquecem-se de que isso não é vida.

Outras leis, preto no branco aqui vigoram.

Um pestanejar vai durar quanto eu quiser,

E se deixar dividir em pequenas eternidades
cheias de balas suspensas no voo.

Para sempre se eu assim dispuser nada aqui acontece.

Sem meu querer nem uma folha cai

nem um caniço se curva sob o ponto final de um casco.

Existe então um mundo assim

Sobre o qual exerço um destino independente?

Um tempo que enlaço com correntes de signos?

Uma experiência perene por meu comando?

A alegria da escrita.

O poder de preservar.

A vingança da mão mortal.

Tradução: Regina Przybycien (*Poemas*, 2011, p. 36-37)

Poema 7: Vietnã

Mulher, como você se chama? – Não sei.

Quando você nasceu, de onde você vem? – Não sei.

Para que cavou uma toca na terra? – Não sei.

Desde quando está aqui escondida? – Não sei.

Por que mordeu meu dedo anular? – Não sei.

Não sabe que não vamos te fazer nenhum mal? – Não sei.

De que lado você está? – Não sei.

É a guerra, você tem que escolher. – Não sei.

Tua aldeia ainda existe? – Não sei.

Esses são teus filhos? – São.

Tradução: Regina Przybycien (*Poemas*, 2011, p. 39)

TODO CASO (WSZELKI WYPADEK), 1972

Poema 8: Acaso

Pudo haber sucedido.

Debió suceder.

Sucedió antes. Después;

Más cerca. Más lejos.

Pero no a ti.

Te salvaste por ser el primero.

Te salvaste por ser el último.

Por estar solo. Con gente.

A la izquierda. A la derecha.

Porque llovía. Porque había sombra.

Porque lucía un sol esplendoroso

Por suerte había un bosque.

Por suerte no había árboles.

Por suerte, un raíl, un gancho, una viga un freno,

una repisa, una curva, un milímetro, un segundo.

Por suerte había a mano un clavo ardiendo.

A causa de, puesto que, sin embargo, pese a.

A saber qué hubiera ocurrido si la mano, si el pie,

por un pelo, a un paso

de una coincidencia.

¿Estás, pues, aquí? ¿Salido de un instante aún entreabierto?

¿La red sólo tenía una malla, y tú a través de la malla?

No logro salir de mi asombro ni articular palabra.

Escucha

en mí late, desbocado, tu corazón.

Tradução: Ana María Moix e Jerzy Wojciech Sławomirski (*Paisaje con grano de arena*, 1997, p. 69-70)

Poema 9: Allegro ma non troppo

Tu es bela – digo a vida –
mais esplêndida não podias,
de rouxinóis e de rãs,
de formigas e sementes.

E tento ser-lhe agradável,
bajulá-la olhá-la nos olhos.
Sou sempre a primeira a saudá-la,
de humilde expressão na fronte.

Vou-lhe saltando ao caminho,
da esquerda, da direita, e fascinada me elevo,
e de enlevo me estatelo.

Que marinho este cavalo!,
que silvestre é esta amora! –
nunca em tal houvera crido
se não tivesse nascido.
– Não encontro – digo à vida –

nada a que possa igualar-te.
Ninguém fará outra pinha,
nem melhor, nem menos bem.
Louvo-te a generosidade, a criatividade,
a decisão e o rigor –
e mais ainda – e mais além –
a magia – a negra e a branca.

Só para não te ofender,
te irritar, descontrolar.
Eu saltito sorridente
há uns bons cem mil anos.

Arranho a vida pela bainha de uma folhita:
Terá parado? Ouviria?
Só uma vez, por um momento,
esqueceu-se de para onde ia?

Tradução: Júlio Souza Gomes (*Paisagem com grão de areia*, 1996, p. 127-129)

Poema 10: Impressões do teatro

Para mim, o mais importante na tragédia é o sexto ato:
o ressuscitar dos mortos das cenas de batalha.
o ajeitar das perucas e dos trajes,
a faca arrancada do peito,
a corda tirada do pescoço,
o perfilhar-se entre os vivos
de frente para o público.

