

Piotr Kilanowski

**"QUERIA PERMANECER FIEL À CLAREZA INCERTA...":
SOBRE A POESIA DE ZBIGNIEW HERBERT**

Tese submetida ao Programa de Pós-graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito à obtenção do Grau de Doutor em Literatura, área de concentração Teoria Literária, linha de pesquisa Poesia e Aesthesis.
Orientador: Prof. Dr. Sérgio Luiz Rodrigues Medeiros.

Florianópolis
2018

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária
da UFSC.

Kilanowski, Piotr

"Queria permanecer fiel à clareza incerta..." :
Sobre poesia de Zbigniew Herbert / Piotr Kilanowski ; orientador,
Sérgio Luiz Rodrigues Medeiros, 2018.

876 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro
de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Literatura,
Florianópolis, 2018.

Inclui referências.

1. Literatura. 2. poesia polonesa. 3. literatura polonesa. 4.
Zbigniew Herbert. 5. tradução. I. Rodrigues Medeiros, Sérgio Luiz.
II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação
em Literatura. III. Título.

““Quería permanecer fiel à clareza incerta... ”: Sobre a
poesia de Zbigniew Herbert”

Piotr Kilanowski

Esta TESE foi julgada adequada para a obtenção do título

Doutor EM LITERATURA

Área de concentração em Literaturas e aprovada na sua forma final pelo Curso de
Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.

Profº Dr. Sérgio Luiz Rodrigues Medeiros (UFSC)
ORIENTADOR(A)

Profª. Drª. Maria Lúcia de Barros Camargo
COORDENADORA DO CURSO

BANCA EXAMINADORA:

Profª Drª Maria Lúcia de Barros Camargo (UFSC)
PRESIDENTE

Profª Drª Ana Luiza Andrade (UFSC)

Profº. Dr. André Fiorussi (UFSC)

Profº Dr. Henryk Siewierski (UnB)

Profª. Drª Maria Aparecida Barbosa (UFSC)

Profº Dr. Marcelo Paiva de Souza (UFPR)

*Este trabalho é dedicado a todos os
seus leitores.*

AGRADECIMENTOS

Agradecer, paradoxalmente, é uma tarefa ingrata – sempre há receio de esquecer alguém importante, de não dar a devida importância aos ditos, atos e fatos, de ter que ordenar agradecimentos, de modo que uns venham em primeiro e outros em último lugar, embora todos sejam extremamente importantes. É, no entanto, uma tarefa necessária, até para a conscientização de que aquilo que parece unicamente a obra daquele que assina a autoria possui, na verdade, vários autores, que, das maneiras mais inesperadas, fizeram com que o resultado viesse a existir em sua forma definitiva. Dito isso, tento empreender esse trabalho de coração e de memória, na esperança de que os agradecimentos esquecidos sejam perdoados e os expressos recebidos com compreensão.

O trabalho não viria a existir se não houvesse o amor pelos livros e, especialmente, o fascínio pela antiguidade clássica na casa dos meus pais Krystyna e Jerzy. Tanto esse amor pela escrita transmitido e inculcado quanto o apoio dado à meus caminhos, diferentes dos imaginados por eles, são o que gostaria de agradecer antes de tudo.

Do mesmo modo, meu irmão Krzysztof e sua esposa Edyta merecem meus agradecimentos, pois sem eles (que não dão tanta importância aos escritos, daí o valor maior de seu apoio a algo que consideram pouco importante) eu não teria acesso aos livros da bibliografia desta tese, que foram por eles pacientemente comprados, estocados e enviados, conforme as minhas disposições e necessidades.

Entre os mestres a quem gostaria de agradecer, em primeiro lugar, figura Ronaldes de Melo e Souza, meu professor de literatura na graduação e no mestrado, cujo entusiasmo unido à capacidade de interpretar, ao mesmo tempo, de maneira criativa, precisa e competente, até hoje me inspiram no meu caminho acadêmico. Do mesmo modo, estão em minha grata memória Cláudio Capparelli e Mirella Faur – grandes amigos e mestres que me ajudaram a dar os primeiros passos nos caminhos espirituais e que até hoje carinhosamente acompanham a minha jornada mesmo que de longe.

A meu orientador Sérgio Medeiros agradeço pela liberdade tão necessária ao espírito rebelde que sou e pela confiança total no meu trabalho, que se manifestou em apoio nas horas em que eu mesmo

desconfiava da qualidade e do valor deste trabalho. A Sérgio e sua esposa Dirce gostaria também de agradecer pela generosidade em compartilhar contatos e espaços acadêmicos, que espero ter aproveitado de melhor maneira possível.

Vários dos meus amigos se tornaram em algum momento meus professores, assim como vários dos professores tornaram-se amigos. Gostaria aqui de agradecer a amizade, que é como a água da tranquilidade na aridez cotidiana e como o sol do sorriso no meio do tempo encoberto da rotina, em outras palavras – como poesia no meio da prosa do cotidiano. Quero agradecer aqui pelo dom de amizade a: Agnieszka Krzemińska, André Panizzi, Alicja Goczyła Ferreira, Ana Luiza Andrade, Clayton Lira, Eduardo Nadalin, Eneida Favre, Henryk Siewierski, Luiz Gardenal, Marcelo Paiva de Souza, Marcelo Sartório, Maria Aparecida Barbosa, Meritxell Hernando Marsal, Patrícia Peterle, Paweł Hejmanowski, Piotr Szczepański, Woosen Ur e Zé Amorim.

Agradecimentos à parte dirijo à Eneida, pelas centenas de e-mails discutindo os poemas de Herbert (e não só dele) e as opções tradutórias, bem como pelas leituras deste trabalho e suas correções.

Last, but not Franz List, como dizia Leminski, agradeço todo o apoio e o companheirismo da Patrícia, nessa jornada pelo mundo.

Além disso, agradeço à cidade de Florianópolis, por me ter possibilitado vivências inesquecíveis e ao CNPq, pela bolsa que possibilitou que este trabalho pudesse se desenvolver sem restrições materiais.

Episódio na biblioteca

A moça clara curvou-se sobre o poema. Com o lápis afiado como bisturi passa para a folha branca as palavras e transforma-as em traços, acentos, cesuras. O lamento do poeta morto em batalha parece agora uma salamandra comida por formigas.

Quando o carregávamos sob o tiroteio, eu acreditava que seu corpo, quente ainda, ressuscitaria em palavras. E agora quando vejo a morte das palavras, sei que não existe o limite da decomposição. Restarão depois de nós, dentro da terra negra, fonemas esparsos. Acentos sobre o nada e sobre o pó.

(Zbigniew Herbert, 1957)

RESUMO

O presente trabalho tem como principal objetivo apresentar ao público acadêmico brasileiro e lusofalante a vida e a obra de um dos maiores poetas do século XX, o polonês Zbigniew Herbert (1924-1998). Trata-se de um poeta de renome mundial, traduzido para vários idiomas do mundo, cuja presença no idioma português brasileiro ainda é muito escassa e, por conseguinte, a discussão sobre sua obra ainda é apenas um pouco menos que uma grande lacuna, dada sua importância. Ao longo da tese apresento a vida e obra do poeta e suas relações mútuas, analiso a composição de seus livros poéticos, discuto principais estudos críticos sobre o autor e discorro a respeito do percurso do processo tradutório de sua obra por mim empreendido.

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

ABSTRACT

The main objective of this thesis is to present the life and work of one of the greatest poets of the 20th century, Zbigniew Herbert (1924-1998), to the Brazilian and Portuguese academic public. He is a world-renowned Polish poet, translated into several languages of the world, whose presence in the Brazilian Portuguese language is still very scarce and, therefore, the discussion about his work is still only a little less than a great gap, given his importance. Throughout the thesis I present the life and work of the poet and their mutual relations, analyze the composition of his poetic books, discuss major critical studies on the author and describe the process of my translation of his collected poems.

Keywords: Polish poetry of the twentieth century. Zbigniew Herbert. Translation.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

Ao longo do trabalho, com intuito de facilitar ao leitor a localização dos poemas discutidos no texto, adotamos a seguinte metodologia: referimos o livro poético de onde provém o poema com a sigla, seguida por um algarismo que indica a sua ordem dentro do livro. Os livros contendo os poemas numerados encontram-se no Apêndice C da versão impressa da tese.

As siglas adotadas, seguidas pelos títulos dos livros a que se referem:

CL – A corda de luz, 1956

HCE – Hermes, o cão e a estrela, 1957

EO – Estudo do objeto, 1961

I – A inscrição, 1969

SC – O Senhor Cogito, 1974

ICS – Informe da cidade sitiada, 1983

EP – A elegia para a partida, 1990

R – Rovigo, 1992

ET – O epílogo da tempestade, 1998.

Entre as referências a outras obras de Zbigniew Herbert, foi preciso também adotar abreviaturas. No décimo ano da morte do poeta, o governo polonês declarou o ano de 2008 como o ano de Zbigniew Herbert, o que favoreceu a publicação de vários livros inéditos do artista e a republicação das edições críticas ou ampliadas dos outros. Como trata-se de oito obras do mesmo autor editadas no mesmo ano, para desambiguação, suas referências serão seguidas de primeiras letras do título. Abaixo as referências a estes livros como usados no trabalho, seguidas pelo título completo do livro. As referências completas podem ser encontradas na bibliografia.

HERBERT, 2008, D - *Dramaty*

HERBERT, 2008, GH – *Głosy Herberta*

HERBERT, 2008, HN – *Herbert nieznanany. Rozmowy*

HERBERT, 2008, KM – *Król mrówek*

HERBERT, 2008, KR – *Korespondencja rodzinna*

HERBERT, 2008, MD – *Mistrz z Delft*

HERBERT, 2008, WG1 – *Węzeł gordyjski*, tom 1

HERBERT, 2008, WG2 – *Węzeł gordyjski*, tom 2

SUMÁRIO

0. INTRODUÇÃO.....	21
0.1 DO OBJETO.....	21
0.2 DA ESTRUTURA.....	26
0.3 DO TÍTULO.....	29
1. "TIVE UMA VIDA MARAVILHOSA – SOFRI."	31
1.1 "A PEDRA SOBRE A QUAL ME DERAM À LUZ"	36
1.2 "A CASA À BEIRA DAS ESTAÇÕES DO ANO, A CASA DAS CRIANÇAS, ANIMAIS E MAÇÃS"	47
1.3 "NA PRIMEIRA SÉRIE DA ESCOLA PRIMÁRIA DE SANTO ANTÔNIO".....	56
1.4 "ELE FOI O PRIMEIRO A NOS MOSTRAR... "	63
1.5 "A BALA QUE DISPAREI DURANTE A GRANDE GUERRA"	80
1.6 "A POESIA É FILHA DA MEMÓRIA, VELA POR CORPOS NO DESERTO... "	94
1.6.1 Corda de luz	107
1.7 "AQUILO DE MODO ALGUM EXIGIU UM GRANDE CARÁTER, A NOSSA RECUSA, DESACORDO E OBSTINAÇÃO..." 111	
1.7.1 Hermes, o cão e a estrela	131
1.8 "QUEM EU ME TORNARIA SE NÃO HOUVESSE TE ENCONTRADO – MEU MESTRE HENRYK"	136
1.9 "SE ESTÁ PLANEJANDO UMA VIAGEM, QUE SEJA UMA VIAGEM LONGA"	145
2. "O SEGREDO DE ENCANTAR AS PALAVRAS"	167
2.1 <i>ESTUDO DO OBJETO</i>	168
2.2 OBRAS DRAMÁTICAS.....	176
2.3 <i>A INSCRIÇÃO</i>	185
2.4 <i>O SENHOR COGITO</i>	201
2.5 <i>INFORME DA CIDADE SITIADA</i>	222
2.6 O TRÍPTICO ELEGÍACO.....	231

2.6.1 <i>Elegia para a partida</i>	232
2.6.2 <i>Rovigo</i>	238
2.6.3 <i>O epílogo da tempestade</i>	249
2.7 <i>O REI DAS FORMIGAS</i>	257
3. VISÕES DA OBRA HERBERTIANA	263
3.1. <i>FUGITIVO DA UTOPIA</i> DE STANISŁAW BARAŃCZAK	263
3.1.1 Desentendimentos	264
3.1.2 Antinomias	268
3.1.2.1 – Confrontações	272
3.1.2.1.1 <i>Confrontação “geográfica”</i>	272
3.1.2.1.2 <i>Confrontação histórica</i>	277
3.1.2.1.3 <i>A confrontação epistemológica: mito versus empiria</i>	280
3.1.3. Desmascaramentos	298
3.1.3.1 Metáforas pequenas	300
3.1.3.2. Metáforas grandes.....	304
3.1.4. As ironias	313
3.1.4.1. Lírica direta.....	317
3.1.4.2 A lírica do papel	325
3.1.4.3 A lírica da máscara	330
3.1.5 Os valores imponderáveis	339
3.1.6 Diálogo da rã com Lineu, ou ponderações finais	350
3.2 <i>A FONTE ESCURA</i> DE ANDRZEJ FRANASZEK	353
3.2.1 O grito de Adão	355
3.2.2 A sangrenta polpa	359
3.2.3 Inclinar suavemente a cabeça	362
3.2.4 No umbral da pergunta	366
3.2.5 A rosa nos cabelos negros	370
3.2.6 E debaixo de cada folha o desespero	379
3.2.7 Atormentado pela beleza do mundo	384

3.3 <i>A TRENODIA DOS HERDEIROS</i>	389
3.4 UM BREVE RELATO SOBRE A PRESENÇA DE HERBERT NO BRASIL E NO IDIOMA PORTUGUÊS	392
4. O VOO DO ABELHÃO OU NA MARGEM DO PROCESSO (TRADUTÓRIO)	409
4.1 SOBRE A TRADUÇÃO	409
4.2 O PROBLEMA DA SONORIDADE	413
4.3 O PROBLEMA DA COEXISTÊNCIA DE MÚLTIPLAS CAMADAS DE SENTIDO	419
4.4 O PROBLEMA DA IMPRECISÃO E DO COMEDIMENTO PROPOSITAL	422
4.5 O PROBLEMA DA (FALTA DE) PONTUAÇÃO	426
4.6 O PROBLEMA DA COEXISTÊNCIA DE VÁRIOS REGISTROS 433	
4.7 O PROBLEMA DOS CONTEXTOS, DIÁLOGOS E INTERTEXTUALIDADES.....	441
4.8 SEÇÃO DE PERDIDOS (E ACHADOS) NA TRADUÇÃO OU SOBRE O PROBLEMA DE AMBIGUIDADES E FALTA DE CORRESPONDENTES EXATOS.....	451
4.9 O NARIZ AMARELO DE PÓLEN	463
5. AS ÚLTIMAS PALAVRAS, OU SOBRE A (IN)CONCLUSÃO 465	
REFERÊNCIAS	471
APÊNDICE A –	489
Cronologia resumida da vida e obra de Zbigniew Herbert	489
APÊNDICE B - As principais obras de Zbigniew Herbert	499
APÊNDICE C – Obra poética de Zbigniew Herbert em tradução	501

0. INTRODUÇÃO

0.1 DO OBJETO

Zbigniew Herbert (1924-1998) foi um poeta polonês, considerado um dos mais importantes representantes da poesia do século XX. A sua obra, além de dialogar de um modo especialmente significativo com a história da Polônia e do mundo no século XX, guarda grande significado no quadro atual. Os maiores problemas do ser humano, desnudados pelos acontecimentos que se deram na terra do poeta, encontram um claro reflexo em sua obra. Diz sobre ele Nelson Ascher:

Filho de um país situado na pior vizinhança possível, entre a Rússia e a Alemanha, Herbert viveu no palco de batalhas sangrentas e conviveu com um amplo leque de tiranias. A história, para ele, era inescapável. Se ser polonês a tornava mais terrível, nem por isso sua perspectiva se reduz à de seu país, pois este foi apenas o lugar no qual ele assistiu ao suicídio da civilização europeia. Condizentemente, é da memória desta, dos mitos gregos à queda do Muro de Berlim, que seus versos se ocupam. Como Kaváfis, ele é capaz de estar em casa em qualquer época como se fosse a sua. Como Pessoa, ele criou uma espécie de heterônimo (ou talvez alter ego), o sr. Cogito. Seus poemas estão igualmente na contracorrente. Não há vanguardismo em seu estilo, que é ilusoriamente simples e direto. E a política, onipresente em sua obra, não se confunde com o panfletarismo fácil. Seu programa consiste na defesa do que resta da civilização contra a desagregação interna e a barbárie externa. Muitos ignoram que habitamos um mundo frágil e ameaçado (embora não pelo aquecimento global). Ele o sabia e, a cada releitura, seus versos se revelam mais assustadores e atuais.¹

¹ ASCHER, Nelson. O sr. Cogito. *Folha de São Paulo*. São Paulo. Ilustrada. 14.04.2008. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1404200820.htm>. Acesso em 19.09.2013.

Seja pelo fato de poetas gozarem de uma posição privilegiada nos países da Europa Central e Oriental, seja pela qualidade de sua poesia, Herbert conseguiu se tornar na Polônia sob o domínio soviético um poeta nacional, cujos versos eram citados por multidões e a muitos traziam ao mesmo tempo um consolo e uma possibilidade de refletir sobre si mesmos, o sistema e o mundo. Embora a Polônia, uma terra de poetas², exiba o privilégio de ter dois entre os quatro grandes nomes de sua poesia da segunda metade do século XX laureados com prêmio Nobel – refiro-me a Czesław Miłosz e Wisława Szymborska – no próprio país era Herbert que contava com maior apelo popular³. Depois da queda do comunismo, a sua poesia foi (e ainda está sendo) utilizada politicamente pelos partidos que constroem a sua imagem como defensores da polonidade e da resistência nacional no mundo globalizado. Com a morte do poeta em 1998, este procedimento tornou-se até mais abusivo, pois ele já não podia protestar. Diante do uso político da poesia de Herbert, o seu apelo popular diminuiu e a sua face universal ficou em evidência nos estudos e na percepção do leitor polonês. Este aspecto universal, que fez com que Herbert ficasse conhecido fora das fronteiras do país, é o testemunho do ser humano preso nas malhas da história, refletindo sobre a própria humanidade e as posturas que podem e devem ser tomadas diante do avanço da desumanização.

Considerando este o aspecto essencial da poesia do autor, podemos olhar para a sua obra nos contextos tanto dos totalitarismos e globalização quanto no da experiência humana ao longo da história, que era o tema de muitas reflexões de Herbert. As suas constantes alusões ao mundo clássico, à herança cultural do Ocidente e à experiência histórica do ser humano foram expressas num estilo que foi assim resumido por Marcelo Paiva de Souza: "um traço formal limpo e sóbrio, por sobre um denso palimpsesto em que se depositam múltiplos estratos da memória

² Denominação usada por Roberto Barros de Carvalho na entrevista com Marcelo Paiva de Souza, publicada na edição 307 de *Ciência Hoje*. Disponível em: <<http://cienciahoje.uol.com.br/revista-ch/sobrecultura/2013/08/pais-da-poesia>>. Acesso em: 19.09.2013.

³ Um pouco mais sobre este fenômeno pode ser lido no artigo de Marcelo Paiva de Souza (SOUZA, Marcelo P. Ao vivo, direto do vale de Josafã - algumas reflexões sobre a poesia e a tradução da poesia de Zbigniew Herbert. *Tradução em Revista (Online)*, v. 1, p. 7, 2011), que traz as palavras de Stanisław Barańczak a respeito desta popularidade local e universal.

cultural do Ocidente"⁴. Este estilo atípico para o lugar e a época, característico de Herbert, lhe valeu a classificação de um poeta classicizante, separado da realidade. Curiosamente, tal rótulo lhe foi atribuído ao mesmo tempo por parte de uma vertente da crítica da época comunista e por parte de poetas da geração mais jovem, que postulavam que, na poesia, a voz de protesto contra o sistema deveria aparecer de modo não velado. A obra herbertiana contém uma reflexão profunda sobre o ser humano diante de situações extremas, que é provocada pela vivência do poeta e é uma tentativa de resposta à frase de Adorno, que colocava em xeque a possibilidade de haver poesia depois das experiências totalitárias. A obra de Herbert por um lado dialoga com o legado clássico, por outro, enxerga a condição universal do ser humano nas suas dimensões trágicas e tenta posicioná-lo diante dos desafios do mundo moderno, sendo assim uma tentativa da análise existencial, histórica e filosófica do fenômeno humano e uma reflexão profunda sobre as suas possibilidades no mundo do presente.

Entre os vários temas que a obra do poeta descortina, um dos mais importantes é a questão do sofrimento inerente à vivência do ser humano, independentemente da época ou lugar. Para o autor, a experiência do sofrimento provoca a empatia e a solidariedade com os outros seres sencientes. A poesia torna-se uma ponte para o outro e ajuda a superar o deserdamento do mundo dos valores humanistas e da herança da civilização, oriunda da vida diante do extremo dos totalitarismos e igualmente presente no mundo globalizado. Mais ainda: a poesia que gira em torno de uma das mais viscerais experiências humanas – o sofrimento – transforma-se em uma das formas de resistência do humanismo, um exercício contínuo de empatia. A poesia compreendida assim volta a ter a função de doadora de sentido, volta a ser uma arte que aproxima os seres humanos deles mesmos e dos outros, suprimindo os abismos da indiferença por recontar a vivência que é comum a todos.

Entre os temas centrais da obra de Herbert devemos mencionar a necessidade do mapeamento de antinomias que marcam a sua produção. Um dos maiores estudiosos da obra de Herbert, o também poeta e exímio tradutor Stanisław Barańczak, no seu livro *Fugitivo da Utopia (Uciekinier z Utopii)*, vê o protagonista de Herbert como o deus Jano, olhando simultaneamente para os dois lados, sendo ao mesmo tempo "A" e "não-A", negando assim a lógica binária. A poesia de Herbert, de acordo com Barańczak, é baseada na contraposição da

⁴ SOUZA, Marcelo P., ob.cit.

tradição da cultura Ocidental com a experiência da vida no Leste comunista, do passado com o presente, do mito cultural com a concretude material da vida. Esta confrontação do tempo, espaço e fonte de experiência mostra um dos problemas centrais da obra de Herbert: ao mesmo tempo que sente como sua a herança cultural do Ocidente, sente-se dela deserdado, tanto pela situação política que impede o seu livre acesso a ela, quanto pela vivência em um mundo no qual houve a queda dos valores delimitados pela tradição cultural. Se por um lado o autor busca a sua herança e peregrina pelo mundo à sua procura, por outro vê, além do lado utópico de uma herança, proposto pelo ensino tradicional, o seu lado marcado pela crueldade, medo, violência e absurdo.

A releitura dos clássicos com os olhos do sobrevivente de uma guerra, que vive num país totalitário, resulta em uma visão que relativiza a visão paradisíaca em detrimento de uma leitura da experiência humana marcada pelos horrores da história e glórias e tristezas da humanidade. O diálogo com uma tradição revista num mundo no qual os valores estão turvados, ou líquidos, como propõe Bauman⁵, constitui um tema importante para o estudioso contemporâneo. A desilusão provocada pela queda dos grandes mitos, a dificuldade de estabelecer novos parâmetros, novos valores, por fim, a indefinição do bem e do mal, a relativização das verdades são problemas do nosso mundo do século XXI, que já foram vistos, refletidos e expressos na obra de Herbert. A construção antinômica da sua obra e de seus personagens, exposta por Barańczak, permite perceber a ilusoriedade da cultura criadora de mitos, mostrando ao mesmo tempo a miséria do ser humano deserdado do mundo de mitos e valores. A contraposição na sua obra de elementos da luz e da sombra, do branco e do cinza, do ar e da terra, da tradição mediterrânea e do presente da Europa do Leste, da realidade mítica e da realidade empírica, do abstrato e do concreto, do perfeito e do errôneo, por fim, do mundo divino e do mundo humano permite que as duas esferas desmascarem continuamente uma à outra. Para fins deste desmascaramento o autor vale-se do recurso mais característico da sua obra: a ironia.

⁵ O sociólogo Zygmunt Bauman em vários de seus escritos apresenta o conceito de incerteza, a liquidez do mundo moderno. O mais conhecido e o primeiro entre os que tratam do tema da liquidez é *Modernidade líquida*. Traduzido por Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

Chamado pelo conterrâneo, poeta e seu tradutor Czesław Miłosz de "poeta da ironia histórica", Herbert "consegue uma espécie de equilíbrio precário atribuindo sentido aos padrões oferecidos pela civilização, apesar de todos os horrores que ela traz"⁶. O estudo do processo irônico em Herbert é também feito por Barańczak, que mostra como a criação do protagonista desta poesia, uma espécie de imagem do intelectual do século XX, com vários traços autobiográficos, o senhor Cogito, é um recurso que permite ao mesmo tempo o distanciamento e a aproximação. Estes elementos de construção do senhor Cogito que têm entre seus correspondentes nas obras dos outros poetas, por exemplo, o Monsieur Teste de Valéry, *Un certain Plume*, de Michaux, o Mauberley de Pound, o Sweeney de Eliot ou o Herr K. de Brecht, sem falar do(s) caso(s) particular(es) de Fernando Pessoa, fazem com que seja possível tanto trazer a antinomia para dentro do mesmo indivíduo quanto, por meio disso, possibilitar o surgimento da ironia e da autoironia.

O protagonista de Herbert, conclui Barańczak, homem deserdado da cultura, expulso do paraíso, é dolorosamente consciente da sua perda e recusa-se a aceitar o seu deserdamento. Apesar desta consciência da irrecuperabilidade dos sonhos míticos da herança, da infância e da inocência, é preciso tentar o impossível: tentar recuperar a herança do humano.

Se uma das maneiras de desmascarar mutuamente os dois lados da antinomia onipresente na criação de Herbert é a ironia, uma das formas mais eficientes de tentar recuperar a herança é a empatia, o profundo conhecimento e solidariedade com a condição humana expressos pela cultura ao longo dos séculos.

Para o poeta Adam Zagajewski, a poesia de Herbert é sobre

a dor do século vinte, sobre aceitar a crueldade de uma época desumana, sobre um extraordinário senso da realidade. E o fato que, ao mesmo tempo, o poeta não perde nada do seu lirismo ou do seu senso de humor – esse é o segredo, difícil de decifrar, de um grande artista.⁷

⁶ Fragmento da introdução de Czesław Miłosz aos poemas de Zbigniew Herbert na antologia *Postwar Polish Poetry*. Selected and translated by Czesław Miłosz. Garden City, New York, Doubleday 1965, p. 89

⁷ Adam Zagajewski, *Herbert dla Amerykanów* Em: Zagajewski A. *Poeta rozmawia z filozofem*. Warszawa, Fundacja Zeszytów Literackich 2007, p. 108. A tradução do trecho, sem referências bibliográficas e créditos do tradutor, foi disponibilizada no blog Questões cinematográficas, de Eduardo Escorel, no

Mais adiante nessa direção vão os escritos de Andrzej Franaszek, no livro *Ciemne źródło (A fonte escura)* que aponta como o tema central da obra de Herbert a condição de sofrimento, à qual é condenada toda a criação. Diante da percepção do sofrimento como o elemento central da experiência humana, o poeta percebe a poesia como um exercício de compaixão. Sentir junto com os outros seres, independentemente da separação física ou temporal, e encontrar experiências semelhantes em outros seres vivos possibilita ao autor um original enfoque no estudo da arte, da história e das ciências naturais. Todo o estudo transforma-se em encontro com o outro, com a sua sensibilidade e sua humanidade. O outro como o reflexo do eu, o eu como o reflexo do outro – esta visão faz com que caiam as barreiras e se dê um encontro. Encontro o outro dentro de mim, dentro da minha experiência – uma visão da arte como diálogo e solidariedade, como um ato de sentir junto – seria esta a leitura do fazer poético de Herbert por Franaszek.