As reverências individuais e coletivas:
a mão pálida sobre o peito ferido,

as medidas da suicida
o acenar da cabeça cortada.
As reverências em pares:
a fúria dá o braço à brandura,
a vítima lança um olhar doce ao carrasco,
o rebelde caminha sem rancor ao lado do tirano.

O pisar na eternidade com a ponta da botina dourada.
A moral varrida com a aba do chapéu.
A incorrigível disposição de amanhã começar de novo.

A entrada em fileira dos que morreram muito antes,
nos atos três e quatro, ou nos entreatos.
A volta milagrosa dos que sumiram sem vestígios.

Pensar que, pacientes, esperavam nos bastidores
sem tirar os trajes,
sem remover a maquiagem,
me comove mais que as tiradas da tragédia.

Mas o mais sublime é o baixar da cortina
e o que ainda se avista pela fresta: aqui uma mão se estende para pegar as flores.
acolá outra apanha a escada caída.
Por fim uma terceira mão, invisível,
cumprir o seu dever:
me aperta a garganta.

Tradução: Regina Przybycien (*Poemas*, 2011, p. 44)

Poema 11: Retornos

Voltou. Não disse nada.
Mas estava claro que teve algum desgosto.

Deitou-se vestido.
Cobriu a cabeça com o cobertor.
Encolheu as pernas.
Tem uns quarenta anos, mas não agora.
Existe – mas só como na barriga da mãe
na escuridão protetora, debaixo de sete peles.
Amanhã fará uma palestra sobre a homeostase
na cosmonáutica metagaláctica.
Por ora dorme, todo enroscado.

Tradução: Regina Przybycien (*Poemas*, 2011, p. 46)

Poema12: Sob uma estrela pequenina

Me desculpe o acaso por chamá-lo necessidade.
Me desculpe a necessidade se ainda assim me engano.
Que a felicidade não se ofenda por tomá-la como minha.
Que os mortos me perdoem por luzirem francamente na memória.
Me desculpe o tempo pelo tanto de mundo ignorado por segundo.
Me desculpe o amor antigo por sentir o novo como primeiro.
Me perdoem, guerras distantes, por trazer flores para cãs.
Me perdoem, feridas abertas, por espetar o dedo.
Me desculpem os que clamam das profundezas pelo disco de minuetos.
Me desculpe a gente nas estações pelo sono das cinco da manhã.
Sinto muito, esperança açulada, se às vezes me rio.
Sinto muito, desertos, se não lhes levo uma colher de água.
E você, falcão, há anos o mesmo, na mesma gaiola,
Fitando sem movimento sempre o mesmo ponto,
Me absolva, mesmo se você for um pássaro empalhado.
Me desculpe a árvore cortada pelas quatro pernas da mesa.
Me desculpem as grandes perguntas pelas respostas pequenas.
Verdade, não me dê excessiva atenção.

Seriedade, me mostre magnanimidade.
Ature, segredo do ser, se eu puxo os fios das suas veste.
Não me acuse, alma, por tê-la raramente.
Me desculpe tudo, por não pode estar em cada parte.
Me desculpem todos, por não saber ser cada um e cada uma.
Sei que , enquanto viver, nada me justifica
já que barro o caminho para mim mesma.
Não me julgue má, fala, por tomar emprestado palavras patéticas,
e depois me esforçar para fazê-las parecer leves.

Tradução: Regina Przybycien (*Poemas*, 2011, p. 50)

UM GRANDE NÚMERO (WIELKA LICZBA), 1976

Poema 13: Um grande número

Quatro bilhões de pessoas nesta terra,
e minha imaginação é como era.
Não se dá bem com grandes números.
Continua a comovê-la o singular.
Esvoaça no escuro como a luz da lanterna,
iluminando alguns rostos ao acaso,
enquanto o resto se perde nas trevas
na deslembração, no desconsolo.
Mas nem Dante captaria mais.
Quem dirá quando não se é .
Nem mesmo com a Judá de todas as musas.

Nom omnis moriar – uma aflição prematura.
Mas será que vivo por inteiro e será que isso basta?
Nunca bastou e muito menos agora.

Escolho excluindo porque não há outro jeito,
mas o que rejeito é mais é mais numeroso,
mais denso, mais insistente do que nunca.
À custa de incontáveis perdas – um poeminha, um suspiro.
Ao chamado ruidoso respondo com um sussurro.
O quanto silêncio, isso não direi.
Um rato ao pé da montanha materna.
A vida dura o tempo de umas marcas de garra na areia.
Meus sonhos – nem eles são como deveriam, habitados.
Neles há mais solidão do que multidões e alarido.
Às vezes aparece por momentos alguém há muito falecido.
Move a maçaneta uma mão solitária.
Expande-se em anexos de ecos a casa vazia.
Corro da soleira até o vale
silencioso, como ninguém, já anacrônico.
De onde vem em mim ainda este espaço –
não sei.

Tradução: Regina Przybycien (*Poemas*, 2011, p. 52)

Poema 14: A mulher de Lot

Dizem que olhei para trás de curiosa.
Mas quem sabe eu também tinha outras razões.
Olhei para trás de pena pela tigela de prata.
Por distração – amarrando a tira da sandália.
Para não olhar mais para a nuca virtuosa
do meu marido Lot.
Pela súbita certeza de que se eu morresse
ele nem diminuiria o passo.
Pela obediência dos mansos.

Alerta à perseguição.
Afetada pelo silêncio, na esperança de Deus ter mudado de idéia.
Nossas duas filhas já sumiam para lá do cimo do morro.
Senti em mim a velhice. O afastamento.
A futilidade da errância. Sonolência.
Olhei para trás enquanto punha a trouxa no chão.
Olhei para trás por receio de onde pisar.
No meu caminho surgiram serpentes,
aranhas, ratos silvestres e filhotes de abutres.
Já não eram bons nem maus-simplesmente tudo que vivia
serpenteava ou pulava em pânico consorte.
Olhei para trás de solidão.
De vergonha de fugir às escondidas.
De vontade de gritar, de voltar.
Ou foi só quando um vento bateu.,
despenteou meu cabelo e levantou meu vestido.
Tive a impressão de que me viam dos muro de Sodoma
e caíam na risada, uma vez, outra vez.
Olhei para trás de raiva.
Para me saciar de sua enorme ruína.
Olhei para trás por todas as razões mencionadas acima.
Olhei para trás sem querer.
Foi somente uma rocha que virou, roncando sob meus pés.
Foi uma fenda que de súbito me podou o passo.
Na beira trotava um hamster apoiado nas duas patas.
E foi então que ambos olhamos para trás.
Não, não.Eu continuava correndo,
me arrastava e levantava,
enquanto a escuridão não caiu do céu
e com ela o cascalho ardente e as aves mortas.
Sem poder respirar, rodopiei várias vezes.
Se alguém me visse, por certo acharia que eu dançava.
É concebível que meus olhos estivessem abertos.
É possível que ao cair meu rosto fitasse a cidade.

Tradução: Regina Przybycien (*Poemas*, 2011, p. 56)

GENTE NA PONTE (LUDZIE NA MOŚCIE), 1987

Poema 15: Sobre a morte sem exageros

Não percebe de anedotas,
de estrelas, nem de pontes,
de agricultura, minas, tecelagem,
de construção de barcos, nem de bolos.

Quando falamos no dia de amanhã
Intromete a sua última palavra
a despropósito.

Não sabe nada sequer
do que diz directamente respeito à especialidade:
nem abrir a cova,
nem afeiçoar um caixão,
nem limpar no fim de tudo.

Ocupada a matar,
fá-lo sem jeito,
sem treino nem sistema.
Como se só começasse a aprender de cada vez com cada um.

Triunfos e triunfos,
mas quanto insucessos,
golpes fracassados,
e reiniciadas tentativas!

Falta-lhe às vezes a força
para derrubar uma mosca em pleno voo.
As vezes que não foi ela quem perdeu
em corridas com lagartas, rastejando.

Estes bolbos todos, estas vagens,
traquéias, antenas, barbatanas,
plumagens nupciais, pelagens de inverno,
são testemunhas de atrasos ocorridos
na sua aborrecida tarefa.

Não chega a má-vontade
e até a nossa ajuda em guerras e revoltas
não tem sido bastante, até agora.