0.2 DA ESTRUTURA

Com o objetivo de apresentar a pessoa e a obra de Herbert, autor muito pouco conhecido no Brasil até agora, a estrutura desta tese organiza-se em quatro partes. Optei ao longo do trabalho, devido a seu caráter de introdução do poeta e sua obra, por não seguir o esquema acadêmico das teses, preferindo aproximar do leitor o meu objeto por meio de vários enfoques, num estudo monográfico aprofundado. Acredito que, pelo menos inicialmente, esta seja a melhor maneira de fundar a discussão mais contundente em torno da poesia de Herbert: aproximar do leitor os contextos biográficos da obra, expondo seus principais temas, apontando suas particularidades e, na medida em que a aproximação for se concretizando, ir desvendando os meandros composicionais e interpretativos. Em outras palavras, o trabalho, em vez de lançar uma tese a ser comprovada, lança várias ideias em torno do seu objeto: a poesia de Zbigniew Herbert, que é estudada de maneira minuciosa e apresentada sob diferentes pontos de vista. Uma vez que se

artigo *Cosmópolis o poeta traído*, que trata do uso do poema de Herbert em filme de Cronenberg. Disponível em: <http://revistapiaui.estadao.com.br/blogs/questoes-cinematograficas/geral/cosmopolis-o-poeta-traido>>. Acesso em 19.09.2013.

trata de um trabalho cujo intuito é fornecer um fundamento sólido para os estudos herbertianos no Brasil, uma grande parte dele se consistiu da tradução de nove livros de poesia de Herbert para o português brasileiro. A tradução pode ser encontrada no anexo da versão impressa do trabalho. Trata-se, portanto, de um estudo monográfico cujo objetivo é a apresentação multifacetada da obra do poeta e que permitirá, espero, um futuro desenvolvimento de vários pontos discutidos ao longo dele.

Para tanto, início o trabalho com a parte que apresenta a biografia do poeta e seu entrelaçamento com a obra. Ao longo do primeiro capítulo, "Tive uma vida maravilhosa – sofri", a ênfase recai sobre a parte biográfica, entretecida com interpretações de poemas, fazendo com que o relato da vida e a leitura da obra iluminem-se mutuamente. A escolha de focar mais a particularidade do que a universalidade da escrita herbertiana deve-se a dois motivos principais. O primeiro é desvendar sua vasta camada particular que geralmente passa despercebida e é incompreensível para os que não estão imersos no universo da língua, cultura e história polonesas. O segundo é mostrar a riqueza composicional da obra apontando as bases particulares daquilo que perfeitamente pode ser lido universalmente.

O primeiro capítulo, ao aproximar o leitor da pessoa de Herbert por meio do relato sobre sua vida, identifica também as influências da vivência na obra e levanta alguns dos temas importantes e recorrentes na sua escrita: a cidade, a guerra, a história, a necessidade de manter viva a memória dos mortos, o veemente protesto contra o estado comunista totalitário e as viagens. Ao longo deste capítulo faz-se também breves apresentações dos dois primeiros livros poéticos de Herbert, *Corda de luz* e *Hermes, o cão e a estrela*, e dos livros de ensaios do poeta. Como o capítulo está centrado na vida do autor, sua cronologia é levada até sua morte, embora, no segundo capítulo, focado na obra, o relato cronológico sobre a vida do artista seja mantido em segundo plano, acrescentando alguns detalhes, na medida em que analisa seus escritos.

O segundo capítulo, "O segredo de encantar as palavras", é uma tentativa de mostrar e discutir a obra de Herbert mantendo no plano de fundo a linha cronológica instaurada pelo relato biográfico, usando as informações introduzidas anteriormente. O objetivo dessa parte vai além de simplesmente mostrar a obra: os subcapítulos que tratam dos livros poéticos de Herbert não apenas discutem os livros e os poemas neles contidos, mas analisam sua composição sequencial. Esse enfoque possibilita o apontamento da rara habilidade do poeta de criar livros nos

quais os poemas, por meio de sua organização, contam uma história ou discutem um problema. Os poemas vistos por meio de sua inserção no contexto do tema do livro e da vizinhança de outros poemas acabam, nesse tipo de leitura, por revelar sentidos dificilmente perceptíveis em sua leitura isolada. Ao longo desse capítulo são apresentadas as obras poéticas e dramáticas que não foram discutidas no primeiro capítulo e o livro de apócrifos mitológicos *Rei das formigas*. A análise da composição sequencial dos livros poéticos, a principal contribuição original deste trabalho em termos de análise literária, além de tentar mostrar essa engenhosidade do poeta, é também o campo para evidenciar as particularidades e as universalidades entremisturadas em sua obra.

O terceiro capítulo, "Visões da obra herbertiana", tem como objetivo a apresentação de leituras universais da obra de Herbert feitas por dois críticos poloneses anteriormente mencionados, Stanisław Barańczak e Andrzej Franaszek, e situar a recepção desta obra no Brasil e no idioma português até o presente momento. O capítulo é subdividido em quatro partes. Na primeira delas apresento detalhadamente as discussões contidas no livro *Uciekinier z utopii* (Fugitivo da utopia) de Stanisław Barańczak, uma das pedras fundadoras da herbertologia. Seu estudo até hoje permanece insuperável em termos da análise da construção da obra do poeta como um todo, embora possa irritar com a maneira excessivamente analítica e estruturalista os olhos do leitor contemporâneo.

A segunda parte do terceiro capítulo discute ideias apresentadas no livro de Andrzej Franaszek *Ciemne źródło* (A fonte escura), que funda uma outra maneira de ler Herbert, por meio de uma compreensão mais existencialista e metafísica ao mesmo tempo. A obra de Franaszek, diferentemente da de Barańczak, não tem o rigoroso formato acadêmico, sendo uma obra ensaística. Este fato, no entanto, não se traduz em falta da profundidade de suas leituras e pesquisas. Por meio dela ficou evidenciado um perfil mais universal do poeta, que até o momento de sua publicação encontrava-se ofuscado pelas leituras mais políticas de Herbert e da sua obra.

A terceira parte consiste de uma brevíssima comparação das leituras de Barańczak e Franaszek e da apresentação dos contextos políticos da (in)compreensão e da apropriação política de Herbert. Este último tema é resumido pela poesia de "Trenodia dos herdeiros", de Jacek Kaczmarski, que dá testemunho tanto de sua leitura poética de

Herbert, quanto da incapacidade de leitura e da apropriação indevida da poesia herbertiana pelas frações políticas na Polônia.

A parte que conclui o capítulo relata a recepção de Herbert no Brasil e no idioma português, desde as primeiras traduções feitas em Portugal em 1985 até o momento presente.

O quarto capítulo, "O voo do abelhão ou na margem do processo (tradutório)", é um relato prático da experiência da tradução da poesia de Herbert para o português brasileiro. Como havia mencionado, uma grande parcela de meu trabalho de aproximar Herbert do leitor brasileiro consistiu da tradução de toda a sua obra poética oficialmente publicada em livros durante sua vida. O capítulo, subdividido em nove partes, narra os percalços dessa empreitada e aproveita a discussão a respeito do processo tradutório para evidenciar vários aspectos estruturais da poesia de Herbert.

Além do Apêndice C, existente apenas na versão impressa do trabalho contém minha tradução da obra poética de Herbert, o trabalho conta ainda com apêndices A e B, (respectivamente: "Cronologia de Zbigniew Herbert" e "As principais obras de Zbigniew Herbert"), que objetivam facilitar a orientação do leitor nos meandros da vida e da obra de Herbert, resumindo a cronologia da vida e da obra do autor.

0.3 DO TÍTULO

"Queria permancer fiel à clareza incerta", diz Herbert sobre seu protagonista, o Senhor Cogito, no poema "O Senhor Cogito e a imaginação" (ICS, 9)⁸. De alguma maneira, estas palavras que me parecem orientar seu fazer poético, que é baseado em antinomias e desmascaramentos por trás dos quais o leitor pode intuir a opinião do autor, nem sempre se expressa de modo muito óbvio. A delicadeza da construção que permite várias leituras, e que, no entanto, empurra "levemente o fiel da balança" ("Três estudos sobre o realismo", HCE,

⁸ Para me referir aos poemas de Herbert, adoto a seguinte metodologia: as letras maiúsculas marcam o título do livro e o algarismo, o número do poema na sequência do livro. Os poemas separados por livros e numerados encontram-se no apêndice da versão impressa do trabalho. As siglas adotadas, seguidas pelos títulos dos livros a que se referem: CL – A corda de luz, HCE – Hermes, o cão e a estrela, EO – Estudo do objeto, I – A inscrição, SC – O Senhor Cogito, ICS – Informe da cidade sitiada, EP – A elegia para a partida, R – Rovigo, ET – O epílogo da tempestade).

14) está presente ao longo de toda a obra herbertiana. A tentativa de evidenciar este aspecto da poesia de Herbert também orientou meu trabalho de apresentar o autor. Queria nele mostrar a construção polifacetada da sua obra que, como um diamante polido, reflete várias tonalidades da luz conforme sua incidência. Talvez essa tentativa de "permanecer fiel à clareza incerta" seja responsável pela falta de uma tese que possa ser comprovada ao longo do trabalho, optando pela apresentação de várias delas, todas coexistentes e complementares, mesmo que, por vezes opostas. A "clareza incerta" é a de que estamos lidando com um brilhante, mas as luzes ofuscantes que ele reflete fazem com que frequentemente apenas um de seus aspectos seja captado e tratado como o único, pois verdadeiro. A visão que opta por tentar captar e apresentar várias destas refrações se baseia na concepção de que todas elas são verdadeiras, mesmo sendo únicas e, às vezes, contradizentes.

"Queria permanecer fiel à clareza incerta" de várias possibilidades de leitura oferecidas pela obra de Herbert, mas foi o mesmo princípio que foi o leme do trabalho de tradução. Evidenciar a multiplicidade de potencialidades de leitura oferecidas pelos poemas, preservando, no entanto, "a clareza incerta" percebida por trás de facetas que ofereciam reflexos múltiplos foi o desafio mais difícil para o tradutor da obra. Espero que tanto a apresentação do poeta e da sua obra, quanto a tradução dela consigam o difícil feito de "permanecer fiéis à clareza incerta" de Herbert.

1. "TIVE UMA VIDA MARAVILHOSA – SOFRI."⁹

*assim se mistura
 assim se mistura
 dentro de mim
 aquilo que os senhores de cabelos brancos
 separaram de uma vez por todas
 e disseram
 isto é o sujeito
 e isto é o objeto
 ("Queria descrever", HCE, 5)
 Zbigniew Herbert*

O capítulo a seguir traça o histórico da vida de Zbigniew Herbert, apresentando os reflexos da vivência do autor em sua obra, revelando relações recíprocas entre vida e poesia, entre sujeito e objeto, de modo a aprofundar as possibilidades interpretativas de seus poemas. Além de apontar as possíveis influências e temas que ajudarão a compreender melhor a obra do poeta, neste e no próximo capítulo serão apresentados também os livros por ele editados ao longo da vida. Mesmo que o eixo desta parte seja cronológico, por vezes torna-se impossível evitar as digressões e curtas expedições para frente e para trás na linha do tempo. Não há intenção de se debruçar em pormenores sobre as influências literárias sofridas pelo autor, mas, sim, situar o poeta no plano de fundo dos acontecimentos históricos e vivências pessoais que, a meu ver, deixaram suas marcas em seu trabalho, e, na medida do possível, sinalizar os possíveis diálogos com o mundo das letras e da cultura. Tal abordagem parece-me bastante relevante ao se considerar que o poeta e sua realidade são ainda bastante desconhecidos do leitor brasileiro.

O título deste capítulo, assim como os dos subcapítulos, são citações de Herbert que, espero, ajudarão o leitor a entrar em contato mais profundo com sua poesia. Meu propósito não é transformar a biografia na única ou principal fonte interpretativa a respeito dos escritos de Herbert, mas creio que a percepção da biografia e da obra assentadas em seu contexto histórico contribuirá para a compreensão e esclarecerá várias passagens nas quais o poeta mistura deliberadamente referências pessoais e fictícias. O mais famoso dos personagens por ele criados, o Senhor Cogito, muitas vezes usado para se referir ao próprio

⁹ Título e subtítulos deste capítulo são citações dos poemas de Herbert, aos quais me permiti acrescentar a pontuação, para que possam corresponder melhor ao formato desse texto e sua legibilidade.

poeta, sendo o fato reconhecido tanto pelo senso comum quanto por parte da crítica, é um perfeito exemplo da junção do mito literário com elementos autobiográficos. Pode-se afirmar que essa junção o torna mais poderoso, mais intrigante, mais autêntico. O poeta-fingidor cria uma espécie de heterônimo, seu porta-voz, um personagem fictício que é construído numa base autobiográfica, um eu lírico que não é a voz do poeta, mas frequentemente é idêntico a ela. O criador e a criatura são, portanto, separados, mas fingem "tão completamente" não sê-lo, que a ilusão criada tende a confundir.

O próprio autor, além de continuamente vestir máscaras e escamotear os elementos autobiográficos em sua obra, fazia questão de emitir relatos confusos sobre sua vida nas entrevistas. Se por um lado os relatos autobiográficos enganosos ou mitificados não ajudam aos que querem fazer um minucioso estudo biográfico, por outro são interessantes para os que tentam descobrir o herói interno da obra, criado pelo autor. O personagem criado com os elementos autobiográficos faz parte do projeto literário de Herbert que diz: "um homem que escreve realiza-se na sua obra como um personagem que gostaria de ter sido e não como a pessoa que é. Trabalha incessantemente num ideal pessoal, *sui generis*, que pouco tem a ver com a sua personalidade cotidiana".¹⁰

Numa outra oportunidade, ao ser perguntado se o eu lírico na sua poesia tinha muito em comum com o autor, o poeta respondeu:

Só não sei o que é o tal do eu lírico. Stanisław Barańczak tentou explicar isso para mim, expôs o problema muito bem. Mas o leitor exige do autor que ele se identifique por completo com seus poemas. Considera que os poemas não podem ser uma hipótese de trabalho ou uma ideia, pois assim perderiam a seriedade. O autor precisa estar por trás dos seus poemas. É essa a dura sina de um poeta polonês, que é o escravo do que disse. Ele não pode dizer: "Deixem aos poetas um instante de alegria, do contrário perecerá o mundo de

¹⁰ O depoimento de Herbert citado por Karl Dedecius. DEDECIUS, Karl. *Uprawa filozofii: Zbigniew Herbert w poszukiwaniu tożsamości. (O cultivo da filosofia: Zbigniew Herbert na busca da identidade)*. In: FRANASZEK, Andrzej (org.). *Poznanwanie Herberta 1*, Cracóvia; Wydawnictwo Literackie, 1998. p.168. Todas as traduções neste trabalho, a não ser quando assinalado diferente, são da minha autoria.

vocês". Aqui cito Miłosz. É algo que ninguém quer levar em consideração. Fizemos com o leitor uma espécie de pacto que eu quero respeitar. Mas tento também explicar que o autor não atua nesse palco em sua própria pessoa. Ele cria um personagem poético que, infelizmente, é melhor do que ele mesmo. Pois eu acredito que um ser humano não seja aquilo que é de fato – e quem de nós sabe quem ele mesmo é? – mas aquilo que gostaria de ser. É a minha descoberta fundamental no campo de psicologia. Por isso vejo com simpatia os velhos que se rejuvenescem, os que são um pouco coxos, mas adoram dançar. Simpatizo com os que têm a voz ruim, mas não perdem nenhuma oportunidade de cantar a Oração da virgem¹¹. É comovedor que essa aspiração, a tentativa de ultrapassar a si mesmo seja justamente a literatura. É a saudade de um "eu" melhor, um "eu" que imaginei para mim mesmo e que depois se vinga em mim mesmo. Pois as pessoas dizem: "Olhem, ele escreve assim e vive assado – que absurdo!"¹²

O autor aparentemente deixa de confundir o leitor quando fala de seus próprios problemas (dor, doença, velhice) de modo mais explícito somente nos seus últimos livros. No entanto, mesmo então, não deixa de utilizar a máscara do Senhor Cogito, ou inserir seu eu lírico numa intrincada trama composta por referências literárias e autobiográficas, o que pode ser exemplificado pelo título do seu último volume poético *Epilogo da tempestade* no qual faz referência a obra de Shakespeare (*A tempestade*, e particularmente ao monólogo final de Próspero), ao quadro de Giorgione "A tempestade", que está na capa do livro, no fim do século XX e à *coda* final de sua própria e tempestuosa existência¹³.

¹¹ O poeta se refere à peça musical composta por Tekla Bądarzewska-Baranowska mais conhecida por seu nome francês *La prière d'une vierge*.

¹² Um fragmento da entrevista concedida a Renata Gorczyńska e intitulada "Sztuka empatii" (A arte de empatia). Cito de acordo com o livro que reúne a maioria das entrevistas dadas por Herbert: HERBERT, Zbigniew *Herbert nieznaný. Rozmowy*. HERBERT, 2008, HN, p. 166-167.

¹³ A rigor, cabe mencionar mais uma possibilidade da leitura que se apresenta apenas no original, devido a um recurso homônimico, talvez intencional, da segunda parte do título, que ao lado do substantivo declinado em genitivo *burza*, *burzy* (tempestade, da tempestade), pode ser compreendido como a terceira

Portanto, mesmo quando o poeta aparentemente entrega com sinceridade ao leitor suas vivências relacionadas com a doença, a velhice e a morte, ainda assim cria um personagem que apresenta sua *ars moriendi*, suas reflexões a respeito desta última etapa, que por mais que tenha como substrato o próprio autor, não deve ser confundida com ele na sua integralidade.

No final do poema, editado em seu penúltimo livro de poesias, *Rovigo*, uma conversa poética dirigida, conforme o título do poema "Para Petar Vujičić" (R, 14), amigo e tradutor de Herbert para o sérvio¹⁴, Herbert escreve: "ouvi um ancião que recitava Homero/ conheci pessoas exiladas como Dante/ no teatro vi todas as peças de Shakespeare//dei sorte/ pode-se dizer que nasci sob uma boa estrela//explique isso aos outros/ tive uma vida maravilhosa//sofri"¹⁵ De algum modo nessas poucas linhas o poeta apresenta os temas mais importantes de sua obra: seu enraizamento no mundo da cultura clássica, mediterrânea e literária, a vida marcada por encontros com pessoas exiladas, literal e metaforicamente, a visão do mundo e da história como um grande palco e o enigma paradoxal que une a vida maravilhosa e a boa estrela com o sofrimento. O papel da herança cultural e do exílio imposto, tanto fisicamente quanto no sentido do deserdamento das raízes culturais, seja pelo sistema comunista, seja pela indústria cultural capitalista, será discutido no terceiro capítulo, por ocasião da apresentação da monografia de Stanisław Barańczak a respeito do poeta. O papel enigmático do sofrimento será abordado com mais detalhes na sequência, quando apresentarei o livro de Andrzej Franaszek sobre o sofrimento em Herbert. Resumidamente, antes de prosseguirmos com o estudo da vida maravilhosa e/pois sofrida, deve-se mencionar que a mais humana das sensações, a dor, torna os seres humanos iguais e abre-nos para a compaixão com a dor alheia. Permite assim, apesar do

pessoa do singular do tempo presente do verbo *burzyć* – destruir, demolir, revoltar. Esse tipo de leitura permitiria traduzir o título como: o epílogo destrói/demole/revolta.

¹⁴ A pessoa de Vujičić foi também objeto de um curto, mas muito pessoal e terno, texto, escrito por Herbert *in memoriam* de seu amigo e tradutor: "Petar Vujičić (1924-1993)", publicado inicialmente em *Zeszyty Literackie*, Varsóvia, vol. 46 (1994/2), republicado e republicado em *Węzeł gordyjski* (HERBERT, 2008, WG1, p.538-540) e em *Glosy Herberta* (HERBERT, 2008, GH, p.25-27).

¹⁵ Ao citar poemas no corpo do texto do trabalho utilizo o sinal / para sinalizar a quebra de linha e o sinal // para marcar a separação das estrofes.

desconforto que provoca, perceber o outro como um semelhante e identificar-se com ele na condição humana. Talvez a aceitação do sofrimento seja a aceitação da vida e da condição humana em sua plenitude e talvez seja ela que permite ao poeta perceber que viver o sofrimento significa não perder a sensibilidade e, maravilhosamente, poder sentir a vida por completo. Um outro sentido do sofrimento na obra de Herbert digno de ser mencionado antes de prosseguirmos é o de ser um elemento que une o poeta não apenas com a humanidade, mas também com uma parte sua muito particular: sua nação e sua geração. A vivência comum das mesmas realidades e sofrimentos, que não foram poupados pelo século XX aos poloneses da geração de Herbert, cria um laço, um nó, uma comunhão que enraíza sua obra num solo muito particular e a permeia constantemente com a presença da memória dos mortos e da comunidade de sentir com os vivos. Os elementos particulares que compõem a obra de Herbert, desde algo tão próprio como o sofrimento, são universalizados, enquanto os elementos universais ganham uma vida nova por servirem como roupagem para discutir os problemas particulares.

Por fim, queria justificar a vasta apresentação de elementos locais e pessoais na obra do poeta, neste capítulo, com suas próprias palavras, proferidas para os ouvintes de uma rádio, na Alemanha Ocidental, em 1973:

No meu país mora um escritor fascinado pela Europa, sua história e cultura. Em certos períodos [da história recente] tal interesse era simplesmente perigoso. Ele escreveu um bocado de obras relacionadas com a tradição judaico-cristã. Essas mesmas peças publicadas em Poitiers ou em Tubinga permitiriam que fosse qualificado como um homem tranquilo, que vê a vida de certa distância, sem nenhuma vontade de engajar-se nas querelas da contemporaneidade. E foi realmente difícil para ele explicar aos seus colegas ocidentais, que, escrevendo sobre a invasão dos Atenenses na ilha irmã de Samos, sobre os processos dos Templários ou sobre albigenses, tinha em mente os assuntos contemporâneos. Operava essas pesadas máquinas históricas, utilizava-se de alegorias e vestia uma máscara, porque não podia falar de outra maneira, e na

verdade nem o quis. A luta com um presidentezinho ou um secretário qualquer leva a literatura ao inferno do jornalismo. Quando seus manuscritos viajavam para o Ocidente eram, de uma maneira geral, bem avaliados, destacando a erudição de seu autor e as qualidades de sua redação. Para ele eram elogios deploráveis. Era como se toda a paixão e rebeldia tivessem se esvaído repentinamente por um simples fato de ter ultrapassado a fronteira." (HERBERT, 2008, MD, p.126-127)

Para que ao lado da universalidade da mensagem da obra herbertiana consigamos perceber também a sua particularidade, prossigamos com o estudo da biografia mitificada e da mitologia pessoal de seu autor.

1.1 "A PEDRA SOBRE A QUAL ME DERAM À LUZ"¹⁶

*Todas às vezes que descrevo uma cidade
digo algo a respeito de Veneza"*
(Marco Polo a Khublai Khan)
Ítalo Calvino¹⁷

Zbigniew Herbert nasceu no dia 29 de outubro de 1924 na cidade de Lwów, cidade então pertencente à Polônia, antiga Lemberg austríaca e Leopoldis latina, hoje Lviv, na Ucrânia. Sobre seu lugar de nascimento, falava-se que quem nascesse por lá um pouco antes da primeira guerra mundial, nasceria no Império Austro-Húngaro, faria primeira comunhão na Polônia, casaria na União Soviética, teria o primeiro filho na Alemanha, seus netos nasceriam na União Soviética e ele mesmo, com um pouco de sorte morreria na Ucrânia, sem nunca ter saído da sua cidade. A anedota serve não apenas para falar da tumultuada história daquelas terras no século XX, mas também para nos conscientizar sobre a multiétnica e multiculturalidade do lugar. Não é estranho que nesse cadinho fervente fundiam-se as mais variadas influências e cunhavam-se os mais interessantes artesãos da cultura daquele século. Citemos apenas alguns nomes, conhecidos mundialmente, ligados ao

¹⁶ Excerto do poema: "Minha cidade" (HCE, 30)

¹⁷ CALVINO, Ítalo. *Cidades invisíveis*. Tradução Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p.82)

universo da literatura, nascidos na cidade: Stanisław Lem, de família judaica, um dos mais conhecidos escritores de ficção científica do mundo, Adam Zagajewski, um dos mais renomados poetas e ensaístas poloneses de hoje, Leopold Staff, um dos poetas poloneses mais importantes do início do século XX (filho de um doceiro tcheco radicado na cidade), Stanisław Jerzy Lec, um dos mais perspicazes aforistas do século XX, Bruno Schulz, um dos escritores mais originais do idioma polonês, que nasceu numa família judaica na vizinha Drohobycz.

Dizem que a chuva dos tetos de Lviv de um lado escoava para o Mar Báltico e de outro para o Mar Negro. A cidade fronteiriça de várias culturas era também o marco para várias religiões. Era sede das catedrais de três religiões católicas: apostólica romana, greco-ortodoxa e armênia, além de inúmeras sinagogas e uma ou outra mesquita. Era uma cidade universitária com longas tradições e vários destaques, entre eles uma das mais famosas escolas de matemática do mundo. Na cultura polonesa Lwów sempre foi um centro florescente e envolvido num encanto mítico. Este papel só foi reforçado alguns anos antes do nascimento de Herbert, pelo mito das "aguiazinhas de Lwów" – crianças e adolescentes poloneses que lutaram primeiramente contra os ucranianos e posteriormente contra os soviéticos defendendo a cidade para que ela permanecesse dentro das fronteiras da Polônia, que estava ressurgindo. O patriótico culto às crianças-soldados mortos, junto com o clima de amor à pátria livre que ressurgia depois de quase um século e meio sob ocupações estrangeiras certamente eram elementos muito importantes na formação do jovem Herbert, ainda mais que seu pai, Bolesław, também combateu nas batalhas pela cidade. A irmã mais velha do poeta, Halina Herbert-Żebrowska, assim recorda este aspecto da infância:

A vida nos parecia boa e serena. Tínhamos uma família amorosa, escolas amistosas, e o nosso lugar no mundo, a Cidade do Leão [símbolo da cidade], era bela e inspiradora. A história de Lwów era ensinada já na terceira série da escola primária. Nascidos alguns anos depois do fim da Primeira Guerra Mundial, sabíamos que o nosso país reconquistou recentemente a independência e a sociedade polonesa da nossa cidade teve que participar da luta armada para poder pertencer à Pátria que estava renascendo. Visitávamos

frequentemente o mausoléu dos Defensores de Lwów no Cemitério Łyczakowski, e a inscrição no memorial "Mortui sunt ut liberi vivamus"[morreram para que possamos viver livres] ficou cravada profundamente nos nossos corações.¹⁸

Terceira cidade da Polônia entreguerras em termos de população, Lwów durante séculos foi um dos lugares mais importantes para a cultura polonesa. Com seu colorido, com o dialeto próprio e reconhecível até hoje, com as condecorações de *Virtuti Militari*, uma das ordens militares polonesas mais importantes, outorgada à cidade pelo marechal Piłsudski, a cidade de Lwów até hoje é um topos mítico na paisagem da cultura polonesa. Aparece como um paraíso perdido, ou melhor, um paraíso que foi roubado por Stalin e pelos soviéticos, lugar do mítico convívio harmônico e multicultural de várias etnias, sob a bandeira da Polônia que era tolerante e benevolente, mas, indubitavelmente, dominante.