Batem corações dentro dos ovos.
Crescem os esqueletos dos bebês.
Os rebentos arranjam as primeiras folhitas,
e não raro até as grandes árvores do horizonte.

Aquele que a diz onnipotente
tem em si a prova viva
de que onnipotente ela não é.

Não há vida
que, ao menos um instante,
não tenha sido imortal.

A morte
chega sempre atrasada nesse instante.

Em vão arranha fechaduras
em portas invisíveis.
Quem tanto conseguiu não pode ser assim espoliado.

Tradução: Júlio Souza Gomes (*Paisagem com grão de areia*, 1996, p. 211-213)

Poema 16: Archeology

Well, my poor man,
seems we've made some progress in my field.
Millennia have passed
since you first called me archeology.

I am no longer require
your stone gods,
your ruins with legible inscriptions.

Show me your whatever
and I'll tell you who you were.
Something's bottom,
something's top.
A scrap of engine. A picture tube's neck.
An inch of cable. Fingers turned to dust.
Or even less than that, or even less.

Using a method
that you couldn't have known then,
I can stir up memory
in countless elements.
Traces of blood are forever.
Lies shine.
Secret codes resound.
Doubts and intentions come to light.

If I want to
(and you can't be too sure

that I will)
I'll peer down the throat of your silence,
I'll read your views
from the sockets of your eyes,
I'll remind you in infinite detail
of what you expected from life besides death.

Show me your nothing
that you've left behind
and I'll build from it a forest and a highway,
an airport, baseness, tenderness,
a missing home.

Show me your little poem
and I'll tell you why it wasn't written
any earlier or later than it was.

Oh no, you've got me wrong.
Keep your funny piece of paper
with scribbles.
All I need for my ends
is your layer of dirt
and the long gone
smell of burning.

Tradução: Stanisław Barańczak e Clare Cavanagh (*View with a grain of sand*, 1993, p. 133-134).

Poema 17: Excesso

Foi descoberta uma nova estrela,
o que não significa que ficou mais claro

nem que chegou algo que faltava.

A estrela é grande e longínqua,
tão longínqua que é pequena,
menor até que outras
muito menores que ela.

A estranheza não teria aqui nada de estranho
se ao menos tivéssemos tempo para ela.

A idade da estrela, a massa da estrela, a posição da estrela, tudo isso quiçá seja suficiente
para uma tese de doutorado
e uma modesta taça de vinho
nos círculos aproximados do céu:
o astrônomo, sua mulher, os parentes e os colegas,
ambiente informal, traje casual, predominam na conversa os temas locais
e mastiga-se amendoim.

A estrela é extraordinária,
mas isso ainda não é razão
para não beber à saúde das nossas senhoras
incomparavelmente mais próximas.

A estrela não tem conseqüência.
Não influi no clima, na moda, no resultado do jogo,
na mudança de governo, na renda e na crise de valores.

Não tem efeito na propaganda nem na indústria pesada.
Não tem reflexo no verniz da mesa de conferência.
Excedente em face dos dias contados da vida.

Pois o que há para perguntar,
sob quantas estrelas um homem nasce,
e sob quantas logo em seguida morre.

Nova

– Ao menos me mostre onde ela está.

– Entre o contorno daquela nuvenzinha parda esgarçada

E aquele galhinho de acácia mais à esquerda.

– Ah – exclamo.

Tradução: Regina Przybycien (*Poemas*, 2011, p. 67)

Poema 18: A primeira foto de Hitler

E quem é essa gracinha de tiptop?

É o Adolfinho, filho do casal Hitler!

Será que vai se tornar um doutor em direito?

Ou um tenor da ópera de Viena?

De quem é essa mãozinha, essa orelhinha, esse olhinho, esse narizinho?

De quem é essa barriguinha cheia de leite, ainda não se sabe:

de um tipógrafo, padre, médico, mercador?

Quais caminhos percorrerão estas pernocas, quais?

Irão para o jardimzinho, a escola, o escritório, o casório

com a filha do prefeito?

Anjinho, pimpolho, docinho de coco, raiozinho de sol,

quando chegou ao mundo um ano atrás,

não faltaram sinais na terra nem no céu:

gerânios na janela, um sol primaveril,

a música de um realejo no portão,

votos de bom augúrio envoltos em papel crepom rosa,

pouco antes do parto, o sonho profético da mãe:

sonhar com uma pomba- sinal de boas-novas,

se for pega- vem uma visita muito esperada.

Toc, toc, quem é, é o coraçãozinho do Adolfinho que bate.

Fralda, babador, chupeta, chocalho,
o menino, com a graça de Deus e bate na madeira, é sadia.
parecido com os pais, com um gatinho no cesto,
com os bebês de todos os outros álbuns de família.
Não, não vai chorar agora,
o fotógrafo atrás do pano preto vai fazer um clique.

Ateliê Klinger, Grabenstrasse Braunau,
e Braunau é uma cidade pequena mas respeitável,
firmas sólidas, vizinhos honestos,
cheiro de massa de pão e de sabão cinzento.
Não se ouve o ladrar dos cães nem os passos do destino.
Um professor de história afrouxa o colarinho
e boceja sobre os cadernos.

Tradução: Regina Przybycien (*Poemas*, 2011, p. 7)

Poema 19: Ocaso do século

Era para ter sido melhor que os outros o nosso século XX.
Agora já não tem mais jeito,
os anos estão contados,
os passos vacilantes,
a respiração curta.

Coisas demais aconteceram,
que não eram para acontecer,
e o que era para ter sido não foi.

Era para se chegar à primavera
e à felicidade, entre outras coisas.

Era para o medo deixar os vales e as montanhas.
Era para a verdade atingir o objetivo
mais depressa que a mentira.

Era para já não mais ocorrerem
algumas desgraças:
a guerra, por exemplo,
e a fome e assim por diante.

Era para ter sido levada a sério
a fraqueza dos indefesos,
a confiança e similares.

Quem quis se alegrar com o mundo
depara com uma tarefa
de execução impossível.

A burrice não é cômica.
A sabedoria não é alegre.
A esperança
já não é aquela bela jovem
et cetera, infelizmente.

Era para Deus finalmente crer no homem
bom e forte
mas bom e forte
são ainda duas pessoas.

Como viver – me perguntou alguém numa carta,
a quem eu pretendia fazer
a mesma pergunta.
De novo e como sempre,
como se vê acima,
não há perguntas mais urgentes

do que as perguntas ingênuas.

Tradução: Regina Przybycien (*Poemas*, 2011, p. 75)

Poema 20: Filhos da época

Somos filhos da época
e a época é política.

Todas as tuas, nossas, vossas coisas
diurnas e noturnas,
são coisas políticas.

Querendo ou não querendo,
Teus genes têm um passado político,
tua pele, um matiz político,
teus olhos, um aspecto político.

O que você diz tem ressonância,
o que silencia tem um eco
de um jeito ou de outro político.

Até caminhando e cantando a canção
você dá passos políticos
sobre um solo político.

Até caminhando e cantando a canção
você dá passos políticos
sobre um solo político.
Versos apolíticos também são políticos,
e no alto a lua ilumina
com um brilho já pouco lunar.

Ser ou não ser, eis a questão.

Qual questão me dirão.

Uma questão política.

Não precisa nem mesmo ser gente
para ter significado político.

Basta ser petróleo bruto,
ração concentrada ou matéria reciclável.

Ou mesa de conferência cuja forma
se discutia por meses a fio:
deve-se arbitrar sobre a vida e a morte
numa mesa redonda ou quadrada.

Enquanto isso matavam-se os homens,
morriam os animais,
ardiam as casas,
ficavam ermos os campos,
como em épocas passadas
e menos políticas.

Tradução: Regina Przybycien (*Poemas*, 2011, p. 77)

Poema 21: Torturas

Nada mudou.

O corpo sente dor,
necessita comer, respirar e dormir,
tem a pele tenra e logo abaixo sangue,
tem uma boa reserva de unhas e dentes,
ossos frágeis, juntas alongáveis.

Nas torturas leva-se tudo isso em conta.

Nada mudou.