Pela particularidade da cidade, cuja composição nacional incluía, além de poloneses, ucranianos e judeus, também comunidades minoritárias de alemães, armênios, italianos, romenos e tártaros, seus habitantes cresciam habituados com a alteridade, ao mesmo tempo apreciando a riqueza da diferença e cultivando sua própria identidade. Certamente, como em todos os lugares com estas características, houve organizações e manifestações de cunho separatista e nacionalista, mas o forte patriotismo inculcado nos jovens dos tempos entreguerras tinha, ao lado do componente nacionalista, a tentativa de cultivar a tradição multicultural. O forte patriotismo de Herbert, que aparece em seus versos e dilemas como "Reflexões sobre o problema da nação" (EO, 24) é bastante distante do nacionalismo e talvez seja um bom reflexo daquilo que os poloneses veem como a tônica geral do mito das terras perdidas pela Polônia depois da segunda guerra. Vejamos o que o próprio poeta diz a respeito numa de suas entrevistas:

Para mim a Polônia sem judeus, sem ucranianos, sem armênios, que viviam em Lwów, sem valacos, sem famílias de procedência italiana –

¹⁸ Fragmento do texto de Halina Herbert – Żebrowska, *Mój brat Zbyszek*, publicado no livro de recordações sobre Herbert: ROMANIUK, Anna (org.) *Wierność. Wspomnienia o Zbigniewie Herbercie*. Varsóvia: PWN, 2014, p. 9-14, o texto citado nas p. 10-11.

deixou de ser Polônia. Este ideal do estado de uma nação só, é um ideal fascista, não nos enganemos. E isto é um crime, pois para a cultura polonesa a multietnicidade trazia chances colossais.¹⁹

Embora tanto Herbert quanto o mito polonês do paraíso perdido vejam a cidade como o lugar de convivência multiétnica e tolerante, infelizmente, essa visão, apesar de ser baseada na realidade, tende a encobrir o outro lado da moeda. Os conflitos como a guerra polaco-ucraniana de 1918-1919, o atentado contra marechal Piłsudski em Lwów, em 1921, os atentados promovidos por nacionalistas ucranianos (o mais famoso deles, contra Bronisław Pieracki, o ministro dos Assuntos Internos, em 1934, resultou em criação do campo de detenção para os nacionalistas – principalmente da extrema direita polonesa – e oposição política em Bereza Kartuska), as perseguições sofridas pelo cinco vezes primeiro ministro da Polônia, professor da Universidade Politécnica de Lwów, Kazimierz Bartel, por ele estar ativamente lutando contra o antissemitismo, o "gueto de carteiras"²⁰ e *numerus clausus*²¹ nas universidades, os *pogroms* antissemitas que aconteceram na cidade de Lwów, primeiramente em 1918 (com a participação de membros do exército polonês, vitimando cerca de 500 pessoas) e depois em 1941 (inspirados pelos alemães e iniciados pelas organizações nacionalistas ucranianas, com cerca de 10 mil vítimas) e por fim as limpezas étnicas que vitimaram cerca de 60 mil de pessoas, em sua grande maioria poloneses, em Volínia, nos anos 1943-44, não nos permitem acreditar convictamente no tal mito. O antropólogo contemporâneo Jan Sowa,

¹⁹ Fragmento da entrevista intitulada "Wypluć z siebie wszystko" (Cuspir tudo de dentro de si), concedida a Jacek Trznadel em 1985. (HERBERT, 2008, HN, p.129-130)

²⁰ Trata-se de infames resoluções tomadas pelas universidades polonesas (a primeira delas justamente a Universidade Politécnica de Lwów, em 1935), sancionadas pelo governo em 1937, que obrigavam os estudantes de origem judaica a se sentarem numa parte da sala separada dos estudantes de origem polonesa.

²¹ Era o princípio de restringir a entrada de estudantes judaicos nas universidades ou em certos cursos. O princípio foi introduzido ainda na época da Rússia czarista que restringia o número de estudantes de origem judaica a 10% (fora centros como Moscou ou Sankt-Petersburg onde o número foi restrito a 3%). Na Polônia independente o procedimento foi sancionado somente em 1937 (embora as tentativas de sua introdução datassem de 1923) e possibilitava a restrição do ingresso da minoria judaica à universidade em até 10%.

numa tentativa de análise pós-colonial da história daquilo que então foi a parte leste da Polônia, chega a desabonar o tal mito completamente: "A convicção de uma singular hibridização da cultura dos territórios fronteiriços da Polônia é uma ilusão ideológica, que, assim como a tese sobre sua harmônica multiculturalidade, serve para encobrir o pesadelo que foram as relações sociais por lá"²² Para o uso deste estudo basta dizer que o mito das terras multiculturais e tolerantes pode e deve ser questionado tanto pelos fatos históricos quanto pelo óbvio paternalismo por parte da nação e cultura dominantes em relação às culturas e nações minoritárias.

A divisa de Lwów presente no brasão e em vários cantos da cidade era um leão. Seu lema *Semper fidelis* certamente encontra eco nos constantes retornos da ideia de fidelidade e em sua importância na obra do poeta. Podemos citar como exemplo o final do poema visto como o credo ético de Herbert, "A mensagem do Senhor Cogito" (SC, 40): "Sê fiel Vai".

Embora o nome da cidade nos seus poemas apareça apenas duas vezes²³ ("Castelo alto, ET, 29; O Senhor Cogito. A aula de caligrafia, ET, 34), sua presença é constante²⁴. Por vezes a cidade aparece

²² SOWA, Jan. *Fantomowe ciało króla. Peryferyjne zmagania z nowoczesnością*. Cracóvia: Universitas, 2011, p. 453.

²³ Curiosamente a menção ao nome da cidade só aparece nos dois poemas do último volume de poesias de Herbert. De acordo com o poeta e professor de literatura Julian Kornhauser, trata-se do volume que talvez tenha sido planejado pelo poeta "como uma espécie de esclarecimento a respeito de seu caminho poético até agora." KORNHAUSER, Julian Uśmiech sfinksa. *Tygodnik Powszechny*. Cracóvia vol.16, 1999. Também disponível em: <<http://www.tygodnik.com.pl/kontrapunkt/33-34/kornhauser.html>>. Acesso em 08.06.2016. Esse artigo posteriormente foi incluído no livro: KORNHAUSER, Julian. *Uśmiech sfinksa. O poezji Zbigniewa Herberta*. Cracóvia: Wydawnictwo Literackie, 2001. O trecho citado pode ser encontrado na p. 146. O livro de Kornhauser é uma rara tentativa de análise da poesia de Herbert a partir de cada volume de poemas publicado, considerando-se a sequência dos poemas dentro de cada um dos livros e atentando para as interações semânticas entre os poemas que a composição do volume possa provocar.

²⁴ Outro poeta, Adam Zagajewski, amigo de Herbert nascido em Lwów vinte anos depois dele, ao lembrar-se dele, assim comenta este fato: "(Herbert) Era, no entanto, um exilado excepcionalmente discreto: nunca chamava Lwów pelo nome em seus versos, falava da "cidade", como se houvesse algo excessivamente doloroso em seu nome; como se todas as outras cidades – e ele conheceu tantas delas – necessitassem dos nomes, e apenas esta única passasse

misturada com Varsóvia e Troia numa paisagem heroica. Por vezes é o palco de reminiscências, mas sempre permanece como uma referência e uma perda, ora nostálgica, ora dolorosa. A fidelidade do poeta à "pedra sobre a qual [lh]e deram à luz", à paisagem e ao quadro de valores da infância é analógica à postura dele perante a vida. Escolher as opções mais difíceis, permanecendo fiel àquilo que sentia e em que acreditava. Enquanto o governo comunista proibia a menção do nome da cidade nas obras literárias²⁵, o poeta universalizava sua imagem nos versos sobre Troia, nos quais podemos ver tanto Varsóvia como Lwów ("Sobre Troia", CL, 12), ou simplesmente declarava, numa vertiginosa descida do universal ("céu imenso do meu bairro" da primeira estrofe), até o mais particular ("maçaneta da cancela", da penúltima) que nunca a esqueceria, o ternamente lembrado lugar de nascimento ("Nunca de você", HCE, 15). Lembrava também das personagens da cidade (Paszanda, Bodek) e dos detalhes topográficos em sua paisagem sentimental ("Minha cidade", HCE, 30), contrabandeando a imagem da cidade e a saudade sob as decorações universais.

Um perfeito exemplo deste tipo de contrabando podemos observar no poema "País" (HCE, 51), tanto mais interessante por fundirem-se nele a cidade e o país, nos aproximando do conceito de *polis*, que como veremos a seguir é importante no entendimento da presença da cidade na obra do poeta. Diz Herbert no poema: "Bem no canto deste velho mapa há um país do qual tenho saudades. É a pátria das maçãs, das colinas, dos rios preguiçosos, do vinho rascante e do amor." Para um leitor que queira imaginar o mapa da Polônia antes da Guerra, a imagem de Lwów em seu canto inferior direito fica patente. O poeta prossegue misturando a ordem simbólica de um país mítico, país da infância, com as imagens como "postos da fronteira", que podem ser relacionados também com a realidade menos simbólica: "Infelizmente

muito bem sem ele". ZAGAJEWSKI, Adam. Początek wspomnienia, in: ROMANIUK, 2014, p. 294-314. Trecho citado pode ser encontrado nas p.302-303)

²⁵ As primeiras obras literárias destinadas a recordações da Lwów polonesa da época do entreguerras, editadas na Polônia, provavelmente foram *Zegar słoneczny* de Jan Parandowski (1953) e *Wysoki zamek* de Stanisław Lem (1966). Embora ambas mencionem com nomes e detalhes as ruas, monumentos e espaços típicos da cidade (as memórias de Lem trazem no título o Castelo Alto, um dos símbolos de Lwów que aparecerá também no título de um dos poemas de Herbert "Castelo Alto", ET, 29) o seu nome não aparece nelas, assim como nos poemas de Herbert.

uma grande aranha teceu sobre ele a sua teia e com a saliva viscosa fechou os postos da fronteira do sonho." No final do poema a imagem do anjo com a espada flamejante indica o exílio do paraíso, que novamente pode ser interpretado de várias maneiras: "É sempre assim: um anjo com a espada flamejante, uma aranha, a consciência." O anjo com a espada flamejante que guarda a porta do paraíso metafísico junto com a aranha podem ser uma alegoria do poder soviético que não permite nem sequer passar pela fronteira para visitar o que outrora foi o paraíso.

A importância da cidade natal em sua obra pode ser percebida também em poemas que não se referem de modo explícito às cidades. No poema "Umbigo" (ET, 35) o poeta define esta parte como "a cidade do corpo", permitindo aos seus leitores imaginar que tipo de relação umbilical desenvolveu com o lugar em que nasceu e cresceu. Certamente o estudo do topos da cidade na sua obra, levaria o pesquisador a resultados interessantes²⁶. Principalmente se pensarmos a cidade de Herbert como a *polis* – a cidade-estado, pequena pátria que precisa ser defendida e levada no coração, uma vez que a história exilou o poeta do lugar com o qual teve vínculos tão fortes. A fidelidade – que o poeta considerava sua marca registrada – à comunidade de valores e do sentido representado pela *polis* leopolitana é um dos fundamentos de sua poesia. Podemos entender que, apesar do exílio, o poeta permanece espiritualmente habitando em sua cidade, fonte de valores, sua *res publica* tão particular.

Se pensarmos no problema da herança e deserdamento, que será apresentado no terceiro capítulo com a reprodução da pesquisa de Stanisław Barańczak, podemos estabelecer os paralelos entre a cidade natal, a *polis* mítica e o conjunto dos valores por ela representados, aos quais o poeta faz questão de permanecer fiel, mesmo estando deserddado. Num dos poemas mais famosos de Herbert, "Informe da cidade sitiada" (ICS, 35), a junção do particular e do universal, típica de Herbert, aparece numa ilustração dessa discussão: "se a Cidade cair e apenas um sobreviver/ ele levará a Cidade dentro de si pelos caminhos do exílio/ ele será a Cidade". E assim podemos ler o poema como reminiscência dos cercos da cidade natal, como a vivência na cidade de Berlim dividida pelo muro, onde o autor viveu por longo tempo, como uma

²⁶ Um aprofundado estudo desse tema foi levado a cabo por Anna Mazurkiewicz – Szczyszek em seu livro *W asyście jakich dzwonoń. Obrazy miasta w twórczości Zbigniewa Herberta*. Lublin: Gaudium, 2008.

alegoria do cerco da ditadura comunista que, com o golpe militar em 1981, acabou com o carnaval da democracia da época do Solidariedade, ou, mais universalmente, como o cerco que o mundo bárbaro de hoje faz ao mundo dos valores, à *polis* mítica. Essa última leitura foi a inspiração para Don de Lillo e, posteriormente, para David Cronenberg, que citaram este poema de Herbert no livro *Cosmópolis* e no filme nele baseado.

A cidade natal e a impossibilidade de voltar a ela perpassam vários poemas. Por vezes ela aparece como "[a] roubada cidade dos meus pais" ("Rovigo", R 26), mas na maioria das vezes essa consciência esconde-se sob a junção da utopia da infância com a *polis* mítica, irreversivelmente perdida ou inatingível. É assim no poema "O Senhor Cogito medita sobre a volta à cidade natal" (SC, 8), no qual o eu lírico, após as afirmações no estilo bíblico de que nada lá restou – "de minha casa nenhuma das sombras (...)nem coisa alguma que seja nossa" – permanece congelado no tempo e na infância, no mágico círculo de giz das brincadeiras infantis, "antes do pulo para o irremediável". No poema "Na cidade" (ET, 28), no diálogo com um poema famoso de Czesław Miłosz, "W mojej ojczyźnie" (Na minha pátria), Herbert afirma a importância da cidade natal em sua paisagem mítica: "na minha cidade que não está em nenhum mapa /do mundo há um pão que pode nutrir/a vida inteira negro como a fé de que voltareis a ver/pedra pão água as torres que perduram na aurora".

Essa afirmação permite estabelecer outronexo interessante. A cidade de Lwów e a *polis* que ela representou, sem dúvida podem ser vistos como a Ítaca do poeta, que em busca dela percorreu mundos reais e poéticos, para nunca mais voltar. Pois assim como não há volta ao país da infância, as Ítacas não servem como o lugar para o qual se deve voltar, mas sim como um ponto no horizonte da viagem sempre distante e sempre orientando a direção na qual se deve prosseguir, como já notou um dos poetas mais apreciados por Herbert, Konstantinos Kaváfis. A Ítaca que foi roubada pela história é como o pão negro do exílio do poema citado: um sofrimento que se torna nutritivo durante toda a vida guiada pela fé de que o que está irremediavelmente perdido deve ser incansavelmente perseguido. Pode ser que isso só exista no íntimo do poeta, mas a sua constante presença, na forma da saudade, ao mesmo tempo em que constitui uma perda dolorosa, é também a força motriz, a lembrança de que o paraíso perdido na sua dimensão física pode e deve ser reconquistado em outras dimensões.

É preciso notar que a cidade natal do poeta ganha na sua obra poderes que geram mitos. O mito da cidade ideal, o mito da *polis*, a comunidade unida pelos valores em comum, o mito da pátria perdida ou roubada e o mito da herança da qual o poeta se sente deserdado. O real e o mitificado na representação da cidade natal se entrelaçam criando uma imagem poderosa que apela tanto ao poeta quanto aos seus leitores. A cidade real e a cidade imaginada, sonhada, lembrada se confundem, e a Ítaca criada desta maneira se reflete em vários pontos da obra do poeta, em imagens das cidades sitiadas, bombardeadas, perdidas, mas também cidades ricas em história e arte, ensolaradas e amistosas. De alguma maneira há um pouco da Lwów mítica em todas as cidades descritas por Herbert. E foram muitas, principalmente em sua obra ensaística.

Como já foi apontado, a imagem de Lwów se confunde com a das outras cidades, com as quais Herbert se sentiu ligado, em sua poesia. Se em "Três poemas de memória" (CL,4) podemos ver mais Lwów que Varsóvia, há poemas nos quais esta última é a protagonista indiscutível. Vemos sua morte e reconstrução no poema "Uma nuvem vermelha" (CL, 8), sua trágica sina de ser um grande cemitério das pessoas assassinadas pela guerra em "Cemitério de Varsóvia" (CL, 19) ou o *tópos* de martírio e heroísmo da cidade, que foi alvo de bombardeios pesados, palco de dois levantes e objeto de destruição planejada ao longo de seis anos de guerra em "Sobre Troia"(CL, 12). O poema "Informe da cidade sitiada" (ICS, 35) nos permite pensar em Berlim, Varsóvia e Lwów. A universalidade do *tópos* da *polis* sitiada reflete um outro poema deste mesmo volume, "Babilônia" (ICS, 18), no qual na *polis* cercada pelos bárbaros podemos identificar Berlim (a dica é "O retrato de uma jovem menina" de Petrus Christus) e talvez Paris, mas a lembrança das invasões bárbaras faz pensar em Lwów no plano de fundo. Além de Varsóvia, Paris e Berlim, cidades nas quais o poeta residiu por mais tempo e com as quais relacionou-se como se elas fossem um ponto de partida e não um ponto de chegada ou de passagem (caso de Rovigo) nos seus ensaios, em alguns dos poemas aparece uma vasta gama de cidades europeias e mediterrâneas que foram destinos de suas visitas e objetos de suas descrições. Podemos mencionar, entre outras, cidades como Siena, Orvieto, Paestum, Arles, Ferrara, Beauvais, Heraclião e Atenas. Sem dúvida são importantes como estudos da cidade compreendida como uma obra de arte, uma tentativa de organizar o caos trazido pela vida, mas também são a reminiscência da cidade

natal mitificada²⁷, que de longe reflete-se nelas e serve de base para entendê-las como uma pedra angular, "pedra sobre a qual me deram à luz" ("Minha cidade, HCE, 30).

Uma nota à parte merece o *tópos* da cidade sitiada, bastante presente na poesia de Herbert. A junção das mitologias universais, nacionais, literárias e pessoais com os múltiplos sentidos que podem ser atribuídos ao símbolo da cidade sitiada o torna extremamente forte. Tanto Tróia, Útica, Zbaraż, Częstochowa e Kamieniec Podolski (as cidades sitiadas da *Trilogia* de Sienkiewicz²⁸, base da mitologia nacional, que abordaremos adiante), como os cercos reais de Lwów, Varsóvia e Berlim, como a Polônia e a polonidade sofrendo sob o jugo soviético ou sob a lei marcial de Jaruzelski, mas também a cidadela dos valores sitiada pelo monstro sem face ou o bastião da cultura "alta", cercado pela pop-cultura dos bárbaros modernos – todas elas cabem neste símbolo polifacetado que também retornará com seus variados disfarces ao longo deste trabalho.

Encerro este subcapítulo citando um fragmento mais longo do depoimento de Herbert para Hessischer Rundfunk, em Frankfurt, intitulado "Wizja Europy" (Uma visão da Europa) e datado de 1973, que além das lembranças do autor sobre a sua cidade apresenta mais um elemento importante: a cidade natal para o poeta é a quintessência daquilo que ele entende por Europa. E, é claro, não se trata de um lugar geográfico, mas de uma comunidade de valores.

Nasci na cidade situada sobre uma grande divisão de águas, no meio do caminho entre o Mar Báltico e o Mar Negro. Um lugar singular nesta Terra. Por lá passei os felizes anos da infância e o início da juventude. Deixei-a há mais de um quarto de

²⁷ Diz o poeta: "minha Lwów [...] era uma cidade polonesa, ucraniana e judia, mas também italiana, com aquela sua irreproduzível doçura, eterno sorriso, humor e heroísmo, aquele de guerra e aquele cotidiano" (HERBERT, 2008, MD, p. 179). Entre as cidades italianas, a predileta do poeta é Ferrara - "é a cidade mais parecida com Lwów", afirma o poeta para seu amigo Francesco Cataluccio (CATALUCCIO, Francesco. *Il Signor Cogito*, in FRANASZEK (org.), 1999, p. 35-37, trecho citado está na p. 35) e no poema "Rovigo" (R, 26).

²⁸ *Trilogia* de Henryk Sienkiewicz foi traduzida para o português por Tomasz Barciński e publicada pela editora Record nos anos 2004-2006, em seis volumes: *A ferro e fogo* (vol. 1-2), *O dilúvio* (vol. 1-3) e *O pequeno cavaleiro*.

século, para nunca mais voltar. Era mais êxodo que uma partida espiritual e, embora eu esteja conciliado com a inevitabilidade histórica, lembro-me bem da minha cidade natal e, sobretudo, da lição que me ministrou. Hei de lembrá-la por toda a vida. Ela formou a minha primeira visão de Europa.

Esta cidade da minha infância era situada numa grande encruzilhada dos caminhos que levavam do ocidente ao oriente e do sul ao norte. As muralhas defensoras medievais, a catedral gótica, os belos prédios de apartamentos renascentistas na praça do mercado, as igrejas barrocas formavam um todo surpreendentemente harmônico que impressionava todo ádvena. E eram muitos os ádvenas que frequentemente ficavam aqui para sempre. Assim durante longos séculos formou-se um mosaico de muitas culturas e nações.

Quando vários anos depois viajei pela Europa Ocidental, procurava instintivamente pelas cidades e países nos quais era possível apreciar a presença de muitas camadas culturais, aparentemente contrárias entre si. Me atraía a Sicília com os vestígios de Gregos, Árabes e Normandos, pois eu pressentia que aquilo que é importante não apenas na arte, mas também na vida, surge num embate pacífico entre variados ideais e pensamentos. [...]

As lembranças obviamente colorem a realidade e talvez a minha cidade natal era na realidade menos bela do que me parece. Não surgiu por lá nenhum novo estilo artístico, não era um lugar de atuação nem de Rembrandt, nem de Leonardo, mas aos estudiosos impressionava uma tonalidade particular, um sotaque não encontrado em nenhum outro lugar. De acordo com os historiadores da arte, a particularidade consistia numa feliz junção, numa simbiose de elementos nativos, ocidentais, bizantinos e orientais. Durante séculos trabalhavam na minha cidade artistas italianos, holandeses, alemães, armênios, poloneses e rutenos.

Decerto não era apenas uma coincidência feliz. Era algo que exigia a criação das condições sócio-políticas e também espirituais, bem como a

grande tolerância, a hospitalidade para com os estranhos, a falta de preconceitos e de superstições religiosos e raciais. Assim minha primeira Europa – e estou a ela apegado até hoje – era um grande bazar de línguas, costumes e culturas. (HERBERT, 2008, MD, p.127-128)

1.2 "A CASA À BEIRA DAS ESTAÇÕES DO ANO, A CASA DAS CRIANÇAS, ANIMAIS E MAÇÃS"²⁹

Foi nos braços dos deuses que eu cresci
 ("Quando eu era menino")
 Friedrich Hölderlin³⁰

A família do poeta, como não poderia ser diferente, era multiétnica. Seu trisavô inglês ou escocês veio para Lwów de Viena, para ser professor de inglês. De acordo com Herbert, ele não conhecia uma palavra de polonês³¹. Sabemos ainda que sua avó paterna era de origem armênia, e a ela o autor dedicou o poema que abre o livro *Epilogo da tempestade*. Sobre a origem de sua mãe, tema de alguns poemas do filho ("Mamãe", CL, 22 e "A mãe" SC, 4, "Trenodia" RCS, 4), não consegui encontrar informações precisas. Enquanto a esposa de Herbert afirma que ela era de ascendência alemã, de uma família de colonos alemães³², seu sobrinho sustenta que seria austríaca,

²⁹ "A casa" (CL, 2)

³⁰ HÖLDERLIN, Friedrich. *Poemas*. Tradução e introdução José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, p.85.

³¹ HERBERT, 2008, HN, p. 43, em entrevista concedida para Krystyna Nastulanka. Em outra entrevista, conduzida pelo padre Janusz Pasierb o poeta afirma que quem veio da Inglaterra foi seu avô, que era um advogado (*ob.cit.*, p. 58)

³² Na entrevista concedida a Jacek Żakowski e publicada no jornal Gazeta Wyborcza, de 30/12/2000-01/01/2001, Katarzyna Herbert diz: "A sua origem cultural estava na tradição mediterrânea e genealogicamente era polonês em um grau limitado. Seu pai era metade armênio e o outro lado era alemão-austríaco-tcheco. A bisavó de Zbyszek [diminutivo de Zbigniew] do lado materno era de uma família de colonos alemães, mal falava polonês. E ele foi criado no espírito do patriotismo tradicional polonês. E como patriota polonês tinha ainda mais dificuldades de se conciliar com a polonidade, pois amava a Polônia ideal, talvez idealizada"(HERBERT, ŻAKOWSKI, 2000-2001).

provavelmente de classe nobre³³, seu amigo de infância e talvez da resistência armada, também poeta, Mikołaj Bieszczadowski, afirma que era de ascendência judaica³⁴. O fato é que, sem sombra de dúvida, tratava-se de uma família de diversas origens, como muitas em Lwów. Como a cidade era a capital da província da Galícia do Império Austro-Húngaro, era sede de várias repartições públicas, nas quais vinham trabalhar os funcionários de todo o império que com o tempo se estabeleciam na cidade e passavam por um processo de assimilação.

A família dos Herbert era de uma burguesia próspera, que participava intensamente do movimento cultural oferecido pela cidade. A irmã do poeta lembra as brincadeiras infantis que consistiam em reproduzir as cenas das peças teatrais que a família assistia e fazer exposições de quadros, fruto de visitas às galerias de arte, que eram pregados nas cortinas, lembra também de que foram educados no espírito patriótico³⁵. O pai de Herbert, Bolesław (1892-1963), doutor em direito, antes da guerra foi diretor de um banco e da filial de uma grande empresa de seguros. O poeta dedicou à sua memória o livro de poemas *Inscrição* (1969). Sua figura mitificada aparece também nos poemas "Meu pai" (CL, 9) e "Meditações sobre o pai" (SC, 3)³⁶. De acordo com as palavras da irmã, foi o pai que iniciou os filhos na literatura lendo para eles *Pan Tadeusz* (O Senhor Tadeu), o poema épico do assim

³³ As fontes familiares, que suponho sejam mais confiáveis, falam da avó materna de Herbert, Christina Lenius, que teria sido de origem austríaca. (HERBERT, 2008, KR, nota de rodapé na p. 56; ŻEBROWSKI, 2011, pp.137-144).

³⁴ Depois da entrada dos alemães em Lwów, a família de Herbert se mudou para Cracóvia. Bieszczadowski diz que um dos motivos da mudança foi que "tinham problemas com a senhora Herbert, pois era de origem judaica. Zbyszek disse que tinham que escondê-la, pois andavam atrás deles, fotografavam. Quando depois fui visitá-los em Cracóvia, me mandou voltar, para que eu não os colocasse em perigo. A mãe ficava na cama se fingindo de doente" (fragmento do depoimento de Mikołaj Bieszczadowski, para o livro de recordações sobre Herbert). BIESZCZADOWSKI, Mikołaj. ***. In: ROMANIUK, (org.), 2014, p.15-16. Trecho citado encontra-se na p. 16.

³⁵ HERBERT-ŻEBROWSKA, Halina, ob. cit. In: ROMANIUK (org.), 2014, p. 10.

³⁶ A rigor, é preciso apontar que a figura do pai (junto com a tia Pelagia) também aparece em um dos poemas inéditos na vida do autor, encontrados na pasta que continha poemas do seu último livro, *Epílogo da tempestade*. O poema é intitulado "Koniec" (O fim) e pode ser encontrado na edição dos poemas esparsos e não publicados: HERBERT, 2010, p. 318.

considerado maior poeta polonês, Adam Mickiewicz, e a *Trilogia* de Henryk Sienkiewicz, outra grande epopeia histórica polonesa em prosa. Nos poemas é apresentado como um homem culto ("gostava muito de France", "sentava curvado com um livro" e viajante (comparado ao Simbad) no poema "Meu pai", CL, 9), ou severo deus patriarcal que foi diminuído pela história e pelo tempo ("Meditações sobre o pai" SC, 3). O pai indubitavelmente exercia influência sobre o filho. Foi ele, junto com a tradição familiar, o motivo pelo qual o poeta, sempre interessado pela arte, mesmo tendo iniciado o curso de artes plásticas (Herbert que desenhou durante toda a vida, afirmava que preferia desenhar a escrever) acabou se tornando mestre primeiro em economia e depois em direito³⁷. Por outro lado, na correspondência entre pai e filho depois da guerra, o primeiro se revela como um grande fã, incentivador e mecenas da arte do filho. Por vezes é ele que comunica ao filho os prêmios, artigos ou resenhas destinados à sua poesia. Num tom irônico e cálido, sempre preocupado com as leituras do filho, tenta organizar junto com ele a biblioteca dos Herbert e constantemente envia (e cobra) as relações de livros que conseguiu adquirir. Sabe-se também que foi o pai, amante dos livros, que iniciou os filhos na arte da escrita e que destinava a ela uma atenção especial.³⁸

A história da família paterna de Herbert mostra como foram complicados os destinos dos poloneses de então: o tio-avô do pai, Marian Herbert, foi um general, primeiro do exército imperial austríaco, depois do exército da Polônia livre. Ele e sua família eram visitas frequentes na casa de veraneio, que o pai de Herbert ergueu em Brzuchowice, perto de Lwów. Dos seus seis filhos o mais velho, Marian Junior, foi morto combatendo no exército austríaco durante a Primeira Guerra Mundial, outro, Edward³⁹, combatente das Legiões (exército que garantiu a conquista da independência polonesa) e da guerra que os poloneses travaram contra os soviéticos (1919-1921), foi um dos oficiais prisioneiros de guerra assassinados pela NKVD no massacre de Katyń, e os outros dois, durante a guerra, assinaram listas provando a sua

³⁷ "Na minha família – disse Herbert –poder-se-ia estudar direito, medicina ou virar militar; a literatura estava fora de questão" escreveu Al Alvarez no texto em que rememorava o poeta, ALVAREZ, Al. Nie walczysz to umierasz (Se não lutas, morres). In FRANASZEK (org.), 1999, p.15-30. Trecho citado está na p.19.

³⁸ ŻEBROWSKI, 2011, p. 212.

³⁹ A ele Herbert dedica o poema "Botões" (R, 9) sobre o massacre de Katyń.

nacionalidade alemã. Um deles, Roman, acabou fugindo de Lwów, que aguardava a chegada do Exército Vermelho, e indo viver posteriormente em Viena, onde o visitou a mãe do poeta. Quando visitou a Polônia pela primeira vez depois da guerra, foi deixado do lado de fora da porta pelo pai do poeta, que não queria manter relações com o parente renegado⁴⁰, depois, a julgar pela visita de Maria Herbert a Viena, as relações aparentemente se normalizaram. O outro, Ludwik, o tio preferido de Zbigniew, aquele que o ensinou a nadar, chegou mais longe – considerado colaborador da Gestapo, que entregou às autoridades alemãs a fábrica clandestina de explosivos da resistência polonesa, foi condenado à morte e executado pelo exército do Estado Clandestino Polonês em 1943.⁴¹

⁴⁰ ŻEBROWSKI, *op.cit.*, p. 95. O autor diz também que ao que parece Zbigniew seguiu a linha paterna em relação ao parente, mantendo com ele apenas contatos superficiais.

⁴¹ Enquanto os historiadores não têm dúvida no que se refere à culpa de Ludwik Herbert, as fontes familiares tendem a ver o acontecido como um erro trágico. Joanna Siedlecka, autora da polêmica biografia de Herbert (SIEDLECKA, Joanna. *Pan od poezji* (O professor de poesia), Varsóvia: Prószyński i ska, 2002), quer ver nesse fato a origem não apenas do ódio à traição, característico de Herbert, mas também a necessidade de expiação da vergonhosa traição dentro da família por meio de se tornar o poeta nacional e da confabulação a respeito da própria vida, que era praticada por Herbert. De um modo geral, a biografia de Siedlecka é muito bem documentada, prima por ineditismo e não há como contestar alguns fatos que revela, por outro, além de parecer um livro que tem como tese tirar Herbert do monumento, vasculhando áreas íntimas e por vezes escandalizando, também lança como fatos certas afirmações que pesquisas posteriores provaram infundadas, como a atribuição a Herbert de poemas de qualidade duvidosa publicados sob o pseudônimo MAK, no fim dos anos noventa, nos suplementos dominicais do jornal "Ślowo". Embora a autora argumentasse veementemente de que Herbert era MAK, tanto no livro, quanto no debate acalorado que ele provocou, deixou de perceber que os poemas foram editados em livro por sua autora, Maria Kanecka, em 2000, dois anos antes da publicação de *Pan od poezji*.

De um modo geral é complicado estabelecer fatos tratando-se da vida de Herbert: o próprio poeta confundia as pistas, soltando afirmações contraditórias e confabulando a respeito da sua vida. Um dos biógrafos é seu sobrinho, Rafał Żebrowski, que tenta construir um monumento a seu avô Bolesław, o pai de Zbigniew e à família (ŻEBROWSKI, Rafał. *Kamień na którym mnie urodzono*. Varsóvia: PIW, 2011), e trata apenas da parte da vida da família até o fim da guerra. A outra biografia é o livro de Siedlecka, que parece por vezes carecer de boa vontade com o biografado e frequentemente parte da pressuposição de que quase tudo que Herbert dizia sobre si mesmo eram confabulações. No momento

Bolesław Herbert casou-se com Maria *de domo* Kaniak (1900-1980) em 1921 e tiveram três filhos: Halina (1923-), Zbigniew e Janusz (1931-43). Como já podemos perceber pelos poemas e dedicatórias, a família do poeta era bem presente em sua vida e as marcas dela estão impressas em vários lugares da sua obra. Em um dos poucos contos de Herbert, "Początek powieści"⁴² (O início do romance), dedicado aos pais, o poeta tenta desenhar o clima de sua infância, particularmente das férias passadas na mencionada casa de campo, nas cercanias de Lwów, em Brzuchowice. Do poema dedicado à irmã ("Irmã", SC, 5) e das memórias dela⁴³, chegamos a saber que os dois eram parecidos e na infância vestidos da mesma maneira, o que, segundo o poema, provocava no menino Zbigniew crises de identidade⁴⁴. Assim como o pai cuidava da formação intelectual, a mãe cuidava da formação mais física: incentivava a prática dos esportes e saía para caminhar com os filhos⁴⁵. Dona de casa, sempre foi lembrada pelos familiares como uma pessoa muito cordial e carinhosa. Ao que parece, Herbert foi herdeiro das características dos pais: lembrado como pessoa cordial, carinhosa,

a posição mais objetiva que une o estudo da vida e da obra de Herbert é o livro *Herbert* de Jacek Łukasiewicz, professor de história da literatura na Universidade de Wrocław (ŁUKASIEWICZ, Jacek. *Herbert*. Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 2001), que apesar do formato popular, ricamente ilustrado, que não permite muito aprofundamento, prima pela seriedade e relaciona a vida e a obra do poeta, oferecendo interessantes pistas interpretativas e estudos extremamente acurados, não obstante a sua brevidade.

Ao que tudo indica Andrzej Franaszek, um dos estudiosos da obra de Herbert e autor da biografia "definitiva" (até pelo seu tamanho, que gira em torno de mil páginas) de uma outra vida cheia de controvérsias, a de Czesław Miłosz, está trabalhando no seu livro a respeito da vida de Herbert. Certamente, conhecendo a luta que se trava na tentativa de se apropriar de Herbert e de sua obra por várias facções políticas, haverá polêmicas também em torno dessa obra, mas a pessoa do autor permite esperar um estudo biográfico profundo, sem sabor de um monumento e muito menos sem as sugestões que denigrem o biografado para promover o livro na atmosfera de escândalo.

⁴² Publicado inicialmente em *Tygodnik Powszechny*(25/1951), o conto (ou talvez o início de um romance que o poeta nunca concluiu – afirmava sofrer muito para escrever prosa) foi republicado no primeiro volume de escritos esparsos *Węzeł gordyjski*. (HERBERT, 2008, WG1. p. 27-32).

⁴³ HERBERT- ŻEBROWSKA, ob.cit. In: ROMANIUK (org.), *ob. cit.*, p.10.

⁴⁴ Fato confirmado pela sua irmã no depoimento a respeito do poeta, ob.cit., loc.cit.

⁴⁵ ob.cit., loc.cit.

com um charme irresistível como a mãe, e por outro lado, como o pai, cheio de princípios severos, chegando a ser autocrático, principalmente no que se referia à vida pública e política, na idade mais madura. Uma outra herança familiar legada ao poeta pela linhagem materna foi o problema da depressão e a síndrome bipolar que atingiram tanto ele quanto sua mãe.

Sabemos de alguns dos depoimentos⁴⁶ de Herbert, que a pessoa que o próprio poeta considerou como uma das influências mais importantes na sua vida foi a avó paterna, Maria Herbert, em solteira Bałaban. A avó, além de ler contos de fadas para as crianças, como lembra Halina Herbert-Żebrowska⁴⁷, aparece nas memórias do poeta como a pessoa que foi para ele um exemplo de compaixão, tolerância e necessidade de ajudar sem esperar qualquer recompensa. Profundamente religiosa, membra da Ordem Terceira de São Francisco, transmitiu ao neto a sensibilidade à religião. Herbert recorda que ela usava todo o dinheiro da sua aposentadoria para ajudar as pessoas, de vez em quando ultrapassando suas possibilidades e, então, apresentando as contas ao filho, que as acertava. Na entrevista a Pasierb aparecem os dois, a avó e o pai, como duas influências distintas na vida do poeta. O pai é apresentado como o positivista que quer mudar o mundo, homem severo, pouco preocupado com a religião – para não dizer ateu – cientista e um artista que não permitiu que sua veia artística brotasse, por conta das convicções que tentava impor aos outros. A avó, por sua vez, apesar de sua fé e caridade, não sentia a necessidade de catequizar ninguém, era um exemplo da aceitação da existência, da bondade e da santidade. "Minha santíssima avó" – diz sobre ela Herbert no poema a ela dedicado, que abre seu último volume de poemas ("A avó", ET, 1) e no qual os traços arquetípicos se unem às lembranças. A avó assume proporções deveras divinas ("como uma orquídea/como um arquipélago/como uma constelação") e conta o universo ao neto, formando sua maneira de ver o mundo ("sei tudo/ - dela"). A avó armênia traz para Herbert também um outro traço distintivo, de algum modo retratado no poema a ela dedicado: "não diz nada/ sobre o

⁴⁶ Da já citada entrevista ao padre Janusz Pasierb In: HERBERT, 2008, HN, p.58-66 e texto Ormiańska babcia (A vó armênia), publicado na revista *Zeszyty Literackie*, Varsóvia, vol.94 (2/2006), p. 114-116 e posteriormente reproduzido em volume *Mistrz z Delft* (O mestre de Delft) (HERBERT, 2008, MD, p. 178-180).

⁴⁷ HERBERT- ŻEBROWSKA, ob. cit. In: ROMANIUK (org.), *ob.cit., loc. cit.*

massacre/ da Armênia/ o massacre turco⁴⁸" ("A avó", ET, 1): a consciência da necessidade de defender os oprimidos (retratada também no texto "Avó armênia", no qual sobressai a lembrança do pequeno Zbigniew com a avó ajudando os necessitados), ao lado do conhecimento, adquirido posteriormente, sobre a crueldade do mundo. Curiosamente, na composição do último volume de poemas de Herbert, essa lembrança da avó é seguida por quatro invocações a Deus, todas com títulos do "Breviário" e numeradas de um a quatro. Uma outra curiosidade que permite pensar em diferenças de relacionamento e de influência, é a comparação do poema destinado à avó com os dedicados à mãe. No poema "A avó" o neto está sentado no seu colo enquanto ela lhe conta o mundo. Nos poemas "Mamãe" (CL, 22) e "Mãe" (SC, 4) está repetida a imagem do filho que caiu de seu regaço em busca do mundo e "nunca mais voltará para o doce trono do seu colo" (SC, 4). Este afastamento simbólico não se dá com a avó, que como o pai, aparece mitificada como uma figura quase divina. Embora a imagem da mãe do poema "Mãe"(SC, 4) tenha claras semelhanças com a figura mítica de uma das moiras, Láquesis ("ela segurava o início da vida" do filho representado como um fio), as figuras do pai e da avó encarnam as divindades mais potentes. O pai se apresenta nas roupagens de Deus-Pai ("Meditações sobre o pai" SC, 3) que prepara o filho para sentar-se à sua direita, separar "a luz das trevas e julgar os nossos vivos" e se transforma em Deus-Filho, talvez até numa hóstia ("nasceu pela segunda vez miúdo e muito frágil/com uma pele transparente cartilagens muito minguadas/ diminuía seu corpo para que eu pudesse recebê-lo"), na frase que ao mesmo tempo apresenta a velhice e o mistério cristão. A avó que é "como uma orquídea/ como um arquipélago/ como uma constelação" (ET, 1), à semelhança de uma das deusas mais antigas, Gaia, é o universo e a sua personificação. Vê-se que o pai e a avó são indubitavelmente os elementos familiares e míticos mais poderosos. Apesar de estarem em oposição, representando o princípio masculino e o feminino, tanto nos mitos antigos quanto na mitologia familiar, paradoxalmente, podemos observar os dois traços, do pai e da avó, na personalidade e na obra poética e publicística do poeta. Por um lado religioso, por outro anticlerical, por um lado o artista, por outro o poeta que constrói sua poesia principalmente nas premissas intelectuais, por um lado o homem que aceita o mundo e a sina humana de sofrer, por

⁴⁸ Diga-se de passagem: a família da avó, há muito tempo polonizada e identificando-se como poloneses, não foi tocada diretamente por aquilo que é considerado como um dos primeiros genocídios do século XX.

outro o opositor ferrenho da realidade política, tanto comunista quanto pós-comunista, arauto da necessidade de mudanças e crítico impiedoso das pessoas de opiniões e opções políticas diferentes da sua, frequentemente identificadas por ele como antiéticas.

No poema "A casa" (CL, 2), construído na oposição entre o passado e o presente, o autor contrapõe, por meio de construções anafóricas ("a casa era"/ "a casa é"), as duas casas: a mitificada casa da infância que foi destruída durante a guerra e a casa internalizada, o mito da casa que no interior do eu lírico sobreviveu à aniquilação do espaço físico. O adulto que amadureceu durante a guerra olhando para trás percebe que a casa, embora sem a existência física após a catástrofe da guerra, permanece como o alicerce dos valores que organizam o mundo. De um modo simbólico, como veremos ao longo do capítulo, a guerra constitui a cesura, que obriga o eu lírico a amadurecer de várias maneiras, mas o passado vivenciado na cidade, no lar, na escola transforma-se em uma base sólida, um fundamento abstrato, sobre o qual o protagonista do Herbert constrói sua vida adulta. No poema abaixo a estrofe sobre a guerra claramente divide os mundos. A idílica Arcádia da infância, mesmo destruída, é carregada no interior do eu lírico, como a cidade levada "dentro de si pelos caminhos do exílio" ("Informe da cidade sitiada", ICS, 35) pelos que sobreviveram ao cerco da cidade. "O quadrado de espaço vazio", visto de dentro com os olhos da criança, agora percebido por fora com a visão adulta, toma a forma de um cubo. Por um lado vemos a memória que toma a forma geométrica idealizada de um hexaedro, algo ao mesmo tempo abstrato, universal e tão concreto como a forma de um edifício ou de um tijolo, algo sobre o qual possa se iniciar a construção de um novo mundo. A casa, os seus valores, foram tão internalizados no íntimo que se transformam num "ossinho de comoção", a base da construção do corpo emocional, do corpo de princípios éticos. No contraste desta imagem com as cenas de barbárie e destruição, a casa internalizada permanece como o espaço inapagável da memória do que aconteceu ("asa da irmã incinerada"), mas também como o espaço de valores que precisam ser contrapostos ao mundo em decadência⁴⁹.

⁴⁹ Uma excelente interpretação deste poema, com a qual estou em débito, pode ser encontrada no livro de interpretações dos poemas de Herbert, didáticas, sensíveis e minuciosas da autoria de Danuta Opacka-Walasek *Czytając Herberta*. OPACKA-WALASEK, 2001, pp.61-67.

A casa

A casa à beira das estações do ano
a casa das crianças animais e maçãs
um quadrado de espaço vazio
sob a estrela ausente

a casa era a luneta da infância
a casa era a pele da comoção
a bochecha da irmã
o ramo da árvore

a bochecha a chama soprou
o ramo a bala riscou
acima das cinzas do ninho espalhadas
a canção da infantaria sem teto

a casa é o cubo da infância
a casa é o ossinho da comoção

asa da irmã incinerada

folha da árvore morta

A casa de Herbert e a sua família, sem dúvida constituíram "o cubo da infância", "o ossinho da comoção", a casa metafórica que sobreviveu no íntimo do poeta, mesmo depois que a guerra destruiu a casa física, como descreveu no belíssimo poema. A cesura da guerra, a invasão da história brutal no mundo paradisíaco aparece novamente, permitindo ver esta situação como um padrão que observaremos na obra de Herbert e que notaremos em vários exemplos apresentados adiante.

A guerra toca a família de Herbert. Além da perda da casa material, que foram obrigados a abandonar ao deixar a cidade, o tempo da guerra foi marcado com dois acontecimentos trágicos, embora não relacionados diretamente com ela. Primeiramente, no início da guerra, ao que parece ainda durante os bombardeios da cidade, morre a avó idolatrada. É provável que o acontecimento seja descrito no poema "O último pedido" (EO, 13), uma vez que aparecem nele três irmãos e a missa gregoriana, um provável último pedido da avó que era irmã terciária.

Em 1943, a morte leva o irmão mais novo, de Zbigniew, Janusz (talvez "a irmã incinerada" à qual se refere no poema possa ser uma reminiscência do irmão, embora ele tenha morrido por causa de uma apendicite mal diagnosticada). O menino era tido como o mais brilhante entre os filhos e surpreendia a todos com sua precocidade e maturidade. Embora Herbert relembre, nas entrevistas, sua morte e o trato feito com Deus, de que deixaria de escrever poesia se o irmão sobrevivesse⁵⁰, chegando até a queimar todos os seus poemas num ato de sacrifício⁵¹, "a asa da irmã incinerada" seja, talvez o único traço perceptível deixado pelo acontecimento em sua poesia⁵².

Os pontos de referência do poeta vistos até agora desaparecem: a casa é abandonada, a cidade natal sofre a invasão dos bárbaros. É cercada pelos soviéticos e alemães, ocupada primeiramente pelos soviéticos, posteriormente pelos alemães e depois de novo, dessa vez definitivamente, pelos soviéticos.

1.3 "NA PRIMEIRA SÉRIE DA ESCOLA PRIMÁRIA DE SANTO ANTÔNIO"⁵³

*[...O]ur school text-books lie.
What they call History
is nothing to vaunt of*

*being made, as it is,
by the criminal in us:*

⁵⁰ HERBERT, ZAWIEYSKI (2002), p. 47-48.

⁵¹ Herbert também fala sobre isso, definindo o ato como uma espécie de sacrifício mágico num programa preparado para ele para a Rádio Polonesa, emitido em junho de 1972. O programa que contém conversas de Herbert com o pintor Aleksander Kobzdej e o padre Placyd Galiński, leituras de poemas feitos pelo próprio poeta e gravações de conversas cheias de humor absurdo, efetuadas por ele nas ruas de Varsóvia (p.ex. Herbert conversa com o vigia de um banco sobre um assalto que planeja), foi repetido no décimo quinto aniversário da morte do poeta em 28.07.2013 e pode ser acessado na página: <<http://www.polskieradio.pl/8/195/Artykul/897152,Posluchaj-autorskiej-audycji-radiowej-Zbigniewa-Herberta>>, acesso em: 28.07.2016. O trecho no qual o autor se refere ao acontecimento encontra-se por volta da marca de 40 minutos.

⁵² A rigor, há também um outro eco: a menção a um irmão mais velho, que volta depois da guerra como uma espécie de morto-vivo no poema "A chuva"(HCE, 21).

⁵³ "O Senhor Cogito. Uma aula de caligrafia"(ET, 34)

goodness is timeless."
 ("Archeology")
 W.H. Auden⁵⁴

Do poema "O Senhor Cogito. A aula de caligrafia" (ET, 34) chegamos a saber que o poeta iniciou os estudos "na primeira série/ da escola primária/ Santo Antônio/ setenta anos atrás/ em Lwów". De acordo com o poema, sua professora tinha o sobrenome Bomba. Embora possa parecer incrível, uma vez que se assemelha a um nome de anedota, ainda mais no contexto de um concurso de caligrafia para saber quem escreve a letra "b" mais bonita, o sobrinho do poeta e autor do livro sobre a genealogia dos Herbert e os anos do poeta em Lwów, Rafał Żebrowski⁵⁵, além de localizar nos documentos de outra escola a professora com tal sobrenome, que talvez antes de ser tragada pelos "turbilhões da história" pudesse ser "a aia do intelecto/ do Senhor Cogito (...)/que encontrou o refúgio na mitologia" de seu poema, aponta fatos interessantes a respeito da letra "b", as quais abrem possibilidades interpretativas do poema. De acordo com ele a correspondente letra em alfabeto hebraico, beth, não apenas contém em si os dois mundos – o do agora e o do futuro – (como o "b" no poema, é dividido em "torre ativa e barriguinha renascentista") e foi a primeira coisa que foi criada por Deus na hora de formar os universos, como também inicia a Bíblia, a primeira parashá da Torá, com a palavra que dá nome à versão hebraica do Gênesis – *Bereshit*, "em princípio, no início", e a palavra de benção *bracha* (ŻEBROWSKI, 2011, p. 282-283). Se pensarmos que "o ilustre concurso/ se deu/ sob as vistas /da professora de polonês/(no passaporte/ Bomba)" podemos associar o início do trabalho poético de Herbert (a tentativa de criar a letra "b" mais bonita), ou seja, a criação de seu universo poético, com o nome da professora, que, além de repetir a letra, sugere claramente um dos eventos mais marcantes em sua vida e obra: a guerra. Como já vimos, a guerra interrompe a existência física da casa, que permanece apenas existindo no íntimo, exila o poeta da sua cidade natal, que também acaba sendo carregada "dentro de si pelos caminhos

⁵⁴ Parte da Coda do último poema completado em vida por W.H. Auden, "Archeology". AUDEN, Wystan Hugh. *Selected poems*. Edited by Edward Mendelson. Nova Iorque: Vintage, 1979, p.304. "Mentem os nossos manuais esolares./O que chamam de História/ não é nada para se gabar/ pois é a obra/ do criminoso que está em nós:/ bondade é atemporal.

⁵⁵ Rafał Żebrowski é historiador que trabalha no Instituto Judaico Histórico em Varsóvia. O livro ao qual se faz aqui referência é *Kamień na którym mnie urodzono*. Varsóvia: PIW, 2011.

do exílio" ("Informe da cidade sitiada", ICS, 35), e, como veremos mais adiante, marca também de outras maneiras. O início do trabalho na seara da escrita, sob os olhos da professora Bomba a prenuncia. E o *bereshit* literário do Senhor Cogito, inevitavelmente, pelo nome da professora, que da mitologia "reina/sobre o Senhor Cogito/e a órfã letra/ b", está unido com aquilo que foi um dos maiores marcos de sua vida e obra, a cesura, o fim e o *bereshit* de sua obra poética, a maldição e a bênção do sofrimento, a guerra marcada pela "órfã letra/b".

A guerra inevitavelmente envolve o poeta nas tramas da história. Desde a tenra infância à sombra da senhora Bomba, a história se apresenta ao protagonista de sua obra. Por um lado as lembranças patrióticas do país que acabou de reconquistar a independência depois de longos anos de lutas, por outro, as leituras da literatura polonesa que frisava o patriotismo e que eram promovidas pela maior autoridade da casa e da infância: o pai. Quando frequentava o ginásio, como veremos adiante, envolventes aulas que incitavam a procura pela antiguidade clássica mostravam outro lado da história. Imerso nela, que inicialmente era percebida como algo fascinante, da perspectiva de anos e vivências nas quais a história mostrava sua face real, o poeta se declara um prisioneiro dela:

Todos, no entanto, todos sem exceção estamos enredados na história, ou para usar essa imagem macabra, somos prisioneiros da história. Sendo mais preciso: não todos: alguns ainda acham que gozam de uma liberdade ilusória, contra outros já foi aberto o inquérito, outros ainda já se encontram no banco dos réus. Quanto a mim, considero ter recebido a sentença condenatória. Depois de sentenciado, a gente tem muito tempo, desaparecem inúmeras preocupações e problemas cotidianos, assim a pessoa pode dedicar-se aos estudos sérios, por exemplo, sobre o sistema de carceragem, ou simplesmente filosofar.⁵⁶

⁵⁶ Fragmento da palestra ministrada em Berlim, para Akademia der Künste, em 20.09.1975, a respeito da contemporaneidade da história e da consciência histórica, que de acordo com o poeta estava desaparecendo na sociedade industrial. O manuscrito polonês intitulado em alemão *Die Gegenwart der Geschichte* foi publicado sob o título "Czas przeszły terazniejszy" (Tempo

Talvez uma das melhores maneiras de ver a imagem da história em Herbert seja seu poema "Ela ajeitava seus cabelos" (I, 32), que alusivamente, na forma de um poema erótico, a descreve. Tanto seu fascínio quanto seu lado terrível transparecem quando começa a ajeitar seus cabelos. A imagem de uma mulher que está se arrumando antes de dormir, com o homem, o eu lírico, que a espera e observa, num primeiro momento pode não parecer estranha. Numa leitura mais próxima percebemos que é a história antropomorfizada. A eternidade que dura aquela espera e as eras que se passam "entre uma e outra flexão do braço", inicialmente parecem um sinal de impaciência, mas passam a ser marcos da personagem e talvez um sinal de que o eu lírico esteja paralisado por temor, quando o tempo corre de maneira diferente. Quando dos cabelos da protagonista começam a se derramar diminutos soldados mortos das épocas romana, medieval e moderna, o contraste entre o tamanho deles e o dela permite perceber quem ela é. Independentemente das mortes (ou talvez justo por conta delas) a personagem firma acima de sua cabeça a glória. A palavra permite pensar tanto em fama quanto em luz de uma auréola de santidade ou divindade. Uma das intérpretes do poema, Joanna Adamowska, embora não ressalte a tensão entre *eros* e *thánatos* presente no poema, observa: "A convenção erótica da descrição tem como único objetivo sublinhar a proximidade, a presença física tátil do contato com a História e a força da tensão que acompanha a situação-limite que é a morte" (ADAMOWSKA, 2012, p. 229). Se pensarmos na atração que a História e suas promessas de glória eterna exercem sobre um homem como Aquiles, que troca a vida real pela imortalidade na canção, servindo de modelo para a educação de jovens soldados patriotas não de todo conscientes de que servirão como carne-de-canhão, o coração parando de bater e "os grossos grãos de sal" podem simbolizar não apenas o medo, mas também a irracional atração exercida pela personificação da História.