Treme o corpo como tremia
antes de se fundar Roma e depois de fundada,
no século xx antes de e depois de Cristo,
as torturas são como eram, só a terra encolheu
e o que quer que se passe parece ser na porta ao lado.

Nada mudou.

Só chegou mais gente,
e as velhas culpas se juntaram novas,
reais, impostas momentâneas, inexistentes,
mas o grito com que o corpo responde por elas
foi, é e será o grito da inocência
segundo escala e registro sempiternos.

Nada mudou.

Exceto talvez os modos, as cerimônias, as danças.
O gesto da mão protegendo o rosto,
esse permaneceu o mesmo.
O corpo se enrosca, se debate, se contorce,
cai se lhe falta o chão, encolhe as pernas,
fica roxo, incha, baba e sangra.

Nada mudou.

Além do curso dos rios,
do contorno das costas, matas, desertos e geleiras.
Entre essas paisagens a pequena alma passeia,
some, volta, chega perto, vai longe,
estranha a si própria, inatingível,
ora certa, ora incerta da sua existência,
enquanto o corpo é, é, é
e não tem para onde ir.

Tradução: Regina Przybycien (*Poemas*, 2011, p. 77)

Poema 22: Gente na ponte

Estranho planeta e nele essa gente estranha.

Sujeita ao tempo, não o reconhece.

Tem seu jeito de expressar seu desagrado.

Faz pequenas pinturas assim como esta:

Nada especial à primeira vista.

Vê-se a água.

Vê-se uma das suas margens.

Vê-se uma canoa forçando seu curso contra a corrente.

Vê-se uma ponte sobre a água e vê-se gente na ponte.

Essa gente claramente apressa o passo,

porque de uma nuvem escura

começou a cair bruta chuva.

A questão é que ali nada mais acontece.

A nuvem não muda a cor nem a forma.

A chuva nem aumenta nem cessa.

A canoa navega sem se mover.

A gente na ponte corre

No mesmo lugar de ainda há pouco.

È difícil passar sem um comentário:

Esse não é de modo algum um quadro inocente.

Aqui o tempo foi suspenso.

Deixou-se de levar em conta suas leis.

Foi privado de influência no curso dos eventos.

Foi desrespeitado e insultado.

Por causa de uma rebelde
um tal Hiroshige Utagawa,
(um ser que por sinal,
como sói acontecer, faz muito que se foi).
O tempo tropeçou e caiu.

Talvez seja só uma simples brincadeira,
uma travessura na escala de um par de galáxias,
em todo caso porém
acrescentemos o seguinte:

Tem sido de bom-tom há gerações
ter a obra em alta conta,
deslumbrar-se e comover-se com ela.

Tem aqueles para quem nem isso basta.
Ouvem até o barulho da chuva,
sentem as gotas frias no pescoço e nas costas,
olham a ponte e as pessoas,
como se lá também se vissem,
na mesma corrida que nunca termina
na estrada sem fim, eternamente à frente
e acreditam, na sua desfaçatez,
que de fato é assim.

Tradução: Regina Przybycien (*Poemas*, 2011, p. 89)

FIM E COMEÇO (KONIEC I POCZĄTEK), 1993

Poema 23: Pode ser sem título

Acontece-me estar sentada debaixo de uma árvore,
à beira-rio,
numa manhã de sol.
Trata-se de um facto inócuo
e não fará parte da história.
Não são batalhas ou pactos
cujas causas se pesquisa,
nem memoráveis assassínios de tiranos.

E contudo aqui estou à beira-rio, é um facto.
E se aqui estou
de algures tive de vir,
e, antes disso, que deambular por muitos lugares,
tal qual os conquistadores de terras
antes de subirem à coberta.

Qualquer momento mesmo que fugaz tem seu passado luxuriante,
a sua sexta antes de sábado,
o seu Maio antes de Junho.
Tem os seus horizontes tão verídicos
como em binóculo de comandantes.

Esta árvore é um choupo há anos enraizado.
O rio é o Raba e é não de hoje o seu fluir.
Não foi anteontem que este carreiro
foi repisado entre os arbustos.
O vento, para dispersar as nuvens,
teve antes que aqui as juntar.