Ela ajeitava seus cabelos

Ela ajeitava seus cabelos antes de dormir
diante do espelho Aquilo durava uma
eternidade

Entre uma e outra flexão do braço no cotovelo
 Passavam-se eras Dos cabelos silenciosamente
 se derramavam
 os soldados da segunda legião chamada de
 Augusta Antoniniana
 os companheiros de Rolando artilheiros de
 Verdun
 com dedos fortes
 firmava a glória acima de sua cabeça
 Aquilo durou tanto
 que quando finalmente
 iniciou sua gingante
 caminhada até mim
 meu coração até então tão obediente
 parou
 e sobre a pele apareceram
 os grossos grãos de sal
 (I, 32)

A história, tanto aqui quanto em um outro poema, um dos mais famosos do autor, "Sequoia" (SC, 21), aparece como a junção entre o elemento mítico, fascinante, belo e ordenado e "a sangrenta polpa" dos acontecimentos reais. Se a história aparece como uma mulher que fascina, no poema "Ela ajeitava seus cabelos"(I, 32), sua musa, Clio, é descrita no livro com os apócrifos mitológicos de Herbert em *Król mrówek* (O rei das formigas), como "uma garota robusta, tosca, forte que nem um cavalo e inexprimivelmente ordinária – a deusa dos usurpadores, que repete seus bordões teimosos" (HERBERT, 2008, KM, p. 43), cuja aparência é comparada, por Małgorzata Mikołajczak⁵⁷, em seu ensaio sobre as faces da História em Herbert, aos netos do *Aurora*⁵⁸ do poema "O poder do gosto" (ICS, 33). Em "Sequoia" (SC, 21), por sua

⁵⁷ MIKOŁAJCZAK Małgorzata. Oblicza historii w poezji Zbigniewa Herberta. In: LIGEŻA, Wojciech (org.) *Portret z początku wieku: twórczość Zbigniewa Herberta – kontynuacje i rewizje*. Lublin: Gaudium, 2005, p.85-109, o trecho referido encontra-se na p.105. No ensaio a estudiosa tece instigantes considerações baseando-se na apresentação da recorrência na poesia de Herbert de símbolos como o círculo, a mó, o pêndulo e o vento que simbolizam diferentes facetas do tempo e da história em sua obra.

⁵⁸ "os netos do *Aurora*/ rapazes com caras de batata/ as moças muito feias de mãos avermelhadas" (ICS, 33)

vez, o contraste se dá entre a ilusória harmonia "[d]os anéis extremamente regulares como círculos na água" no tronco da sequoia cortada, nos quais "alguém travesso escreveu datas da história humana" e os acontecimentos sangrentos e caóticos – batalhas às quais correspondem as marcas. Danuta Opacka-Walasek, em seu estudo sobre a questão do tempo na obra de Herbert, vê nesse poema a contestação da aproximação romântica de Maurycy Mochnacki⁵⁹, que queria ver no símbolo da árvore uma imagem harmônica da história da nação, controlada e rodeada de cuidados pela força da providência divina⁶⁰. No caso da visão de Herbert, a contraposição entre a imagem da história harmônica, sugerida pela harmonia da natureza e dos marcos históricos ordenados dentro dela e a imagem da cruel e sangrenta confusão, é expressa pela visão que a estudiosa compara ao Demiurgo dos gnósticos:

o Tácito desta árvore era um geômetra não
conhecia adjetivos
não conhecia a sintaxe que expressa o pavor não
conhecia palavra alguma
então calculava adicionava anos e séculos como
se quisesse dizer que não há
nada além de nascimento e morte nada apenas
nascimento e morte
e dentro a sangrenta polpa da sequoia
(SC, 21)

A mitificação da história, apresentada pela narrativa harmoniosa, inserida numa ordem da natureza representada pela árvore, é contrastada com a imagem brutal da "sangrenta polpa", o lado real da história. O deus-historiador, representado, não por acaso, por Tácito, historiador romano cujo nome significa "silencioso", aparece como um geômetra, um personagem frio e calculista, desumano em seu afastamento da cruel realidade disfarçada pelos belos relatos históricos. A história é por ele

⁵⁹ Maurycy Mochnacki (1803-1834), teórico do romantismo polonês, pianista, participante e cronista do Levante de Novembro (1830).

⁶⁰ OPAKKA-WALASEK, Danuta. O "nieprzerwanym szumie ogromnej klepsydry": Obrazy czasu w poezji Zbigniewa Herberta. In: LIGEZA, Wojciech (org.) *Portret z początku wieku: twórczość Zbigniewa Herberta – kontynuacje i rewizje*. Lublin: Gaudium, 2005, p.110-128, a análise a que se faz referência aqui está na seção do ensaio intitulada 'Czas historii – krwawa miazga!', entre as páginas 122-126.

mitificada, enquanto a imagem daquele tronco decepado, em cujo toco estão inscritas as datas, encontra-se muito mais próxima da realidade e sua "sangrenta polpa". A libertação do fascínio do mito histórico, a leitura "de Lívio contra Lívio", será contada num outro poema: "As metamorfoses de Lívio", (EP, 02) que será visto adiante, quando, sob o pretexto de falar sobre os professores do menino Herbert, será feita a análise da simbologia de Roma na obra do poeta.

A visão da história volta também num outro poema que retorna à infância para lembrar os objetos-companheiros: a pena, a tinta e a lâmpada. Quem sabe, talvez a letra *b*, que antes de ter sido devorada pelos turbilhões da história ganhou o concurso de caligrafia, tenha sido traçada com uma

pena com caneta de madeira
coberta de tinta ou de verniz crocante

na lojinha judia
- degraus rangentes a campainha na porta
envidraçada –
escolhia-te
numa cor de preguiça
e em pouco tempo portavas
em teu corpo
a contemplação de meus dentes
marcas dos remordimentos escolares
("Elegia para a partida da pena da tinta e da
lâmpada", EP, 19)

A pena é um dos objetos caros ao eu lírico que pertencem ao mundo que passou, que desapareceu com a chegada dos "Hunos do progresso galopando pelas estepes da terra e do céu/ destruindo pelo caminho tudo aquilo digno de respeito antigo e indefeso" (EP, 19). O poema, de um dos últimos livros de Herbert, traz também uma reflexão baseada nos ensinamentos de seu grande mestre, Henryk Elzenberg, a respeito da história. De algum modo os professores da escola de Herbert descritos adiante, que habitam sua obra, repetem essa mesma lição e podem ser contados entre aqueles que se opõem à barbárie. A visão da história aprendida de Elzenberg⁶¹ para o que apontam os poemas dos

⁶¹ No ensaio "O gandhismo na perspectiva histórica", o filósofo diz: "A história humana, em sua massa principal, é sobrecarregada de mal e, o que não é nada

professores do seu ginásio, é que para viver uma vida digna é preciso enfrentar os "Hunos do progresso", "os arruaceiros da história" ("O professor de ciências", HCE, 22) levantando a bandeira dos valores representados pela pena, pela tinta e pela lâmpada – os valores chamados de humanistas. A história nessa visão é um caminho de "duas vias: a história do crime e a história do espírito, que caminham uma ao lado da outra, sem a mínima interação entre si, criadas pelas espécies ontológicas, mais estranhos entre si do que na zoologia os sáurios e os amonites" (ELZENBERG, 1994, p. 282). Diz Herbert nesse mesmo poema:

levei anos para conhecer as grosseiras
engrenagens da história
a procissão monótona e o combate desigual
sicários à frente das multidões aparvalhadas
contra um punhado de justos e sensatos
("Elegia para a partida da pena da tinta e da
lâmpada", EP, 19)

A ambivalência da história em Herbert consiste no fato de que ela ao mesmo tempo que fala da miséria do ser humano, da crueldade da espécie, é também a portadora da cultura e dos exemplos de virtude.

1.4 "ELE FOI O PRIMEIRO A NOS MOSTRAR..."⁶²

melhor, de cegueira e de estupidez no que toca aos valores; é difícil enxergar nela qualquer sentido que poderia justificá-la em sua totalidade. E, no entanto, sobre este fundo trevoso aparecem não apenas vislumbres soltos, mais ou menos individuais, mas em maior ou menor número aqueles sempre claramente limitados, mas de modo algum exíguos e privados de futuro, movimentos grupais, que provam o esforço do ser humano para em etapas, gradualmente elevar-se acima de si. (...) [A]ssim como o resultado final surge algo como uma tradição e, ao lado do rio turvo da história geral que carrega sua areia e seus crimes, começa a fluir algo como uma segunda corrente, menos abundante, menos contínua, a corrente da história "pequena", mas justo por conta dela a totalidade adquire um sentido e o mal daquela é redimido" (ELZENBERG, 1986, p.201-202). Curiosamente, como podemos observar neste trecho, tanto em Elzenberg quanto em Herbert, a areia aparece como um símbolo do mal que ameaça os valores. Por exemplo em "Adivinhações" (CL, 36), "O Senhor Cogito sobre a postura ereta"(SC, 39), ou "A mensagem do Senhor Cogito" (SC, 40).

⁶² "Professor de ciências naturais", HCE, 22.

There is no teaching until the pupil is brought into the same state or principle in which you are; a transfusion takes place; he is you, and you are he; there is a teaching; and by no unfriendly chance or bad company can he ever quite lose the benefit.

Ralph Waldo Emerson⁶³

Depois do *bereshit* escolar, o poeta prosseguiu sua educação no VIII Ginásio do Estado, cujo padroeiro era o Rei Casimiro, o Grande. A escola tinha um perfil biológico-matemático e Herbert, menino sério, calmo e tímido, era um aluno bom, com talento para matemática, e que também se destacava nas aulas de uma disciplina que, mesmo então, não era vista como central no programa escolar - ainda mais por se tratar de um colégio que não tinha perfil humanista - o latim. A escola e os professores, principalmente o professor de latim, foram descritos no ensaio "Lekcja łaciny" (A aula de latim), no livro *Labirynt nad morzem* (O labirinto à beira-mar) (HERBERT, 2000, p.167-197). Herbert lembra de seu professor, que apesar de bastante severo conseguiu despertar nele e na sua turma o amor pelo idioma e pela Roma idealizada. Faz isso ao perceber que se movimentava pelo Fórum Romano sem dificuldades, identificando os objetos e as suas histórias. No desenvolvimento do ensaio deixa também patente que graças ao seu professor de latim, Grzegorz Jasilkowski, ficou imbuído do espírito da virtude romana e apaixonado pelo som das palavras ritmadas das poesias latinas. A virtude idealizada, a tenacidade associada com este espírito republicano, podemos ver de melhor maneira no poema "O Senhor Cogito sobre a postura ereta" (SC, 39), que descreve a postura de resistir, apesar de tudo, no cenário da cidade sitiada de Útica. Uma postura, diga-se de passagem, bem característica do poeta, seja na sua vida pessoal na luta contra as fraquezas e doenças, seja no seu comportamento de homem público durante os tempos totalitários. Seu professor pagou por esta postura com a vida, lutando no início da guerra, como Herbert escreve

⁶³ EMERSON, Ralph Waldo. Spiritual laws. In: Emerson, R.W. *Essays, first series*. Project Gutenberg, 2008, p. 169. Não existe aprendizagem até o aluno ser trazido para o mesmo estado ou princípio no qual você está; aí ocorre uma transfusão; ele é você e você é ele; aí se dá o aprendizado; e, então, por nenhuma má influência ou algum acaso adverso ele poderá perder totalmente o que aprendeu.

na parte do ensaio que, inicialmente, não poderia ser publicada, quando entregou o livro para editora em 1973⁶⁴. É que uma afirmação assim poderia sugerir que foi morto durante a invasão soviética promovida por Stalin, então ainda aliado de Hitler, fato cuidadosamente negado pela versão oficial da história divulgada pelos comunistas. No ensaio temos apenas a afirmação de que as aulas de latim acabaram "porque então fomos invadidos por bárbaros", maneira com a qual, em várias oportunidades, Herbert se referia aos soviéticos⁶⁵. Todo o ensaio, aliás, gira em torno da Muralha de Adriano, cuja construção é admirada pelo autor na Inglaterra e vista como a última fronteira da civilização, defendida dos ataques pictas e escoseses no fim do império, em uma clara alegoria que coloca tanto Lwów⁶⁶ como as aulas de latim como

⁶⁴ Devido à postura anticomunista de Herbert, principalmente a partir da segunda metade dos anos setenta, o poeta não era publicado na Polônia no circuito oficial, mesmo existindo edições anteriores de suas obras. O autor retirou o livro da editora em 1981, oito anos depois de entregue, por receio de ser aproveitado pelo regime do general Jaruzelski. O costume nos anos iniciais da ditadura de Jaruzelski era publicar as obras dos autores que, num gesto de resistência, boicotavam todas as mídias oficiais ao editar seus livros apenas clandestinamente e no exterior (caso de Herbert), e assim de alguma maneira legitimar a ditadura mostrando que os intelectuais opositores aderiam ao sistema. O manuscrito do livro *Labirynt nad morzem* (O labirinto à beira-mar) foi encontrado no arquivo e finalmente editado somente depois da morte de Herbert, em 2000, na forma que o poeta destinou para a publicação em 1973. A parte do ensaio que foi vítima da autocensura foi encontrada posteriormente e publicada dois anos mais tarde pela revista *Zeszyty Literackie*, a mesma que editou o livro, sob o título "Przerwana lekcja" (A aula interrompida): HERBERT, Zbigniew. *Przerwana lekcja. Zeszyty literackie*, Varsóvia, vol. 82, p. 55-64, 2002.

⁶⁵ Por exemplo, nas entrevistas. Veja: HERBERT, 2008, HN, p.232 ou 238.

⁶⁶ "Lwów pertencia à tradição austríaca. Eu cresci naquela tradição, na sensação de que aqui é a fronteira da Europa, a última igreja gótica ou barroca, e que adiante se inicia a estepe" (HERBERT, 2008, HN, p. 90), diz Herbert na entrevista intitulada "Nada-se sempre contra a correnteza, com a correnteza flui só o lixo", concedida a Adam Michnik, uma das figuras mais importantes da oposição democrática polonesa, que passou longos anos nas prisões comunistas. Herbert dedicou a ele o poema "A missa pelos aprisionados" (EP, 5). Inicialmente muito amigos, depois da abertura, em 1989, quando Michnik, então chefe do maior jornal polonês, a *Gazeta Wyborcza*, apoiou a política do primeiro governo não comunista de não perseguir antigos comunistas que entregaram o poder sem derramamento de sangue, tornou-se um dos maiores desafetos de Herbert, ferrenho defensor da "decomunização". Após um desentendimento que tinha por base a publicação de um texto seu que apareceu

limes entre o mundo da civilização e as invasões bárbaras. Duas disciplinas que foram retiradas da grade curricular de todas as escolas em Lwów depois da entrada dos soviéticos foram a religião e o latim, o que pode ajudar na compreensão da idealização inicial do mundo romano pelo poeta.

Um outro mestre que é mitificado na obra de Herbert foi o professor de ciências naturais, de acordo com o poema, assassinado "no segundo ano da guerra" "pelos arruaceiros da história" ("Professor de ciências naturais" HCE, 22). No poema vemos um dos "justos e sensatos" ("Elegia para a partida da pena da tinta e da lâmpada", EP, 19) que trabalham na contramão da história de barbárie, ensinando o amor à sua disciplina, que era a biologia, a ciência da vida. O eu lírico, aluno, leva consigo os valores que lhe foram passados e o respeito pela vida e pela postura de seu mestre. O poema escrito, em sua primeira parte, da perspectiva de uma criança que vê o professor como um ser maior, um ser mítico (seu rosto não consegue ser recordado), um pouco grotesco, cuja "gravata morta" "presa com alfinete" ao "pescoço magro" faz alusão à imagem da gravata borboleta e borboletas presas com alfinete nas coleções de material para as aulas. O professor estabelece o vínculo amoroso e familiar entre seus alunos e a natureza, introduzindo-os "na vida íntima/ do nosso bisavô/ paramécio", ensina sobre a presença do mal na natureza ("ele que trouxe/ o grão escuro/ e disse esporão"), faz com que os alunos aprendam sobre seu papel criativo na vida que junta o júbilo com a responsabilidade ("por sua inspiração/ no décimo ano de vida/ me tornei pai// quando após a tensa espera/ da castanha imersa em água/ surgiu um broto amarelo/ e tudo ao redor/ era só canto"). O idílio de compartilhar a paixão pelo conhecimento é interrompido com a morte do professor, assassinado pelos "arruaceiros da história", mas a continuação, a sua vida *post mortem* é o objeto da segunda parte do poema. O professor aparece nela no céu (pois seu aluno, embora seja o aprendiz das verdades da natureza, considera também a possibilidade metafísica), novamente como um ser sobrenatural, retratado com ar grotesco, mas cálido, um adulto que anda com as pernas de "raios comprimidos", como uma criança à caça de borboletas. Embora a

no jornal de Michnik com um comentário que o poeta considerou manipulador, Herbert chegou a solicitar a um outro entrevistador (Jacek Trznadel) que nas edições subsequentes do livro *Hańba domowa*, que continha a entrevista com referências a Michnik, fossem retiradas as palavras "meu caro amigo" com que seu nome era originalmente precedido.

borboleta não apareça diretamente no poema, sua imagem está subentendida também dessa vez. Então vale a pena pensar na sua simbologia de transformação ou de alma – primeiramente presa no pescoço com um alfinete e, num segundo momento, como um elemento do mundo celeste.

O mais interessante, no entanto, é que a vida do professor continua, mesmo que não haja o mundo metafísico. Nessa alternativa, seu legado inculcado no aluno faz com que este veja o professor nas manifestações da natureza e se comporte respeitosamente para com ela. O respeito à vida ensinado pelo mestre é aprendido e internalizado pelo aluno, que assim, vendo-o nas imagens do universo, tratado com amor e respeito escolar, apresentando também a solidariedade para com os mais fracos, característica de Herbert, faz com que ele sobreviva por meio da marca que deixou em seus alunos:

mas se não foi lá para cima –

quando numa trilha da mata
 encontro um besouro que se arrastando sobe
 num montículo de areia
 me aproximo
 me aprumo
 e falo:
 - bom dia senhor professor

permita-me que eu o ajude
 carrego-o delicadamente
 e o observo longamente
 até que desapareça
 na escura sala dos professores
 no final do corredor das folhas.
 ("Professor de ciências naturais" HCE, 22)

O protótipo do personagem foi o doutor Fortunat Stroński, que, como apurou Joanna Siedlecka (SIEDLECKA, 2002, p.53) em correspondência com seus familiares, morreu depois da guerra, ainda tendo trabalhado como professor sob a ocupação soviética. A indicação do tempo da morte como o segundo ano da guerra pode ser um recado nas entrelinhas, sugestão de que tivesse sido assassinado pelos soviéticos, que deportavam e matavam poloneses até na véspera da fuga

da cidade, antes da entrada dos nazistas⁶⁷. Por outro lado, houve também massacres de professores universitários (entre eles um dos representantes da famosa escola matemática de Lwów, Stanisław Ruziewicz, pai do melhor amigo de Herbert na época da adolescência, Zdzisław, seus familiares e outros membros das elites intelectuais, sendo o extermínio promovido por nazistas alguns dias depois de sua entrada na cidade. Como Stroński, Ruziewicz e outros professores da escola eram doutores que lecionavam também na universidade, e Herbert pode estar apontando para esse fato.

Embora vários dos professores da escola tenham sido deportados e mortos pelos soviéticos e alemães, talvez a figura de Jasilkowski, professor de latim, já mitificado⁶⁸ como exemplo de *virtus* romana no

⁶⁷ O historiador da ocupação soviética de Lwów, Jerzy Węgiński, avalia que apenas nas prisões de Lwów, somente na semana antes da entrada dos nazistas, foram assassinadas cerca de 11000 pessoas. A NKVD liberou apenas presos por delitos criminais e ao longo da semana promoveu o massacre dos assim chamados presos políticos. Os detidos por causas políticas, na maioria das vezes, eram os membros da *inteligentsia* e classes não-proletárias, e frequentemente apenas este fato já podia ser motivo para prisão. Os nazistas aproveitaram aqueles massacres para promover uma onda de *pogroms* antissemitas, culpando os judeus pelo acontecimento. WĘGIŃSKI, Jerzy *Lwów pod okupacją sowiecką 1939-1941*, Varsóvia: Editions Spotkania, 1991, p. 270-274.

Vale mencionar que um dos judeus obrigados pela SS a remover os corpos dos assassinados pela NKVD da mais famosa das prisões – Brygidki – e que milagrosamente escapou da morte por fuzilamento na prisão e depois durante um *pogrom*, foi o grande escritor polonês Stanisław Lem. Este e outros acontecimentos traumáticos da vida de um judeu em Lwów sob o domínio nazista acabaram produzindo ecos indiretos em seus romances de ficção científica. Esta situação particular aparece no relato de Rappaport, no romance *Głos Pana* (Cracóvia: Wydawnictwo Literackie, 2002, p. 80), cuja primeira edição data de 1968. A edição brasileira é *A voz do mestre*, Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991, p. 63-64). Sobre este e outros reflexos da conturbada biografia do escritor nos tempos do Holocausto em sua obra, confira o livro de Agnieszka Gajewska: GAJEWSKA, Agnieszka. *Zagłada i gwiazdy. Przeszłość w prozie Stanisława Lema*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2016).

⁶⁸ A mitificação inicia pelo tratamento do professor no ensaio. Além de ser descrito como um preceptor severo, porém justo, é tratado no ensaio apenas pelo apelido escolar Grzesio, que é diminutivo de seu nome Grzegorz. Vejamos a explicação de chamar o professor tão rigoroso pelo carinhoso diminutivo: "Penso que manifestava-se nisso a bela tendência humana de domesticação das causas e fenômenos inefáveis que despertam terror. Por este mesmo motivo, decerto, os ciclones carregam sonoros nomes femininos" (HERBERT, 2000, p.

ensaio, possa ter servido de modelo afetivo de um mestre que ensina a seu pupilo a paixão e o respeito pela disciplina que ministra, junto com a postura ética que ele mesmo representa. Herbert lembrando dos seus professores na entrevista concedida a Wojciech Wiśniewski, em 1973, na mesma época em que entregava à editora o livro *Labirynt nad morzem* (O labirinto à beira-mar) que continha o ensaio, ressalta, assim como no ensaio, a disciplina do pensamento, necessária para a poesia, que o aprendizado de latim lhe proporcionou. Não deixa de mencionar também o professor de latim "que nos imbuía não apenas de regras gramaticais, mas também das virtudes da antiguidade" (HERBERT, 2008, HN, p. 68). Entre outros professores, menciona Stroński e Zakrzewski, professor de alemão, "que nos obrigava a recitar a ladainha sobre a estupidez, composta por ele, na qual a palavra estúpido repetia-se em vinte línguas diferentes" (HERBERT, 2008, HN, p. 68).

Józef Maria Ruszar, uma das pessoas mais importantes para a divulgação da pesquisa sobre a obra de Herbert, organizador e editor da série Biblioteka Pana Cogito (A Biblioteca do Senhor Cogito), a qual desde 2004 teve por volta de 20 livros publicados, reunindo artigos, ensaios e reflexões de vários pesquisadores a respeito da obra de Herbert, coordenador de Oficinas Herbertianas anuais, em seu recente doutorado⁶⁹ analisa a presença da civilização romana na obra de Herbert. Seu ponto de partida é justamente o ensaio "Lekcja łaciny". O autor, de uma maneira muito interessante, aponta a mitificação do professor e da *virtus* romana nesta obra. Além de demonstrar o parentesco de Grzesio com exemplos da virtude ocidental, que com sua morte e autossacrifício comprovam a validade de suas palavras (Sócrates⁷⁰, Cristo⁷¹, Hamlet⁷²), Ruszar aponta semelhanças entre a

168). Na sequência Grzesio aparece como imaginado pelos seus alunos "em toga romana bordada com púrpura ou à frente das legiões"(p. 184), nos seus sonhos como deus ou tirano (p.185), ou ainda como professor-centurião que, durante as aulas, para descarregar a tensão provocada por suas exigências, permitia que os alunos berrassem ritmadamente: Ave Cesar, morituri te salutant. (p.186).

⁶⁹ Publicado em livro na referida série em 2014: RUSZAR, Józef Maria. *Słońce republiki. Cywilizacja rzymska w twórczości Zbigniewa Herberta* (O sol da república. A civilização romana na obra de Zbigniew Herbert). Cracóvia: Akademia Ignatianum e JMR Transatlantyk, 2014.

⁷⁰ Vale a pena acrescentar que Sócrates é também o personagem de peça de Herbert que narra seus últimos instantes, intitulada *Jaskinia filozofów* (A caverna dos filósofos).

descrição do professor à frente dos jovens com o *tópos* da Cruzada das Crianças⁷³. Mas talvez a mais importante observação seja o parentesco direto, estabelecido pelo estudioso, entre o personagem do professor de latim (ao qual posso acrescentar o professor das ciências naturais) e o mais famoso entre os personagens herbertianos, o Senhor Cogito⁷⁴. Todos eles são descritos com uma ironia cálida, têm um ar por vezes grotesco, parecem os ádvenas de tempos remotos um pouco perdidos no mundo moderno. Um dos motivos de tal desencontro são seus rígidos princípios e a fidelidade à virtude⁷⁵, à *aretê*, base da *paideia* grega, palavra da mesma origem de *aristos*, que permite associar estes personagens herbertianos com a aristocracia espiritual: "o círculo dos crânios frios/[...]o círculo dos [...] antepassados: Gilgamesh Heitor Rolando/os defensores do reino sem limites e da cidade das cinzas" ("A mensagem do Senhor Cogito", SC, 40)⁷⁶.

Embora os personagens a que se refere Herbert no poema citado sejam da grande tradição da épica heroica, o Senhor Cogito, mesmo heroico, apresenta também o elemento grotesco do intelectual pouco prático, anda pelo mundo "sobre as duas pernas/a esquerda que pode ser comparada com Sancho Pança/ e a direita/ que lembra o cavaleiro errante." ("Sobre as duas pernas do Senhor Cogito", SC, 2). Podemos, claramente, perceber quixotismo e heroísmo na lista dos personagens herbertianos mencionadas aqui. Quem sabe, talvez o professor de latim, fosse uma das primeiras figuras que permitiram ao menino Herbert perceber a existência desse arquétipo permeado de *éthos* cavalheiresco e

⁷¹ RUSZAR, 2013, p. 64.

⁷² Também personagem do poema "Trenodia de Fortinbras" (EO, 22) e tema do ensaio "Hamlet na granicy milczenia" (Hamlet no limite do silêncio) publicado em: HERBERT, ELZENBERG, 2002, p.125-136.

⁷³ RUSZAR, 2014, p.66.

⁷⁴ idem, p.56 e um pouco mais amplo na p.66.

⁷⁵ É interessante mencionar que a própria virtude é um objeto das meditações do Senhor Cogito em "O Senhor Cogito reflete sobre a virtude" (ICS, 13).

⁷⁶ Uma outra fascinante contribuição de Ruszar é a percepção da presença da formação de Herbert, mestre em economia e em direito, em seus ensaios que descreviam as civilizações antigas, sempre atentando para questões relacionadas com as duas áreas, "com o mesmo fervor com o qual discorre a respeito das virtudes de *chiaroscuro* nas telas de Rembrandt." (RUSZAR, 2014, p.80). O estudioso fez da economia como tema literário em Herbert o objeto de seu livro mais recente: RUSZAR, Józef Maria. *Wytarty profil rzymskich monet (Perfil desgastado das moedas romanas)*. Cracóvia: Instytut Myśli Józefa Tischnera, 2016.

daquilo que Václav Havel denominou de "poder dos desempoderados"⁷⁷ que o poeta tentou expressar em "Trenodia de Fortinbras" (EO, 22).

Talvez tanto as figuras de seus mestres, importantes para o poeta e que de algum modo prepararam a chegada daquele que veio a ser o mestre "definitivo", Henryk Elzenberg, quanto a necessidade de estudo árduo, por meio do qual chegava-se à compreensão, de acordo com a máxima latina *per aspera ad astra*, configuraram um entendimento muito particular da herança cultural na vida e na obra de Herbert. Diferentemente daquilo que o senso comum prega, para Herbert a tradição cultural não é apenas um direito, mas também um dever. Temos a obrigação de tentar alcançar os ideais postulados pela grande arte do passado, que, apenas com sua presença, ultrapassa em muito tanto o cotidiano quanto a arte dos dias de hoje, excessivamente subjetiva. Num outro ensaio proveniente do mesmo livro, cujo título "Duszyeczka" (alminha ou almazinha) evoca uma das mais conhecidas obras do imperador Adriano (e desta vez não se trata do muro), o poema *Animula vagula blandula*⁷⁸, após uma análise na qual desconstrói a teoria freudiana, o autor diz:

⁷⁷ Título do famoso ensaio de Havel, de 1978, que tratava da necessidade ética da postura dissidente nos sistemas totalitários e pós-totalitários. HAVEL, Václav. *Moc bezmocných*. Praga: LN, 1990. Fragmentos da tradução indireta do ensaio podem ser encontrados no artigo de Henryk Siewierski a respeito de Havel: SIEWIERSKI, Henryk. A política e a ética em Václav Havel. *Mundorama*, v. 11/05, p. 1-1, 2012. Disponível em: <http://www.mundorama.net/2012/05/11/a-politica-e-a-etica-em-vaclav-havel-por-henryk-siewierski/>. Acesso em 17.06. 2016.

⁷⁸ *Animula vagula blandula*
Hospes comesque corporis
Quae nunc abibis in loca
Pallidula rigida nudula
Nec ut soles dabis iocos

Que traduzi assim:

Ó almazinha afável errante
 Hóspede e cúmplice do corpo
 A que lugar vais agora
 Pálida rígida congelante
 Sem os folguedos de outrora

Existe a opinião errônea de que a nossa tradição é algo semelhante ao espólio que é herdado mecanicamente, sem esforço. Por isso aqueles que discordam da ação de herdar e dos privilégios imerecidos se colocam contra a tradição. Enquanto isso, de fato, cada contato com o passado exige um esforço, um trabalho e é concomitantemente árduo e ingrato, pois o nosso pequeno "eu" grasna e se defende dele. (HERBERT, 2000, p. 91)

A necessidade de trabalhar para ficar à altura da tradição do passado, seja do ponto de vista da estética, seja da ética, que muitas vezes são encontradas em sua obra, como veremos adiante, como áreas muito próximas, é uma das coisas que para Herbert constitui um dos mais importantes sentidos da vida e da arte. A arte e o passado não são apenas objetos de interesse. O convívio ativo com eles, repleto de esforço para melhor entendê-los e por meio disso transformar-se em uma pessoa (e um artista) melhor constituem um dos mais importantes postulados éticos da obra de Herbert, evidenciado em poemas como "Por que os clássicos" (I, 39). Sua primeira parte resume um dos relatos da guerra de Peloponeso, de Tucídides, a segunda traça o paralelo entre a conduta postulada pelo passado com a observada no presente e a terceira fecha o poema com uma espécie de programa poético que demanda uma arte que possa ser eterna em seu diálogo ético e estético com o passado, em vez de cantar as pequenas e autocomplacentes dores da "alminha". Da mesma forma como a *virtus* é importante na vida, o poema desenha uma espécie de *éthos* cavaleiresco também para a arte.

A última questão que merece ser destacada ao discutir a formação escolar do poeta é a importância do mundo da cultura romana na sua

A própria referência ao poema já é um diálogo com a tradição e com o trabalho de se reapropriar dela, o que pode indicar, por exemplo, a página que reúne quarenta e três das suas traduções para o inglês. Disponível em: <http://coldewey.cc/post/17072720047/forty-three-translations-of-hadrians-animula>. Acesso em 17. jun. 2016. A *animula*, uma alma menor, que em vez de seguir seu caminho vaga apegada ao mundo físico aparece também nos poemas de outros autores, como o poeta lido e admirado por Herbert, T.S. Eliot, que escreveu o poema "Animula" (ELIOT, T.S. *Poesia*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, p. 137-138).

obra. É possível citar sem grandes dificuldades vários títulos de seus poemas relacionados com esse universo: "A Marco Aurélio" (CL, 13), "O regresso do procônsul" (EO, 21), "O divino Cláudio"(ICS, 19), "Calígula" (SC, 30), "Túsculo"(I, 24), "As metamorfoses de Lívio" (EP, 02). Para apresentar a complexidade do relacionamento do poeta com a herança romana é preciso atentar para dois pontos.

O primeiro é de que a nobreza polonesa desde a época renascentista, ao longo dos séculos, adorava se ver como herdeiros da civilização romana. Seus membros viam sua república, na qual até os reis eram eleitos pela assembleia geral dos nobres, como continuadora das tradições da Roma republicana. Eles abusavam na sua expressão de intromissões latinas e se apresentavam como sármatas, defensores do *antemurale christianitas* diante das invasões das hordas bárbaras. Ruszar compara a presença da autoidentificação com o elemento romano na identidade nacional da nobreza polonesa, com a função que o mito troiano tinha para a identidade dos romanos⁷⁹. Sem dúvida, este elemento não era estranho ao jovem Herbert, cujo pai, como já vimos, lia aos filhos as novelas épicas de Sienkiewicz, que nutriam o orgulho nacional, criando uma identidade polonesa que derivava da nobreza que se dizia sármata. Além das novelas que compunham a *Trilogia*, o jovem Herbert certamente também conhecia o romance do autor ambientado nos tempos romanos, *Quo vadis*, que tinha seus elementos poloneses nas nobres personagens de Lígia e Ursus. Outra curiosidade relacionada a este romance é um de seus protagonistas, Petrônio, *arbiter elegantiarum*, que vive de acordo com os mandamentos éticos originados de sua percepção estética, prenunciando assim a "questão de gosto (...) no qual habitam as fibras da alma e as cartilagens da consciência" ("O poder do gosto", ICS, 33). Certamente este lado teve seu papel, conjuntamente com o professor e as aulas de latim, na fascinação e mitificação da *virtus* romana.⁸⁰ Como o próprio poeta escreve em outro lugar, ele ainda pertencia ao mundo que tinha na antiguidade clássica sua referência de valores: "Quando nossos pais e avós eram indagados sobre os valores eternos, seu pensamento imutavelmente os direcionava para a antiguidade. A dignidade humana,

⁷⁹ RUSZAR, 2014, p. 70.

⁸⁰ O próprio poeta gostava de se identificar brincando com o mundo romano. Numa das entrevistas diz: "Sou católico romano, mas mais romano que católico" (HERBERT, 2008, HN, p.131).

a seriedade, a objetividade irradiavam dos escritos dos clássicos."⁸¹ Esta identificação do mundo romano e sármata, de modo mais evidente presente nas novelas de *Trilogia* de Sienkiewicz, permite vislumbrar a sua importância máxima ao se perceber que nas três novelas que a compõem aparecem dois *tópoi* centrais à obra de Herbert. Refiro-me à cidade sitiada, cuja presença detectamos anteriormente, e ao herói que em nome da defesa da virtude, que até pelas suas ligações etimológicas deve ser entendida como hombridade (*vir* que compõe a palavra latina significa homem), arrisca e frequentemente perde sua vida. Os três cercos dos três volumes da obra de Sienkiewicz: Zbaraż em *A ferro e fogo*, Częstochowa em *O dilúvio* e Kamieniec Podolski em *O pequeno cavaleiro*, certamente apareciam na imaginação do jovem poeta durante as leituras paternas e posteriormente foram revividos nas páginas da *Illiada*, nos cercos de Lwów vividos pelo poeta, nos relatos sobre a resistência de Varsóvia no início da guerra e nos seus dois levantes. Os heróis de Sienkiewicz usados como um exemplo do ensino patriótico foram o alicerce do *éthos* da geração de Herbert, que se via como "as pedras com que Deus constrói a barricada"⁸². Longin Podbipięta que morre tentando trazer reforços para a cidade de Zbaraż, Jan Skrzetuski, que consegue o feito depois da morte do primeiro herói, Andrzej Kmicic, que com um ato de heroísmo, que poderia ser suicida, explode o

⁸¹ O depoimento é originário de um programa para a rádio alemã Westdeutsche Rundfunk em Köln, preparado por Herbert em 1966, a pedido de um dos grandes tradutores de poesia polonesa, amigo e um dos tradutores de Herbert para o alemão, Karl Dedecius (1921-2016). O programa nunca foi emitido, mas o texto preparado por Herbert para ser traduzido por Dedecius se conservou e foi editado primeiramente na revista *Zeszyty literackie*, Varsóvia, vol.87, 3/2004, p. 7-31 e depois, em versão corrigida, baseada no texto enviado por Herbert para Dedecius para ser traduzido. O título "Tocar a realidade" foi um diálogo de Herbert com os escritos de seu mestre, Henryk Elzenberg. Cito de acordo com a versão corrigida, publicada em: HERBERT, 2008, MD, p. 156.

⁸² Fragmento de "Testament mój" (Meu testamento), um dos mais famosos poemas de um dos grandes poetas românticos poloneses Juliusz Słowacki, que foi usado como título de um dos mais importantes romances que descrevia a luta dos coetâneos de Herbert contra os nazistas, *Kamienie na szaniec* (Pedras na barricada). O relato foi escrito por Aleksander Kamiński e baseado em acontecimentos verídicos, a famosa Operação Arsenal, durante a qual os integrantes da resistência polonesa, baseada no movimento escoteiro, "Szare Szeregi", libertaram 21 pessoas, entre elas um de seus membros, após atacarem, no centro de Varsóvia, um comboio da Gestapo que transportava os prisioneiros.

canhão que iria terminar a resistência da cidade cercada de Czeŝtchowa, e, por fim, o mais parecido com os protagonistas herbertianos, Michał Jerzy Wołodyjowski, um dos personagens que tem papel vital em todos os volumes da *Trilogia* e no seu volume final se suicida, explodindo o forte sitiado de Kamieniec Podolski, para que ele não caia nas mãos inimigas, certamente estão na base do *éthos* pregado por Herbert, que une as virtudes cavaleirescas com a disposição de viver de acordo com os ideais e estar disposto a defendê-los até a morte. Portanto, a *virtus* romana, pregada pelo poeta tem as suas raízes não apenas no mundo romano, mas também na apropriação dele feita pela tradição polonesa e, particularmente, nas epopeias patrióticas de Sienkiewicz, que serviram de base para formação de gerações de poloneses, concretizada de modo mais trágico na geração de Herbert. Talvez o poema no qual se encontram as virtudes pregadas com a própria vida, até perdê-la, e o tema da cidade sitiada, seja aquele que antecede "A mensagem do Senhor Cogito" (SC, 40) na composição do livro, "O Senhor Cogito sobre a postura ereta" (SC, 39). O protagonista, que se vê na pele do Catão moderno, está se preparando para morrer, ou efetivamente morre ("o destino o encara diretamente/ no lugar onde ficava/ a sua cabeça"), durante a chegada dos bárbaros à Útica de hoje, deixando aos pósteros a sua mensagem: o poema seguinte.

O segundo ponto que queria discutir ocorreu nos anos finais da escolarização de Herbert que aconteceram na época da guerra, primeiro no colégio soviético, depois nas aulas ilegais (os alemães proibiram aos poloneses os estudos além do nível básico) que eram organizadas pela resistência polonesa e se davam em casas particulares. Herbert prestou e passou nos exames finais do segundo grau em sua própria casa, que era uma das sedes daquelas aulas. O outro lado da herança romana, o lado do impiedoso império, independentemente se vermelho ou marrom, marcou uma outra imagem de Roma e uma outra visão da história. A mudança da imagem da Roma virtuosa, com a qual se identificava, para a Roma que era o império invasor que tem que cair um dia, pode ser observada em "Metamorfoses de Lívio" (EP, 02). Se Roma, representada por Marco Aurélio (CL, 13) num dos primeiros poemas de Herbert, simboliza o mundo das virtudes que se opõe ao dilúvio bárbaro ("é o grito bárbaro de terror/ que o teu latim desconhece"), no poema que questiona a história do império, escrita por Tito Lívio, a situação é bem diferente.

No início do poema, aparece a indagação sobre a compreensão da história de Roma, representada pela monumental obra de Tito Lívio,

pelos antepassados do eu lírico, que é respondida em tom que, até pela presença do professor de latim, permite pensar na identificação inicial do poeta com a leitura de Roma que fizeram seus antepassados, súditos do imperador austro-húngaro:

Ao ler a história da Cidade sucumbiam à ilusão
de que eram romanos ou descendentes dos
romanos
esses filhos dos conquistados eles mesmos
subjugados
decerto tinha seu papel nisso o professor de latim
com seu posto de conselheiro da corte
uma coleção de virtudes antigas sob o redingote
surrado
então seguindo Lívio inculcava nos alunos o
desprezo pelo populacho
a revolta do povo – *res tam foeda* – despertava
neles aversão
enquanto todas as conquistas lhes pareciam justas
significavam apenas a vitória daquilo que era e
mais forte
por isso lhes doía a derrota no Lago Trasimeno
as supremacias de Cipião lhes enchiam de orgulho
receberam a morte de Aníbal com sincero alívio
facilmente muito facilmente se deixavam conduzir
pelas trincheiras das orações subordinadas
construções intrincadas regidas pelo partícipio
transbordantes rios da eloquência
armadilhas da sintaxe
- para a batalha
por uma causa que não era sua

Na segunda parte do poema, o eu lírico demonstra a mudança da percepção do mundo romano e do livro que narrava a sua história *ab urbe condita*, já anunciada no título que dialoga claramente com Ovídio. A simpatia passa do lado dos vencedores para o lado dos vencidos e a história desperta a esperança de que um dia todos os impérios cairão. Vale a pena apontar, entre outras referências, para o "vale de Panjshir", no Afeganistão, então invadido pelos soviéticos e para "uma cidade na costa do mar frio", referência óbvia ao lugar do massacre dos trabalhadores em 1970 e posterior berço do movimento "Solidariedade" em 1980, a cidade de Gdańsk, uma vez que as duas apontam para um império particular:

Somente meu pai e eu seguindo-o
 líamos Lívio contra Lívio
 atentamente examinando aquilo que estava sob o
 afresco
 por isso não ecoavam em nós o gesto teatral de
 Cévola
 o grito dos centuriões as marchas triunfais
 e estávamos inclinados a nos comover pela
 derrota
 dos samnitas gauleses ou etruscos
 contávamos os inúmeros nomes dos povos
 reduzidos pelos romanos a pó
 sepultados sem glória que para Lívio
 não eram nem dignos de uma ruga do estilo
 aqueles hirpinos apulianos lucanianos uzentinos
 e também os moradores de Tarento Metaponto e
 Locros

Meu pai sabia bem e eu também sei
 que um dia nos confins longínquos
 sem sinais celestes
 em Panônia Sarajevo ou Trebizonda
 numa cidade na costa do mar frio
 num vale de Panjshir
 eclodirá um incêndio local

e ruirá o império

Se observarmos os poemas como "O regresso do procônsul" (EO, 21), "O divino Cláudio" (ICS, 19) ou "Calígula" (SC, 30) é impossível, pensando nas condições históricas em que foi dado ao autor viver, deixar de imaginar neles Roma como uma alegoria do império totalitário. "Calígula" nos conscientiza ironicamente sobre as loucuras do poder, que não apenas permitem fazer de um cavalo um senador, mas conseguem, por meio da propaganda adequada, justificar essa escolha, conscientizando o leitor dos perigos do poder absoluto, que dá ao governante, como o Calígula do poema, as atribuições divinas. "O divino Cláudio", outro da lista dos endeusados, é uma caricatura do imperador tido como um dos mais brandos da história. No poema aparece como um governante cruel, um reformador que introduz as suas ideias à força, o que, conjunto com sua mudança no alfabeto mencionada no poema, traz ao leitor as associações com o Grande

Linguista, título com o qual Stalin por vezes se referia a si mesmo. "O regresso do procônsul" novamente pode estar usando Roma para falar das ditaduras totalitárias. Por um lado, o procônsul que volta para a corte do imperador precisa usar técnicas para esconder seus pensamentos, que podem ser comparadas ao *ketman* descrito por Czesław Miłosz em *Mente cativa*. Por outro lado, se analisarmos minúcias como o fato de que o procônsul romano não poderia voltar de acordo com a sua vontade, pois era um funcionário do Império e era comandado, ou a questão da vida entre vinhedos, que parece estranha ao protagonista, um romano para quem esta deveria ser a paisagem da infância, podemos presumir que o poema é uma alusão à vivência do próprio poeta e de pessoas semelhantes a ele, indecisos entre a vida no meio dos vinhedos do Ocidente "sob o governo brando dos nepotes doentios" das democracias ou a volta para a necessária prática de constante mascaramento dos sentimentos e à corrente de ferro, que numa primeira leitura pode ser percebida como uma condecoração, mas que, com o contexto exposto, adquire ares fatídicos. Além disso, há ainda a sugestão da necessidade, que a volta trará, de participar dos espetáculos de assassinato praticado pelo imperador (no poema por envenenamento), aplaudindo ou não fazendo nada, o que também traz à memória a corte de Stalin ou outros ditadores totalitários. O drama de "deixar de ser um cidadão para passar a ser um súdito"(RUSZAR, 2014, p. 258) é o tema do poema, que une seu disfarce clássico com a atualidade da vida sob qualquer regime de opressão⁸³

Graças a esses poemas podemos ver que Roma, por um lado idealizada no ensaio e nas falas do poeta como a república das virtudes

⁸³ As curtas análises dos poemas ligados com o mundo romano apresentadas aqui são devedoras do minucioso estudo deles apresentado por Józef Maria Ruszar, que no seu livro chega a descobrir também as intertextualidades diretas entre os poemas e as obras de Suetônio, Tácito, Plutarco e Robert Graves. Ao comparar os poemas com os textos clássicos o estudioso descobre as maneiras como os textos foram apropriados pelo poeta para formar sua fábula. Herbert utilizando as palavras dos textos imprimia a suas obras sentidos frequentemente opostos aos dados pelo original e este contraste permitiria ao leitor que conhecesse os textos clássicos descobrir a manipulação poética. (RUSZAR, 2014, pp.189-313. Cada análise detalhada é objeto de um capítulo com o nome do poema analisado). Os poemas e o ensaio "Lekcja łaciny" foram também o objeto da esplêndida análise de Joanna Adamowska, que, no entanto, coloca o foco principal no problema do relacionamento do poeta com a história e sua crueldade e não no envolvimento com o mundo latino. (ADAMOWSKA, 2012, pp. 230-249)

na infância, em outras circunstâncias adquire significados alegóricos adversos às virtudes republicanas e é preciso estar alerta para descobrir os sentidos da alegoria, conforme o poema, em vez de atribuí-los de uma vez para sempre. Um outro ponto importante para a obra de Herbert é que, por meio do fascínio juvenil pelo mundo romano, ele chega ao conhecimento daquilo que veio a ser um dos pilares da sua arte – o diálogo com toda a antiguidade clássica.

A época de estudos escolares de Herbert termina no meio da guerra. Primeiramente ele é obrigado a frequentar à escola soviетizada e, durante esse tempo, pela primeira vez, o menino calmo esboça resistência. Na primavera de 1940, depois de uma grande onda de deportações para Sibéria e Cazaquistão, que dizimou a população escolar, num gesto de protesto jocoso, incita os colegas a virarem as carteiras de costas para os retratos e bustos de Stalin e outros dignitários soviéticos, agora obrigatórios em cada sala de aula⁸⁴. Depois da investigação e da descoberta do instigador, o caso é felizmente abafado, mas a partir do outono o poeta inicia os estudos numa outra escola, um colégio até então exclusivamente feminino, que até a entrada dos soviéticos era dirigido pelas Irmãs Ursulinas. Depois da entrada dos alemães, conclui o segundo grau como aluno da escola clandestina e ingressa no curso de letras polonês na Universidade do Rei João II Casimiro Vasa, em Lwów, que então também funcionava na conspiração. Logo depois, na primavera de 1944, prevendo a iminente segunda chegada dos soviéticos à cidade, o pai do poeta toma a decisão de transferir toda a família para Cracóvia.

Como vemos, a época escolar de Herbert é impossível de ser separada tanto do idealizado mundo latino quanto do próximo tópico que iremos discutir: a guerra. Mas a chegada da guerra, a chegada da história, também é vista pelo poeta como uma grande escola. Numa das

⁸⁴ De acordo com a apuração de ŻEBROWSKI, 2011, p. 448-449, há três versões do acontecimento: a citada acima, sustentada pela irmã do poeta, a de que os meninos teriam queimado o retrato do carrasco stalinista Lavrentii Beria, levada ao professor Jacek Łukasiewicz pelo amigo de Herbert e co-autor do protesto, Zdzisław Ruziewicz, e, por fim, a de que o poeta teria escrito no quadro um versinho ridicularizando Stalin, contada pela mãe do poeta, que foi obrigada a participar das repercussões e abafamento do caso, a seu neto, posterior biógrafo de Herbert. Embora eu concorde com Żebrowski, que a última versão da história seja a mais provável, a primeira, citada acima, é a mais divulgada na literatura referente à biografia do poeta.

poucas oportunidades nas quais comentava sua poesia disse entre outras coisas:

Os professores no colégio enfiavam obstinadamente nas nossas cabeças que 'historia magistra vitae'. Mas quando ela apareceu em toda sua bárbara grandeza – com o halo de incêndios acima da minha cidade – entendi que é uma mestra muito singular. Aqueles que a viveram conscientemente e tudo aquilo que veio depois dela têm mais material para reflexões que os leitores das crônicas da antiguidade. É um material emaranhado e obscuro. É preciso o trabalho de muitas consciências para torná-lo mais luminoso.⁸⁵

1.5 "A BALA QUE DISPAREI DURANTE A GRANDE GUERRA"⁸⁶

Only the dead have seen the end of war.
George Santayana⁸⁷

A guerra encontrou o poeta e sua família voltando das férias em Jastarnia, à beira do Mar Báltico. A mãe, contrariando as disposições do pai, que estava prevendo a iminência do conflito, ainda conseguiu no final de agosto levar os filhos para conhecerem Varsóvia, a cidade que, depois dos bombardeios, dos dois levantes e da destruição programada pelos nazistas, praticamente deixou de existir e teve que ser reconstruída depois da guerra. Curiosamente, tanto Sopot, situada na beira do mar a alguns quilômetros de Jastarnia, quanto Varsóvia viriam a ser cidades onde o poeta residiria depois da guerra.

A cidade de Lwów, para onde voltaram, tornou-se no início da guerra um lugar de grande afluência dos refugiados que tentavam escapar da ofensiva alemã. Por conta disso, o pai transferiu o resto da família para a casa de veraneio, onde imaginava que estivessem mais seguros. No dia 10 de setembro, em Brzuchowice, onde era localizada a

⁸⁵ No mesmo depoimento à rádio alemã referido acima. HERBERT, 2008, MD, p. 150.

⁸⁶ "Coração pequeno" (EP, 2)

⁸⁷ SANTAYANA, George. Tipperary. In: SANTAYANA, G. *Soliloquies in England and later soliloquies*. Gutenberg project, 2015, p. 215. "Somente os mortos viram o fim da guerra".

casa, posteriormente "nacionalizada" pelos soviéticos, as crianças, que estavam brincando no jardim, avistaram os primeiros aviões bombardeando o lugar. Ao mesmo tempo, aconteceu algo que marcou o poeta:

A derrota do exército polonês, as fileiras de soldados que vi indo para os campos de prisioneiros, eram para mim coisas chocantes. Era o fim da minha Roma. Estive então nas redondezas de Lwów. Levávamos com a mãe comida para os soldados. Eu ainda não estava numa idade que me capacitasse para o serviço militar, mas vivi aquilo como a ruína do mundo⁸⁸

Os reflexos deste primeiro choque podem ser vistos no poema "Adeus a setembro" (CL, 3). Um outro grande choque, como diz na mesma entrevista, foi a conscientização que veio ao longo da guerra, de que, contrariamente às esperanças nutridas por todos, a Polônia não conseguiria ter uma existência como país independente depois da guerra.

Após os bombardeios alemães, veio um outro golpe. No dia 17 de setembro (rememorado pelo autor no poema "17.IX" (ICS, 32) dedicado a seu amigo Józef Czapski⁸⁹, um dos poucos oficiais que escaparam dos

⁸⁸ Em entrevista para Adam Michnik, HERBERT, 2008, HN, p.77.