E embora aqui em volta nada de grande aconteça,
nem por isso o mundo é mais pobre de pormenor,
mais mal fundamentado, mais fragilmente definido,
que quando o dominavam as migrações dos povos.

Nem só as secretas conspirações se rodeiam de silêncio.
Nem só às coroações conduzem os cortejos.
Rolam os aniversários das revoluções
como revolteiam os seixos das margens.

Intricado é também o denso bordado das circunstâncias.
O carreiro de formigas sobre a erva.
A relva cosida ao chão.
O desenho das ondas onde o graveto se insinua.

Acontece assim, estou e olho.
Volteia sobre mim uma borboleta branca
batendo asas que só a ela pertencem,
e, sobre a minha mão, a sombra que
não é de outra, de mais ninguém, é só dela.

E, vendo isto, sinto sempre uma certeza abandonar-me:
a de que aquilo que é importante
o seja mais do que aquilo que o não é.

Tradução: Júlio Souza Gomes (*Paisagem com grão de areia*, 1996, p. 211-213)

Poema 24: Alguns gostam de poesia

Alguns —
ou seja nem todos.
Nem mesmo a maioria de todos, mas a minoria.
Sem contar a escola onde é obrigatório
e os próprios poetas
seriam talvez uns dois em mil.

Gostam —

mas também se gosta de canja de galinha,
gosta-se de galanteios e da cor azul,
gosta-se de um xale velho,
gosta-se de fazer o que se tem vontade
gosta-se de afagar um cão.

De poesia —
mas o que é isso, poesia.
Muita resposta vaga
já foi dada a essa pergunta.
Pois eu não sei e não sei e me agarro a isso
como a uma tábua de salvação.

Tradução: Regina Przybycien (*Poemas*, 2011, p. 91)

Poema 25: A realidade exige

A realidade exige
Que por igual seja dito:
A vida continua.
Seja em Cannae, em Boradino,
nos campos de Kosovo ou em Guernica.

Há um posto de abastecimento
na pequena praça de Jericó,
estão pintados de fresco
os bancos de jardim na Montanha Branca.
Trocam-se cartas entre Pearl Harbour e Hastings,
uma carrinha de mobílias passa
sob o olhar do leão de Queroneia, e,
nos pomares em flor dos arredores de Verdun,

a frente que se estende é só atmosférica.

Tanto é o Tudo
que nada velado está o Nada.
Chega até nós a música dos iates em Ácio,
e há pares nas cobertas, a dançar ao sol.

Tanta coisa ocorre de contínuo
que tem de ocorrer em toda a parte.
Onde pedra sobre pedra houver,
haverá um carro de gelados
cercado de meninos.

Onde havia Hiroshima
há de novo Hiroshima
e fábricas de coisa variadas
para usar no dia-a-dia.

Não faltam esplendores a este horroroso mundo,
nem madrugadas
para as quais vale a pena despertar.

Nos campos de Maciejowice
é verde a relva
e na relva, como usa ser na relva,
é transparente o orvalho.

Talvez não haja lugares como os campos de batalha,
uns ainda lembrados,
outros esquecidos já,
os bosques de cedros e os pinhais,
as neves e as areias, pântanos de arco-íris
e os trigais tremeses do negro flagelo,
onde nalguma súbita aflição

nos agachamos debaixo de um arbusto.

A moral que decorre de tudo isto – porventura nenhuma.
O que corre com certeza é algum sangue estancado depressa,
e sempre algumas nuvens, alguns rios.

Nos passos trágicos,
O vento arranca das cabeças os chapéus
E não há nada a fazer –
Achamos graça.

Tradução: Júlio Souza Gomes (*Paisagem com grão de areia*, 1996, p. 289-291)

Poema 26: Fim e começo

Depois de cada guerra
alguém tem que fazer a faxina.
Colocar uma certa ordem
que afinal não se faz sozinha.

Alguém tem que jogar o entulho
para o lado da estrada
para que possam passar
os carros carregando os corpos.

Alguém tem que se atolar
no lodo e nas cinzas
em molas de sofás
em cacos de vidro
e em trapos ensangüentados.

Alguém tem que arrastar a viga

para apoiar a parede,
pôr a porta nos caixilhos,
envidraçar a janela.