⁸⁹ Józef Czapski (1896-1993) foi pintor e escritor polonês, um dos fundadores da mais importante revista literária e política da emigração polonesa pós-guerra, "Kultura", que funcionava em Paris. A revista publicava também livros dos autores proibidos na Polônia comunista que, graças à sua divulgação, conseguiram a fama mundial como: Witold Gombrowicz, Czesław Miłosz, Gustaw Herling-Grudziński. Herbert também passou a publicar na "Kultura", nos anos 80. Um dos livros mais importantes dele, "Informe da cidade sitiada", teve sua estreia pela editora Instytut Literacki, pertencente à "Kultura". Czapski foi um dos pouquíssimos sobreviventes de Starobielsk, um dos campos de detenção para oficiais prisioneiros de guerra dos soviéticos e que foram assassinados em Katyń. Publicou suas memórias do campo (*Wspomnienia starobielskie* (Recordações de Starobielsk) depois incluídas no relato de sua busca pelos companheiros assassinados pela NKVD. Uma vez que o governo soviético negou o crime até os anos oitenta, mantendo a versão de que os assassinos foram os alemães, no livro *Na nieludzkiej ziemi* (Na terra desumana), Cracóvia: Znak, 2011, Czapski relatou as tentativas inócuas de luta contra a burocracia soviética na busca dos companheiros assassinados, além de constituir

massacres promovidos pela NKVD em Katyń) a Polônia foi invadida pelos soviéticos. Além da diferença cultural que fez tanto Herbert quanto outros moradores da banda oriental da Polônia lembrar aqueles tempos como "a invasão dos bárbaros"⁹⁰ logo iniciaram-se as deportações e o desmantelamento do aparato do Estado. De um dia para o outro, o dinheiro polonês perdeu qualquer validade, tendo sido substituído pelo rublo. Também foi alterado o horário, para seguir a hora de Moscou (duas horas de diferença do tempo astronômico da região) e com isso toda a vida da cidade passou a funcionar de modo bizarro. Além disso, iniciou-se o terror: fuzilamentos, prisões e deportações sem nenhum motivo passaram a fazer parte da rotina da cidade. O massacre de Katyń foi tema do poema "Botões" (R,9), dedicado ao tio do poeta que foi lá assassinado, Edward Herbert. O poema "Canção" (ET, 21), por sua vez, é dedicado ao colega de escola do poeta, Zbigniew "Bynio" Kuźmiak, morto num campo de concentração soviético.

Durante a ocupação soviética, o jovem Herbert, como vimos, estava ainda estudando. Com a chegada dos nazistas, segundo suas próprias palavras, passou a participar da resistência armada. É uma das afirmações mais controversas de Herbert a respeito de si mesmo, uma vez que não sobrou nenhum vestígio que pudesse comprovar suas palavras, que muito frequentemente eram contestadas como impossíveis ou improváveis, até pela irmã dele. Talvez a participação tenha se dado de modo diferente das afirmações do poeta, que dizia ter participado da escola clandestina de cadetes em Lwów. Uma vez que o ensino clandestino fazia parte da resistência (mesmo que não armada) e as aulas e exames aconteciam na casa de seus pais, não tinha como não estar envolvido com os trabalhos da resistência. Mas as palavras dele sobre a

um dos primeiros e mais conhecidos relatos testemunhais sobre os campos de concentração soviéticos.

⁹⁰ Abundam nos relatos daqueles tempos as histórias sobre as "diferenças culturais" entre os invasores e os invadidos. Entre as mais populares estão aquelas sobre a sensação que despertavam as esposas dos oficiais soviéticos que estavam estacionados na cidade (um deles ficou alojado na casa dos Herbert), e que passeavam pelas ruas de camisolas, que julgavam vestidos de baile; outra, sobre os soldados que acreditavam que vasos sanitários eram pias que serviam para se lavar e ameaçavam os sabotadores que cortavam a água, toda vez que eles as acionavam puxando a cordinha. Algumas das histórias, como a primeira, podem parecer irreais, mas foram confirmadas por várias fontes fidedignas, outras, como a segunda, é possível que sejam anedotas destinadas a ridicularizar o inimigo, o que não impede de terem correspondência na vida real.

escola de cadetes, participação em execuções dos traidores e a prisão (pelos soviéticos ainda) podem ser questionadas. Tanto a família quanto os estudiosos acreditam que sua participação no movimento armado poderia ter acontecido em Cracóvia, para onde a família se mudou em 1944. Talvez essa participação possa ter-se estendido até os tempos da Polônia comunista, na época em que os pais do poeta saíram de Cracóvia para viver em Sopot. Uma vez que o governo da Polônia sob o domínio soviético perseguia violentamente os resistentes, mesmo os que já tinham deixado as armas, não é de estranhar a falta de vestígios de uma eventual participação naquela época. O poema "Lobos" (R, 8) tem como tema tais resistentes, chamados na tradição polonesa de "soldados amaldiçoados". O tema desses soldados que até o fim tentavam lutar pela independência do país, mesmo contra toda a racionalidade, é bastante próximo a Herbert, tanto pelo arquétipo discutido anteriormente quanto pela tradição independentista de sua casa e o *éthos* de sua geração envolvido pela lenda da resistência romântica aos invasores. O *éthos* de resistir, combater e, quando for preciso, sacrificar a vida pela pátria, foi um marco comum de sua geração e ele o vivia e proclamava intensamente. Um dos reflexos da sua eventual participação da resistência pode ser o poema "Nosso medo" (EO, 15) que retrata as vivências do medo relacionado com a necessidade de viver na conspiração e carregar as memórias dela. Um outro poderia ser o poema "Dei minha palavra" (ET, 7) que evoca o momento de uma jura solene, como a que era recebida dos que entravam no exército da resistência. Se uma parte dos relatos do poeta parece pouco provável e impossível de ser comprovada, é preciso lembrar, por outro lado, de que se tratava de uma atividade clandestina mantida no maior sigilo, inclusive (ou principalmente) da família e amigos. Adiante, na hora de tentar entender os impactos da guerra na obra de Herbert, detalharemos a questão de sua geração já sinalizada aqui, pois, além de o poeta ser um de seus componentes, que se identificava integralmente com a sua sina, as questões relacionadas a essa geração constituem um dos assuntos mais importantes de sua poesia.

Da sua vida na Lwów ocupada, sabemos que, para ajudar no orçamento familiar, como muitos dos intelectuais da cidade, trabalhava como alimentador de piolhos, no instituto do professor Rudolf Weigl⁹¹,

⁹¹ Os alimentadores eram obrigados a carregar no corpo, em contato com a pele, as pequenas jaulas de tela metálica com os insetos dentro. Os insetos eram

que preparava a vacina contra a febre tifoide. A essa experiência o poeta creditava o início de seus problemas respiratórios.⁹² Um outro, na longa lista dos alimentadores, foi também Fortunat Stroński, seu professor de ciências naturais. Os alimentadores além de receber dinheiro gozavam de outros privilégios: não podiam ser deportados para serem trabalhadores forçados no Reich, tinham possibilidade de comprar mais comida e o direito de se movimentar pela cidade, mesmo nos horários proibidos para outros cidadãos. Por este motivo havia vários membros da resistência polonesa entre os alimentadores do Instituto de Weigl. A vacina por ele criada, além de proteger os soldados alemães, era contrabandeada para os guetos e disponibilizada clandestinamente para a população civil. A presença do poeta entre os alimentadores poderia ser também um indício de seu engajamento na resistência.

Uma outra experiência que o marcou por toda a vida foi um acidente de esqui no qual quebrou a perna. A irmã do poeta lembra que no inverno era possível chegar esquiando das colinas nas cercanias da cidade até o portão da sua casa, o que Zbigniew costumeiramente fazia. As complicações que sobrevieram no decorrer da recuperação nunca foram resolvidas e o poeta até o fim da vida mancava levemente e tinha uma das pernas mais fina, tendo que usar sapatos ortopédicos. Um reflexo deste problema pode ser observado no poema "Sobre as duas pernas do Senhor Cogito"(SC, 2). Este problema, tanto por obrigá-lo a permanecer em casa durante muito tempo quanto por ter causado inabilidade física, que o impediria de se alistar no exército clandestino, é um dos argumentos daqueles que contestam a participação do poeta na resistência armada nos tempos de Lwów.⁹³

Da época da guerra datam também os primeiros relatos que falam tanto da incomum erudição quanto do espírito irreverente e brincalhão, duas características do poeta sobre as quais comentam muito seus conhecidos e amigos. Até nos últimos anos da vida, já quase imobilizado pelas doenças, Herbert vivia pregando peças em todos ao seu redor. As suas brincadeiras eram famosas. Citaremos aqui algumas das anedotas, pois ilustram seu relacionamento bem humorado com a vida, distante de levar tudo muito a sério.

Wisława Szymborska, também adepta de gracejos, relata que Herbert, cujos talentos de ator e imitador eram consideráveis, vendo

infectados com bactérias da febre tifoide num estágio que não apresentava perigo para a vida.

⁹² HERBERT, ELZENBERG, 2002, p.36 e p.173

⁹³ Confira: SIEDLECKA, 2002, p. 80-84.

durante uma visita na sua casa um telefone recém-instalado, tirou sua caderneta com números de literatos conhecidos e começou a ligar para eles, um por um, dizendo que era um poeta provinciano chamado Frackowiak, autor de dois mil sonetos, que veio à Cracóvia e que podia lê-los agora por telefone ou levar para que o tal escritor os lesse e avaliasse, causando claramente um devido pavor⁹⁴.

Uma outra brincadeira telefônica é relatada por outro amigo do poeta, Zdzisław Najder. Segundo ele, Herbert ligava do seu telefone, para Jan Kott, na época ainda um ferrenho defensor do comunismo, e fingindo ser um admirador provinciano, durante horas adulava o escritor causando hilaridade em quem estava assistindo ao espetáculo⁹⁵.

Numa outra oportunidade, já no estágio da doença em que era difícil a locomoção, conseguiu convencer um cineasta que veio fazer um filme sobre ele, de que era o irmão mais novo do poeta, encanador de profissão, dizendo: "meu irmão não está, acabou de sair para cavalgar, pois, como o senhor sabe, esta é a moda na sociedade contemporânea." (SIEDLECKA, 2002, p.395)

Sua futura esposa, durante uma das temporadas na praia, convencida pelo poeta de que ele não sabia nadar, tratou de ensiná-lo. Herbert, na realidade nadador exímio desde a infância, fingia que estava aprendendo e depois de cinco minutos, afirmou à esposa que ela era uma professora excelente, uma vez que ele já tinha conseguido aprender a nadar, e saiu nadando para bem longe. As lembranças dos amigos estão repletas de anedotas sobre as brincadeiras herbertianas, por vezes duras e brutas, mas que seu charme irresistível fazia com que fossem perdoadas.

Nas lembranças dos seus amigos e conhecidos dos tempos da guerra aparece por um lado o menino brincalhão e cordato, por outro, o homem sério e erudito. Poucos sabiam que já escrevia poemas. Mas, segundo contou a Krzysztof Karasek, seus primeiros poemas foram escritos em Lwów⁹⁶. Ao que parece a vivência da guerra foi o que

⁹⁴ BIKONT, SZCZĘSNA, 2012, p.134

⁹⁵ NAJDER, Zdzisław. Pierwsze wspomnienie (A primeira recordação), in: FRANASZEK (org.), 1999, p. 63-73. Trecho citado está na p. 64.

⁹⁶ KARASEK, Krzysztof. Zbigniew Herbert: rok 1950. *Rzeczpospolita. Suplemento Plus Minus*. vol.31, Varsóvia, p. 1, 31 jul 1999. O poeta também menciona o fato numa entrevista na qual foi entrevistado por si mesmo, incluída na antologia de seus poemas e editada em 1973. O texto foi reeditado em HERBERT, 2008, HN, e o trecho no qual o autor fala sobre o assunto está na p.

inspirou o jovem a começar a escrever poesia. Um dos poemas mais famosos, que abre seu primeiro livro publicado, "Duas gotas" (CL,1), foi um dos primeiros escritos por ele e surgiu quando durante um bombardeio em Lwów, o jovem Herbert, em fuga para um abrigo, viu um casal que estava se beijando, não se deixando atingir pelo pânico reinante ao redor. Em um dos últimos, o poeta, na conversa com um amigo também adoentado, compara o ataque inesperado da doença ao fogo da artilharia que vem para lembrar "que isso ainda não é o fim que ainda não acabou/ essa guerra maldita" ("O último ataque. Para Mikołaj", ET, 15). Podemos dizer que o nascimento do Herbert-poeta se dá no meio das experiências da guerra, da morte e da sensação do fim do mundo conhecido até então, que acaba pisoteado no meio das invasões bárbaras. Mais do que isso, podemos afirmar que para o Herbert-poeta e o Herbert-ser humano, efetivamente, a guerra não acabou nunca.

Num dos seus últimos livros, *Elegia para a partida*, encontramos o poema "Coração pequeno" (EP, 6), no qual aparecem temas comuns a toda a geração que entrou na vida adulta durante a época da guerra, tendo que combater o inimigo ou apenas presenciar as atrocidades. Aquela geração foi chamada na tradição polonesa de *Colombos*, pois ao saírem do país da infância descobriram um atroz mundo novo, desconhecido até então⁹⁷. O poema é dedicado ao prosador Jan Józef

20. Numa das últimas entrevistas o poeta assim relembra: "Tenho diante dos meus olhos uma imagem assim do ano 1942. Estou correndo escada abaixo para o abrigo, pois morávamos no segundo andar. E no patamar, entre o primeiro e o segundo andar, um casal está se beijando. Como se quisessem se esconder nesse beijo. Ficou na minha memória e depois anotei." HERBERT Zbigniew, MACIEJEWSKI Janusz, *Nie zapowiadalem się na poetę, Odra*, Wrocław, vol.9/2008, s.56, 2008).

⁹⁷ Em outra oportunidade, assim escrevi sobre essa geração: "[Os *Colombos* foram] a primeira geração nascida no país que, depois de 123 anos de inexistência como Estado, conseguiu reconquistar a independência, e assim, os *Colombos* foram criados num espírito particularmente patriótico. Foram formados no amor à pátria, sendo leitores assíduos dos romances históricos de Henryk Sienkiewicz, que retratavam os momentos gloriosos da história polonesa, e nos quais seus protagonistas sempre defendiam a Polônia das invasões inimigas. Sendo assim, não é de se estranhar que foi essa a geração que pagou o preço mais alto na Segunda Guerra Mundial. Idealistas, jovens, apaixonados pela ideia da Polônia livre e independente, rapidamente adentraram as estruturas da Resistência que lutava contra os invasores alemães e russos. O nome da geração teve sua origem no livro de Roman Bratny *Kolumbowie (Os Colombos)* que descreveu o momento que para eles foi o da entrada na maturidade e da descoberta do novo mundo – a Segunda Guerra Mundial. Os

Szczepański, que, assim como outros representantes da mesma geração, combateu durante a guerra e reflete nos seus contos a respeito do dilema apresentado no poema. Da mesma forma este dilema é importante na poesia dos outros grandes coetâneos de Herbert. Tanto nos poemas dos poetas ícones da geração, Tadeusz Gajcy i Krzysztof Kamil Baczyński, que morreram lutando no Levante de Varsóvia, quanto nos de Jerzy Ficowski ou Tadeusz Różewicz, que sobreviveram à sua participação no combate, mas que foram até o fim assombrados pelas vivências passadas, aparece o tema de serem obrigados a matar. A dupla moral da sociedade, que em tempos de paz condena o assassinato para em tempos da guerra condecorar quem assassina denominando o feito como heroico, não alivia os sofrimentos morais dos poetas que foram obrigados, em causa dita nobre, a se transformar em assassinos. Ainda mais poetas com forte senso de moralidade, e com uma criação que acentuava os comportamentos éticos, como os mencionados acima. E não importa aqui se o autor do poema participou da resistência armada, tendo que matar ou apenas prejudicar outro ser humano. O ato de ter que

protagonistas do livro, assim como aqueles em cujas vidas o livro se inspirou, vivem, amam, lutam e morrem em combate contra os alemães. O momento mais marcante para a geração foi o Levante de Varsóvia, de 1944, que tentou libertar a capital polonesa dos alemães e fracassou. Se por um lado a decisão política dos chefes do Estado polonês, de iniciar o Levante, teve como uma das esperanças libertar a capital antes da entrada das forças soviéticas, por outro, não contou nem com a força real dos alemães, nem com o movimento político de Stalin, que preferiu ver a flor da nação ser destruída pelos alemães do que ajudá-la a combatê-los e depois ter que lidar com sua oposição. Como resultado, a ofensiva soviética parou na linha do Vístula, após ter expulsado os alemães da metade da cidade e assistiu ao Levante do outro lado do rio. O Levante, após os sucessos iniciais, se transformou em longa chacina da população civil, culminando com a destruição planejada do que restou da cidade após 63 dias de combates. O Exército Vermelho só adentrou o outro lado da cidade meio ano depois do início do Levante e quatro meses depois de sua queda, para transformar o país em estado satélite da Rússia soviética pelos próximos 45 anos. Assim foi a iniciação dos Colombos na vida real. A geração que viveu os ideais patrióticos foi primeiramente perseguida por invasores, chacinada no Levante, enganada pela irresponsabilidade dos políticos que decretaram o início do Levante, mesmo sabendo da quase impossibilidade da vitória e, posteriormente, perseguida pelos comunistas, que assumiram o comando do país escudados pela Rússia soviética.“ (KILANOWSKI, 2015).

excluir o próximo da comunidade humana, física ou simbolicamente, a pequena o coração de quem o faz, sem importar o motivo⁹⁸.

Coração pequeno

para Jan Józef Szczepański⁹⁹

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

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

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

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

tantos anos pacientemente
tantos anos em vão
lavava com água de misericórdia
fuligem sangue ultrajes

⁹⁸ Num dos relatos a respeito da sua participação na resistência, Herbert conta sobre seu feito de apontar uma delatora da Gestapo, para os que iriam posteriormente executá-la, de acordo com a sentença do comando da resistência. Lembremos que seu tio Ludwik foi vítima de uma execução desse mesmo tipo, o que certamente despertaria mais dúvidas a respeito do procedimento. Entre os biógrafos, seu sobrinho Rafał Żebrowski, que questiona bastante os relatos do tio a respeito da sua participação na resistência armada em Lwów, considera este relato como bastante verossímil e o posiciona no período no qual Herbert viveu em Proszowice, nas cercanias de Cracóvia. (ŻEBROWSKI, 2011, p. 550-551)

⁹⁹ Jan Józef Szczepański (1919-2003), escritor, jornalista, tradutor. Durante a Segunda Guerra Mundial membro da resistência armada. Participante dos movimentos da oposição democrática ao sistema comunista depois da guerra.

para que a nobre beleza
 a formosura da existência
 e talvez até o bem
 tivessem em mim um lar
 afinal assim como todos
 desejava retornar
 para a baía da infância
 para o país da inocência

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

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

e teço eu aranha grisalha
 amargas reflexões

sobre a memória demasiadamente grande
 sobre o coração demasiadamente pequeno¹⁰⁰

O conflito de consciência de ter que ser um instrumento do bem que precisa executar o mal era comum nos tempos dos dois totalitarismos, obrigando a ver o outro como um ser menos humano, que não pode ser tratado da mesma forma como "os nossos". O encontro do nobre e idealista *éthos* patriótico da defesa da comunidade com a crueldade e a crueza da efetiva resistência tinha que criar nos que o viveram um questionamento dos modelos de heroísmo e patriotismo. Mais ainda: configurava um clássico conflito trágico de ter que ver o próximo como um não humano, ou menos humano, para poder defender aqueles que eram mais próximos, os da comunidade a quem se deve fidelidade. Assim, como nas tragédias, o herói do poema é a vítima do

¹⁰⁰ A minha subsequente leitura deste poema é devedora da interpretação dele feita por Joanna Adamowska. (ADAMOWSKA, 2012, p.270-276).

seu próprio ato nobre (defender a comunidade). O ato transgressor da moralidade universal ("Não matarás") irrecuperavelmente transforma o perpetrador e atinge sua própria humanidade. O círculo vicioso assim criado, representado pela bala que à semelhança de um bumerangue volta àquele que a disparou, atingindo suas costas, é a descrição do problema vivido por todos aqueles que tiveram que matar durante a guerra. Mas também, em grau menor, é o problema de todos aqueles que, combatendo em nome das causas nobres, foram induzidos a deixar de perceber a humanidade do seu adversário, negando assim uma parte da sua própria. O conflito desenhado no poema, particular e universal, como quase sempre em Herbert, pode ser estendido a todos aqueles que foram atingidos pelas costas pelos efeitos da vida sob os regimes totalitários que negaram valores humanistas, representados no poema pelo toco da árvore cortada. O envolvimento na luta pelas causas nobres frequentemente era acompanhado da falta de consciência sobre o fato de que a batalha apequena o coração, o humano, e que ao mesmo tempo em que atingimos o outro pelas costas, inconscientemente atingimos também a nós mesmos.

O papel da memória que não permite esquecer "as suas – as minhas culpas" e que nos lembra do "coração pequeno", da diminuição da nossa própria humanidade é fundamental para transformar este conflito em fonte de enriquecimento. O eu lírico rejeita a sanção dos seus feitos. O consolo fácil oferecido pelo Livro só serviria para relativizar o mal, em vez de aceitá-lo como uma parte da natureza humana que precisa ser conscientizada para poder ser reconhecida como tal e oferecer a oportunidade para o doloroso enriquecimento das "amargas reflexões".

Podemos dizer que historicamente a lição resultou, na Polônia, em transformação sem derramamento de sangue, promovida pelo movimento "Solidariedade", mas entre os custos dessa revolta pacífica temos que contar também uma nação dividida pela política, que nega aos opositores os direitos simbólicos de serem humanos iguais. A retórica de "nós contra eles", herdada dos tempos comunistas triunfa até hoje, pois a lição apontada por Herbert não foi assimilada por completo. Do ponto de vista ético, Herbert, nesse poema, volta às lições de um de seus mestres e dos mestres de sua geração, o escritor polono-inglês Joseph Conrad. A consciente adoção de posturas antipragmáticas de moral rigorosa, utilizada como tentativa de combater a estratégia de dissolução das bases morais de funcionamento da sociedade, praticada pelos nazistas e pelos comunistas soviéticos, era uma das características

dos jovens resistentes poloneses¹⁰¹. A arte de tomar decisões difíceis em tempos extremos e arcar com todas as suas consequências, descrita por Conrad, acompanhou a geração dos Colombos na época do comunismo¹⁰² e resultou em sua grande participação nos movimentos de oposição democrática. E não foi diferente no caso de Herbert, cuja postura conradiana de absolutismo moral, presente em toda sua obra, deu-lhe tanto admiradores quanto inimigos ferrenhos. O poema "Dei a minha palavra" (ET, 7) pode ser mais um exemplo de como a fidelidade à palavra de honra, uma jura prestada em tempos difíceis, um código de normas éticas impossíveis de serem realizadas, "a palavra – /um laço no pescoço/ a palavra definitiva", perpassou e norteou a vida de um representante da geração "ficando presa na garganta". A ética

¹⁰¹ Jan Józef Szczepański (1919-2003), a quem é dedicado o poema, além de prosador foi também autor das melhores traduções da obra de Conrad para o polonês. Escreveu um ensaio (SZCZEPAŃSKI, Jan Józef. Conrad mojego pokolenia. (Conrad da minha geração). *Życie Literackie*. Varsóvia, v. 49, 1957) sobre a ligação dos jovens da sua geração que liam Conrad, extremamente popular entre os jovens na Polônia entreguerras como representante da literatura marinheira, e adotavam as posturas dos seus protagonistas no seu cotidiano ainda antes da guerra. O código de honra, o cumprimento do dever e a fidelidade em face de uma luta fadada à derrota – características dos protagonistas conradianos, provenientes do *éthos* cavaleiresco - funcionavam como a bússola moral nos tempos da amoralidade. O tema volta a ser discutido pelo autor num outro ensaio de seu livro que tenta estabelecer as bases de ética leiga e analisa as relações entre vida e literatura: SZCZEPAŃSKI, Jan Józef. W służbie Wielkiego Armatora in: *Przed nieznanym trybunałem*. Warszawa: Czytelnik, 1982, p.7-26.

¹⁰² Deve-se chamar a atenção nesse contexto para a discussão a respeito de Conrad que se deu em 1946 na imprensa e ficou famosa na Polónia. Participaram dela uma das maiores romancistas polonesas (quatro vezes nomeada para o prêmio Nobel de literatura), posteriormente autora de um livro, no qual também tratava da relação entre a geração dos Colombos e a obra de Conrad (*Szkice o Conradzie*. Varsóvia: PIW, 1959), Maria Dąbrowska, que defendia o legado ético de Conrad, e o crítico teatral Jan Kott, então defensor ferrenho do sistema comunista, que via Conrad e sua ética como representantes da ideologia burguesa. Ao notar-se a postura aristocrática de Conrad e sua ética cavaleiresca, pode-se dizer que a falta de discernimento de Kott não testemunha a seu favor. A discussão resultou em proibição da publicação da obra de Joseph Conrad na Polónia. As obras do escritor só voltaram a ser impressas depois de 1956, com exceção dos romances *The Secret Agent* e *Under Western Eyes*, que, qualificados como antirussos, tiveram suas primeiras edições depois da guerra somente após o fim do comunismo.

conradiana claramente tem sua melhor expressão na obra de Herbert num de seus poemas mais famosos "A mensagem do Senhor Cogito" que, como mostramos anteriormente, postula a ética cavaleiresca. Algumas das semelhanças entre Conrad e Herbert são discutidas pelo amigo do poeta, o historiador de literatura e especialista mundialmente conhecido na obra de Conrad, Zdzisław Najder¹⁰³. Em seu ensaio "Przesłanie Josepha Conrada" (A mensagem de Joseph Conrad)¹⁰⁴, o autor situa Herbert como um dos representantes da geração e aponta para o antirrelativismo, as escolhas trágicas entre duas razões, a postura de negação do sucesso em detrimento da postura ética, a separação nítida entre o sujeito e o objeto, a fidelidade aos princípios éticos e, por fim, o antirrevolucionismo como qualidades comuns às obras dos dois autores. Najder vê o legado de Conrad como a continuação do legado da nobreza polonesa. Trata-se, de acordo com ele, de um código cavaleiresco que dura mais de quatrocentos anos e foi passado da nobreza à *intelligentsia*. Esta, por sua vez, o cultivou até a chegada dos tempos da uniformização globalizante, que, entre outras coisas, pela relativização, pela dissolução das normas rígidas e pelo postulado da praticidade das posturas, permitiria tratar Herbert e artistas semelhantes a ele como fanáticos.

Independentemente de concordar ou não com a conclusão de Najder, é inegável a importante influência conradiana na obra e nas posturas de Herbert, que chegou a traduzir a peça adaptada do conto de Conrad *Tomorrow*¹⁰⁵. Certamente a influência foi compartilhada por

¹⁰³ Zdzisław Najder (1930 -) foi amigo próximo de Herbert desde os anos cinquenta. Participou da oposição democrática polonesa. Perseguido e impedido de lecionar na Polônia desde 1965 ocasionalmente trabalhava nas universidades ocidentais. Nos anos oitenta foi professor visitante em Oxford e não voltou para a Polônia após a declaração do Estado de Sítio. Foi, então, nomeado diretor da seção polonesa da Rádio Europa Livre, o que o levou a ser condenado *in absentia* à morte pelo regime de Jaruzelski, por colaboração com o serviço de inteligência americana. A sentença foi anulada depois da queda do regime comunista. Nos anos noventa veio à tona a questão de sua colaboração com o serviço secreto do regime comunista polonês. Ao que parece Najder passava informações sobre os ativistas poloneses na emigração em troca de passaporte para poder viajar para fora da Polônia.

¹⁰⁴ NAJDER, Zdzisław. Przesłanie Josepha Conrada. *Znak*, Cracóvia, v.549 (2/2001), p.12-21, fev. 2001.