A cena não rende foto
e leva anos.
E todas as câmeras já debandaram
para outra guerra.

As pontes têm que ser refeitas,
e também as estações.
De tanto arregaçá-las
as mangas ficarão em farrapos.

Alguém de vassoura na mão
ainda recorda como foi.
Alguém escuta
meneando a cabeça que se safou.
Mas ao seu redor
já começam a rondar
os que acham tudo muito chato.

Às vezes alguém desenterra
de sob um arbusto
velhos argumentos enferrujados
e os arrasta para o lixão.

Os que sabiam
o que aqui se passou
devem dar lugar àqueles
que pouco sabem.
Ou menos que pouco.
E por fim nada mais que nada.

Na relva que cobriu
as causas e os efeitos
alguém deve se deitar
com um capim entre os dentes
e namorar as nuvens.

Tradução: Regina Przybycien (*Poemas*, 2011, p. 92)

INSTANTE (CHWILA), 2002

Poema 27: Certa gente

Certa gente fugindo de outra gente.
Em certo país sob o sol
e algumas nuvens.

Deixam para trás certo tudo o que é seu,
campos semeados, umas galinhas, cães,
espelhos nos quais agora se fita o fogo.

Trazem às costas trouxas e potes
quanto mais vazios tanto mais pesados a cada dia.

No silêncio alguém cai de exaustão,
na algazarra alguém rouba de alguém o pão
e o filho morto de alguém é sacudido.

À sua frente uma estrada sempre errada,
uma ponte, mas não a de que precisam,
sobre um rio curiosamente rosado.
Ao redor uns disparos, ora mais perto, ora mais longe,

no alto um avião meio rodopiante.

Viria a calhar certa invisibilidade,
uma parda rochosidade
ou melhor ainda a inexistência
por um tempo breve ou mesmo longo.
Algo ainda vai acontecer, mas onde e o quê.
Alguém vai lhes barrar o caminho, mas quando, quem,
em quantas formas e com que intenções.
Se tiver escolha,
talvez não queira ser inimigo
E os deixe com alguma vida.

Tradução: Regina Przybycien (*Poemas*, 2011, p. 105)

Poema 28: O campo de fome nos arredores de Jasło

Escreva isto. Escreva. Com tinta comum.
No papel comum: não lhes deram de comer,
Todos morreram de fome. Todos. Quantos?
É um prado grande. Quanta grama
para cada um? Escreva: não sei.
A história arredonda os esqueletos para zero.
O mil e um ainda é mil.
Aquele um é como se nunca tivesse existido:
Feto imaginado, berço vazio,
A cartilha aberta para ninguém,
O ar que ri, grita e cresce,
A escada para o vazio que corre para o jardim,
Lugar de ninguém na fileira.

E se fez carne, aqui, no prado em que estamos.
E ele silencia como a testemunha comprada.
Ao sol. Verde. Ali pertinho o bosque
Para mascar a madeira, sorver de sob a cortiça
Uma porção da vista cotidiana,
Até que se fique cego. No alto, um pássaro,
Que passava pelas bocas sua sombra
De asas nutritivas. Abriam-se as mandíbulas,
Batia o dente no dente.

De noite no céu reluzia a foice e ceifava agosto para os pães sonhados.
Vinham voando as mãos dos ícones enegrecidos,
Com cálices vazios entre os dedos.
No espeto de arame farpado
Balançava um homem.
Cantavam com terra na boca. Uma canção linda
Sobre a guerra que atinge direto o coração.
Escreva: que silêncio aqui.
Sim.

Tradução de Piotr Kilanowski, gentilmente cedida.

Poema 29: We used to know the world inside out

We used to know the world inside out:
It was so small that it fitted into two clenched fists,
so easy, that it could be described with a smile,
as ordinary as the echo of old truths in a prayer.
History did not greet us with a victorious fanfare:
it poured dirty sand into our eyes.
Before us there were roads, distant and blind,
poisoned wells, bitter bread.

Our war loot was information about the world:
It is so big that it fits into two clenched fists,
So difficult that it can be described with a smile,
As strange as the echo of old truths in a prayer
In: Krystyna Dąbrowska, 2007.