¹⁰⁵ A peça traduzida por Herbert, *Jutro*, foi publicada na revista *Dialog*, Varsóvia, vol.7 de 1958, posteriormente adaptada para o rádio (2008), televisão (1960) e encenada em 1966 por Irena Byrska no teatro em Gorzów

uma parte de sua geração, contribuindo para seu mito. Não se pode esquecer, no entanto, que a mesma geração da qual participaram os soldados da resistência e seus poetas produziu também o grupo literário *Pryszczaci*¹⁰⁶ (Cheios de espinhas), que, seduzido pela ideia, cegamente apoiava o comunismo, para depois de 1956, na sua maioria, se transformar em seus mais ou menos declarados opositores. Sua adesão total ao sistema comunista poderia ser explicada tanto pelo fato de que foram seduzidos pela ideia do paraíso da igualdade social, promovida por um sistema que venceu o odiado nazismo, quanto pelo fato de que conheceram bem um dos totalitarismos e temiam mortalmente o outro. Para entendermos melhor toda a complexidade dessa geração, caberia dizer que entre seus representantes temos um poeta, que não ficou, no entanto, famoso pela sua poesia, Karol Wojtyła, o futuro João Paulo II (1920-2005), e um general, Wojciech Jaruzelski (1923-2014), que até onde se sabe não publicou poesia, ficando famoso por um golpe de Estado e a instalação da ditadura comunista que terminou o período do "Solidariedade"¹⁰⁷. Jaruzelski, que já antes do golpe era uma encarnação do dogma - um deus em três pessoas: I Secretário do PZPR (Partido Unido dos Trabalhadores Poloneses), Primeiro-Ministro do Governo e Ministro da Defesa, foi também um dos principais responsáveis pelo desmonte do sistema comunista na Polônia, em 1989. Foi o primeiro presidente do país em transição, que pacificamente e sem pressões abdicou do seu ofício para dar lugar ao democraticamente eleito Lech Wałęsa, sendo isso possível a partir das mudanças que se deram na

Wielkopolski, onde Herbert oficialmente trabalhava como dramaturgo naquela época.

¹⁰⁶ Não foi um grupo formal, mas consistia de jovens escritores que em sua maioria acreditavam no comunismo como um possível melhor futuro e seguiam na sua obra literária as direções do partido comunista e a poética do realismo socialista. A temática de suas obras girava em torno do combate contra os inimigos de classe, do louvor às transformações sociais e ao sistema político comunista, da condenação ao capitalismo, aos países ocidentais e à contrarrevolução, vendo a arte como campo da luta de classes. Sua poética era caracterizada pela agitação revolucionária, o propagandismo, o esquematismo e o páthos. Entre seus membros mais importantes podem ser mencionados Tadeusz Borowski, Wiktor Woroszyński, Andrzej Braun, Wisława Szymborska, Tadeusz Konwicki, Witold Wirpsza i Andrzej Mandalian. O fim do stalinismo em 1956 pôs termo ao realismo socialista e ao funcionamento do grupo.

¹⁰⁷ Me refiro aqui ao período da atividade do sindicato, desde as greves em agosto de 1980 até o golpe militar de Jaruzelski em dezembro em 1981, comumente referido na história polonesa como período do "Solidariedade".

Europa Central. As transformações originadas na Polônia e a perestroika de Gorbatchev provocaram a Queda do Muro de Berlim e tornaram inviável uma eventual intervenção soviética, permitindo sua abdicação. Algo, no mínimo, inusitado para um ditador, que diga-se de passagem, como adolescente pertencendo à nobreza, foi deportado para a Sibéria junto com a família, depois que a Rússia soviética invadiu a Polônia em 1939....

1.6 "A POESIA É FILHA DA MEMÓRIA, VELA POR CORPOS NO DESERTO..."¹⁰⁸

*"a noite envolve
Guerreiros em agonia, o lamento
selvagem
De suas bocas dilaceradas"
("Grodek")
Georg Trakl¹⁰⁹*

Independentemente de efetivamente ter sido ou não ter sido um membro de alguma organização clandestina de luta armada, não houve na poesia polonesa um poeta mais engajado em manter viva a memória dos membros da resistência que não sobreviveram à guerra do que Herbert. O poeta que mais se aproximou dele neste sentido foi Jerzy Ficowski, mas na poesia de Ficowski o enfoque mais forte se deu sobre o extermínio da nação judaica – tema que na Polônia comunista durante muito tempo foi proibido ou mal visto. Na poesia de Ficowski, até em seus últimos livros poéticos, sempre voltava a lembrança dos companheiros mortos na guerra, mas o espaço dado aos inocentemente assassinados foi incomparavelmente maior. Contrariamente, Herbert destinou poucos poemas diretamente ao tema do Holocausto, o que pode surpreender, uma vez que no massacre organizado pelos nazistas mais de um terço dos habitantes de sua cidade pereceu, e os judeus que, além de darem a ela um colorido multiétnico, formavam também uma parte fundamental de sua intelligentsia, entre eles vários colegas e professores do escritor. O poeta que sempre se compadecia dos mais fracos, no entanto, desta vez optou por expressar sua solidariedade e identificação para com os membros daquela geração que foram esmagados pelo

¹⁰⁸ "Curriculum vitae" (HCE, 32)

¹⁰⁹ TRAKL, Georg. *De profundis*. Tradução de Claudia Cavalcanti. São Paulo: Iluminuras, 2010, p. 79

moinho da história, assunto que foi um dos temas centrais de sua poesia. Os dois temas foram tratados também por outro poeta, prosador e dramaturgo importante, Tadeusz Różewicz. Sem dúvida, a formação tanto de Herbert quanto de Ficowski foi influenciada pela revolução promovida na poesia polonesa por Różewicz, prenunciada por Czesław Miłosz em seu livro de poemas editado logo depois da guerra, em 1945, *Ocalenie* (A salvação).

A nova linguagem poética introduzida por Różewicz, que poderia também ser chamada de antipoética, indiscutivelmente influenciou a maioria dos poetas poloneses que escreveram depois da guerra. Em seu livro *Niepokój* (A angústia), de 1947, o poeta deixa de usar rimas e ritmos poéticos. A oralidade da poesia se manifesta em separações de versos advindas da entonação e unidades lógicas da fala em vez de ser provocada pelas necessidades melódicas do poema. O estilo, além de coloquialidade e oralidade é caracterizado pela concisão *nomen omen* lapidar. A poesia é despojada de esteticismos e metáforas e condensada ao máximo. Se a poesia de Herbert compartilha com a de Różewicz alguns desses aspectos, certamente se opõe a ela em outros. Por mais que não seja em muitos dos poemas, Herbert utiliza tanto hexâmetros quanto poesia iâmbica. Sua frase poética, por mais que seja condensada e lapidar não foge de certos esteticismos usados com parcimônia. A oralidade e a coloquialidade configuram um dos registros utilizados, frequentemente criando efeitos irônicos ou estranhamentos quando misturados com o estilo alto. Por mais que possamos observar os elementos da poética de Różewicz em Herbert, não há dúvida de que o autor d' *O Senhor Cogito* não é apenas um seguidor dela. Como um artista maduro, faz com ela o que costumava fazer com outros elementos da cultura tão abundantes em sua poesia: retrabalha-a criativamente e serve ao leitor como algo próprio.

A fidelidade aos companheiros mortos é um dos poucos elementos na poesia de Herbert que não vem velado, disfarçado de algo diferente. Por mais que haja elementos clássicos utilizados constantemente ao falar do tema, em poucas oportunidades seu objetivo é velar (como em "Tentativa de dissolver a mitologia", I, 29). Geralmente o intuito é elevar o estilo, introduzindo *páthos*, próprio ao falar da tragédia e dos nobres mortos que deveriam ser rememorados com solenidade. As alusões clássicas além de imortalizarem os que tombaram, elevam-nos à dimensão épica.

É claro que o tema é mais presente nos primeiros volumes poéticos, mas sua presença ao longo do tempo apenas diminui, nunca cessa. Para entender melhor esta fidelidade particular, é preciso estar ciente de que os soldados da resistência antinazista foram tratados cruelmente nos tempos do pós-guerra. Vistos pelos governantes comunistas como potenciais inimigos, os membros do exército, ou seja, a mão armada do legítimo estado polonês, que nunca deixou de existir na clandestinidade ao longo dos anos de guerra, combatido tanto pelos alemães quanto pelos russos (independentemente de virem disfarçados de invasores como em 1939 ou como libertadores em 1945), eram perseguidos, assassinados, torturados. Alguns deles, considerando que as forças soviéticas não vieram trazer a independência para a Polônia, continuaram combatendo tanto os russos quanto seus comparsas poloneses, passando para a lenda como Soldados Amaldiçoados. Outros, como Jerzy Ficowski, que passou anos andando com as caravanas ciganas, após serem perseguidos, tentaram mudar de identidade. Outros ainda, após saírem da clandestinidade e declararem sua vontade de reconstruir o país, foram presos, torturados e condenados à morte, como Kazimierz Moczarski, a quem Herbert dedica o poema que talvez o descreva, "O que vi" (ICS, 1). Moczarski preso na mesma cela com Jürgen Stroop, carrasco do Gueto de Varsóvia, foi libertado da prisão e da sentença de morte, depois de dez anos, durante o abrandamento do regime em 1956. Suas *Conversas com o carrasco*¹¹⁰, livro no qual relatava o convívio com Stroop na cela da prisão e analisava a formação do Estado totalitário, foram editadas somente após sua morte em 1975.

Herbert, sempre inclinado a falar pelos mais fracos, fala por aqueles soldados da geração cuja voz foi morta ou calada, cuja memória foi conspurcada pela propaganda comunista, que os comparava a nazistas, cujas vidas foram quebradas pela guerra, literal ou metaforicamente. Podemos dizer que, diante da proibição do tema pelo Creonte comunista, os poetas assumem o papel de Antígona: tentam dar uma sepultura, uma memória digna aos irmãos mortos. Ficowski foi o único poeta polonês a dedicar um livro de poemas aos mortos durante o Extermínio¹¹¹, e Herbert, até o fim da vida, trouxe à tona a memória dos soldados de sua geração, os combatentes da Armia Krajowa, que era o

¹¹⁰ O original *Rozmowy z katem* (MOCZARSKI, 1985) ainda aguarda sua tradução para o português.

¹¹¹ Trata-se de uma das obras-primas da literatura polonesa, que até hoje não foi reconhecida merecidamente como tal em seu próprio país, *Odczytanie popiołów* (*A leitura das cinzas*).

Exército da Pátria – a força militar do Estado Polônês na clandestinidade, cujos militantes, durante os anos iniciais do comunismo, foram perseguidos e chamados pela propaganda estatal de "odiosos anões reacionários".

Por mais que haja muita poesia com tom elegíaco na obra de Herbert¹¹², a sepultura feita com as palavras para os irmãos mortos erige "um monumento mais perene que o bronze" a todos os que morreram com "o acre óbolo da pátria/ sob a língua túrgida" (Niké que hesita, CL, 35), "Aos poetas que tombaram" (CL, 5), aos "rapazes/ costurados aplanados nas chameças" ("Adeus a setembro", CL, 3) pelos botões de balas, que voltam como "os botões irredutíveis/a voz potente dos coros silenciados" ("Botões", R, 9), assassinados em Katyń. Pois, como diz o poeta no poema "Lobos" (R, 8), dedicado à memória esquecida dos Soldados Amaldiçoados e que antecede "Botões" no livro *Rovigo*: "não pôde chorá-los Electra/ nem os pôde Antígona sepultar/ e assim vão para todo o sempre/ na neve funda agonizar". O papel da poesia, "filha da memória" é "velar por corpos no deserto", diz Herbert no poema "Curriculum vitae" (HCE, 32), que, por sua vez, segue o poema "Os cinco" (HCE, 31), que descreve a execução de cinco homens. O poeta, como um emissário dos companheiros que não conseguiram sobreviver à guerra, observa o retrato de Gioconda, a referência da arte ocidental (Mona Lisa, EO, 12), os descreve no momento de abandonar a luta e a clandestinidade como os deuses gregos ("Tentativa de dissolver a mitologia", I, 29), e disfarça seu sofrimento durante as torturas perpetradas pelos comunistas com a figura de um anjo ("O interrogatório do anjo", I, 13). Os que tombaram na luta estão sempre presentes ao lado do poeta ("Nosso medo", EO, 15, "Prólogo", I, 1, "Mona Lisa", EO, 12). A fidelidade dele em relação a eles o faz lançar um apelo: "não deixemos perecer os que tombaram" ("Três poemas de memória", CL, 4) e, então, no lugar da Arcádia shakespeariana, a Floresta das Ardenas situada em Warwickshire na Inglaterra, refúgio dos protagonistas da peça *As you like it* (Do jeito que você gosta), mas também no lugar que é seu homônimo situado entre a Bélgica, a França e Luxemburgo, localidade de uma das mais importantes e mais

¹¹² Detalhadamente sobre a presença do elegíaco em Herbert discorre em seu artigo Wojciech Ligęza: LIGĘZA, Wojciech. Elegie Zbigniewa Herberta. In: WISNIEWSKI Jerzy (org.), WOŹNIAK-LABIENIEC, Marzena (org.). *Twórczość Zbigniewa Herberta*. Cracóvia: Universitas, 2001, p.27-50.

sangrentas batalhas da Segunda Guerra Mundial, o poeta, no poema "A Floresta das Ardenas" (CL, 21) haure o sonho e haure a memória:

Une as mãos para haurir o sonho
 como se haure o grão de água
 e virá a floresta: uma nuvem verde
 e um tronco de bétula como uma corda de luz
 e mil pálpebras adejarão
 com a esquecida linguagem folhosa
 escordarás então a manhã branca
 quando esperavas o abrir das portas

sabes o pássaro descerra este país
 que dorme na árvore e a árvore na terra
 mas aqui a fonte de novas perguntas
 sob o pé correntezas de raízes malignas
 então olha para o padrão de cortiça no qual
 a corda de música se aperta
 um alaudista que gira as cravelhas
 para que intumesça aquilo que cala

afasta as folhas: o morangueiro
 rocio na folha pente da relva
 e adiante asa de donzelinha amarela
 e a formiga enterra a sua irmã
 acima da traição da beladona
 docemente matura pereira silvestre
 então sem esperar maiores recompensas
 senta-te ao pé da árvore

junta as mãos para haurir a memória
 o grão ressequido dos nomes mortos
 então de novo a floresta: a nuvem carbonizada
 a fronte marcada pela luz negra
 e mil pálpebras bem apertadas
 sobre os globos oculares imóveis
 a árvore e o ar partidos
 a fé traída dos abrigos vazios

e aquela floresta é para nós e para vocês
 os mortos pedem também contos de fadas
 um punhado de ervas a água das recordações
 então sobre as agulhas dos pinheiros sobre os
 sibilos
 e sobre os franzinos fios das fragrâncias

não importa se o ramo te detém
 se a sombra guia pelas veredas tortas
 mas encontrarás e descerrarás
 a nossa Floresta das Ardenas

Na primeira estrofe Herbert desenha a paisagem da Arcádia poética, na qual aparece "a bétula como uma corda de luz", elemento da lira poética que deu o título a seu primeiro livro, metaforicamente simbolizando o início que rompe tanto o silêncio quanto as trevas. A bétula, símbolo da primavera e da eternidade, *axis mundi*, pilar cósmico dos xamãs siberianos¹¹³, é uma das árvores associadas com a paisagem polonesa. Outra associação forte relacionada a ela se dá com os túmulos, pois os antigos eslavos, acreditando no poder típico desta árvore de afastar os espíritos malignos, plantavam-na no lado norte das tumbas, nas quais seus mortos jaziam com as cabeças direcionadas para o oeste e os pés direcionados para o leste. O costume passou para os cristãos, que colocavam no túmulo uma cruz feita de bétula¹¹⁴. Talvez seja este o motivo pelo qual uma das espécies de bétula ser chamada em polonês de *brzoza placząca* (bétula chorona). Embora apresentada nessa primeira estrofe num contexto bucólico, creio ser impossível que Herbert, poeta que lia muitos poetas, o que atestam tanto seus diálogos com eles na poesia, quanto os ensaios e resenhas esparsos publicados em jornais e revistas, não conhecer e associar este símbolo ao poema muito conhecido do poeta polonês Władysław Broniewski¹¹⁵ "Żołnierz polski"

¹¹³A rica simbologia relacionada a esta árvore pode ser conferida em CHEVALIER Jean, GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995, ou KOPALIŃSKI, Władysław. *Słownik symboli*. Varsóvia: Wiedza powszechna, 1990.

¹¹⁴As informações sobre estas particularidades relacionadas à bétula foram colhidas nos livros de Anna Mazerant: *Mala księga ziól*. Warszawa: IWZZ, 1990 e Maria Ziółkowska *Gawędy o drzewach*. Varsóvia: LSW, 1988, p. 30-39.

¹¹⁵Władysław Broniewski (1897-1962), poeta e tradutor polonês. O mais famoso dos autores da vertente da poesia revolucionária, foi também um grande poeta patriótico e soldado das Legiões Polonesas, o exército que lutou durante a Primeira Guerra Mundial pela independência da Polônia. Foi participante da guerra contra os soviéticos (1919-1920) e dos combates na Segunda Guerra Mundial (após deixar a União Soviética). Preso na Polônia entreguerras por suas ligações com o comunismo (1931), foi aprisionado pelos soviéticos junto com Aleksander Wat e outros literatos em Lwów e, posteriormente, na prisão de Lubianka (1940-41). Depois da guerra, embora discordasse da linha dos governantes que subjugavam o país ao domínio soviético, envolveu-se na construção do novo sistema. Naquela época criou também o ciclo de epicédios

(O soldado polonês), poema, que descreve a tragédia da guerra perdida da perspectiva do soldado polonês derrotado nas batalhas em 1939. Ele está voltando a pé para casa da prisão alemã e ao sentar sob a bétula, ouve a árvore lamentando a derrota, a pátria escravizada e a sina do soldado errante. O poema reflete bem os sentimentos da população e do próprio Herbert, que, como sabemos, ficou arrasado com a derrota em setembro de 1939, à qual destinou o ironicamente amargo poema "Adeus a setembro" (CL, 3), do mesmo livro no qual publicou "A Floresta das Ardenas". O soldado sem pátria, sem casa, de alguma maneira pode ser relacionado aos soldados mortos cuja memória Herbert tenta preservar: "Está sentado o soldado com a cabeça baixa/ ouvindo a queixa da bétula, // sem as armas, sem a águia no quepe, / sem casa, sobre a terra-mãe"¹¹⁶

As mãos unidas para haurir o sonho, podem também estar unidas no tradicional gesto de oração, um contato com outros universos, os quais acorrem ao chamado trazendo por meio de mil pálpebras que ajeitam a "esquecida linguagem folhosa", a linguagem da poesia procurada pela noite até o raiar do dia, "[n]a manhã branca", quando o "tu lírico" do poema, que me parece unir o leitor com o outro lado do monológico eu lírico, "esperava o abrir das portas" da inspiração.

O eu lírico, na segunda estrofe, após trazer o pássaro, um outro elemento que simboliza o poeta, mas também a alma, como aqueles que abrem o país dos sonhos, leva o leitor para a morada do pássaro, a árvore, enraizada na terra, o lugar do nascimento, mas também da morada dos mortos enterrados no meio da "correnteza de raízes malignas", um exemplo de *axis mundi*. O poeta, como os xamãs que percebem as mensagens por meio da leitura da natureza, guia o leitor para "olha[r] para o padrão de cortiça no qual/ a corda de música se aperta/ um alaudista que gira as cravelhas/ para que intumescça aquilo

relacionados com a morte de sua filha, comparado aos *Lamentos* de Jan Kochanowski, uma das obras-primas da literatura polonesa. Ao receber do presidente comunista do país, Bolesław Bierut, a encomenda de escrever um novo hino polonês, condizente com a nova realidade, teria respondido com as primeiras palavras do hino polonês: "Jeszcze Polska nie zginęła" ("A Polónia ainda não pereceu"). O poema a que se faz referência aqui foi escrito em Lwów em 1939. Mesmo proibido de ser publicado, rapidamente circulou entre a população.

¹¹⁶ BRONIEWSKI, Władysław. *Wiersze i poematy*. Varsóvia: PIW, 1967, p.168-169.

que cala". O que cala, como veremos a seguir, é a memória dos que morreram em defesa da pátria e que podem estar enterrados sob as bétulas do bosque dos sonhos, fundando a cruel base para a Arcádia mítica.

A terceira estrofe apresenta as imagens da natureza, mas introduz na paisagem bucólica elementos inquietantes, pertencentes ao mundo da morte ("asa de donzelinha amarela/ e a formiga enterra a sua irmã/ acima da traição da beladona"). A imagem da floresta paradisíaca se preenche com os elementos que não pertencem ao país bucólico, no qual não deveria haver preocupações nem tristezas, muito menos a morte. A imagem idealizada desaparece e é substituída pela imagem da natureza com seu equilíbrio entre a vida e a morte, com a qual tem que se contentar o "tu" lírico que senta sob a árvore, como o soldado do poema de Broniewski, sob a anteriormente descrita bétula.

Uma outra possível referência à poesia polonesa seria a relação das palavras "pod drzewem usiądź" ("senta-te ao pé da árvore") com as "gościu siądź pod moim liściem" ("hóspede senta-te sob a minha folhagem") provenientes do famoso poema "Na lipę" ("À tília") do "pai do idioma polonês literário", o maior poeta renascentista polonês, Jan Kochanowski (1530-1584)¹¹⁷. Se pensarmos no poema como um relato da procura pelas fontes da poesia, a referência a Kochanowski, o maior poeta polonês antes da chegada dos poetas românticos, é significativa e indica que a busca de Herbert por seu próprio idioma poético obrigatoriamente perpassa pelas raízes da poesia polonesa. A ligação com Kochanowski, também remetaria, junto com o título shakespeariano, ao Renascimento, assinalando a tentativa do poeta de ajudar no renascimento do humanismo e seus valores, próprios daquela época que a guerra cruelmente invalidou.

Antes de prosseguir, seria mister notar aqui a presença de um dos símbolos "do inseparável par *chronos-bios*"¹¹⁸ – a formiga. A formiga na poesia de Herbert simboliza o tempo devorador, está relacionada com o relógio ("O relógio, EO, 40; "Relógio de pulso", I, 34) e diretamente com a morte ("A morte comum", I 10). Se o poeta na descrição da

¹¹⁷ A relação entre os poemas é apontada por Mariusz Zawodniak em ZAWODNIAK (2011), p.121.

¹¹⁸ O símbolo é estudado no ensaio de Przemysław Czaplinski que analisa a presença da morte como um dos temas mais importantes na obra herbertiana. CZAPLIŃSKI, Przemysław. *Śmierć, czyli o niedoskonałości*. (A morte: sobre a imperfeição) in: FRANASZEK (org.) (1998), pp. 280-303, a análise do símbolo de onde provem a citação inicia na p. 293.

natureza diz que a antropomorfizada "formiga enterra a sua irmã", creio que podemos afirmar que a presença da dimensão temporal e mortal de algum modo contamina o atemporal reino arcádico. Mas essa contaminação é também humanizante, uma vez que a dimensão atemporal é desumana. A paisagem do idílio real, diferentemente do poeticamente idealizado, é marcada pela morte e pela temporalidade.

Se a poesia idílica pode ser associada com as paisagens arcádicas, que aqui correspondem ao sonho, haurido como "grão de água" na primeira estrofe, na quarta estrofe o protagonista é levado a haurir entre as mãos unidas a memória, "o grão ressequido dos nomes mortos". A imagem do "grão ressequido" permite pensar em esterilidade (o próprio corpo é referido como "estéril grão", no poema "Testamento", CL, 20, que, na composição do livro, antecede o poema analisado). Os nomes mortos, diferentemente da "linguagem folhosa esquecida" não permitem pensar em uma despreocupada poesia bucólica. São grãos estéreis, talvez pela falta da outra dimensão, além da dimensão terrestre, ou talvez porque a morte não permitiu que brotassem, mas, como todo grão, se desintegra para depois brotar, talvez, ainda, o problema seja ter sido a dádiva de vidas depositada no altar da pátria em vão. O país em vez de renascer independente, experimentou uma segunda "libertação" (a primeira seria quando foi "libertado" pelos soviéticos em 1939, a segunda em 1945). De acordo com o eu lírico do poema "Curriculum vitae" (HCE, 32), marcado por várias semelhanças com o próprio poeta, foi uma libertação vergonhosa: "quando foi libertado/ de vergonha/ chorou pela segunda vez". A memória das vidas sacrificadas em vão pela pátria, esquecidas pela chegada da vida nova e denegridas pela propaganda do novo sistema, é apresentada na quarta estrofe numa imagem lúgubre: "então de novo a floresta: a nuvem carbonizada/ a fronte marcada pela luz negra / e mil pálpebras bem apertadas/ sobre os globos oculares imóveis/ a árvore partida com o ar/ a fê traída dos abrigos vazios". Conforme observa Małgorzata Mikołajczak no ensaio sobre a presença dos elementos shakespearianos em Herbert, a penúltima estrofe é uma imagem invertida da primeira: a "nuvem verde" é substituída pela "nuvem carbonizada", a "corda de luz" pela "luz negra", o "tronco de bétula" pela "árvore e o ar partidos"¹¹⁹. A essa relação levantada pela estudiosa podemos acrescentar o par no qual, em

¹¹⁹ MIKOŁAJCZAK, Małgorzata. Tropy szekspirowskie i perspektywa teatralna w poezji Herberta. In: MIKOŁAJCZAK, 2013, p. 137.

vez de vivificante "grão de água", encontra-se o "grão ressequido dos nomes mortos" acima discutido.

A última estrofe inclui os mortos e junto com eles também a dimensão da temporalidade no espaço do sonho poético. Eles "também pedem contos de fadas", ou seja memória e histórias. Então, é preciso encontrar uma Floresta das Ardenas que seja nossa, que inclua as sombras dos mortos que levam o poeta até ela pelas veredas tortas. O sonho da atemporalidade oferecido pela poesia idílica é rejeitado como não humano. A "nossa Floresta das Ardenas" precisa incluir também a temporalidade e a memória, no caso, a memória dos nossos mortos, para que seja nossa, humana, marcada com a identidade que só a memória pode oferecer. Uma poesia que não tenha essa marca, o espaço bucólico estereotipado, carece de identidade e de validade. É um sonho sobre um mundo irreal, sobre um mundo da natureza do qual não participa a dimensão humana – a consciência da mortalidade e da transitoriedade. Para que este mundo possa se tornar real, a poesia não pode se alienar e precisa incluir a trágica dimensão humana – a dimensão da memória, da temporalidade, da morte e da compaixão pelos mortos que, como crianças, "também pedem contos de fadas".

Vale ressaltar aqui, que no imaginário polonês daquela época a palavra floresta¹²⁰ poderia ser relacionada de modo quase que imediato com dois assuntos: os resistentes (existe em polonês a palavra *leśni* (florestais) que define aqueles membros da resistência que se escondiam nas florestas, de onde atacavam o inimigo), e a floresta de Katyń, lugar do massacre dos oficiais poloneses pela NKVD. A "nossa Floresta das Ardenas", aos olhos do leitor polonês, perfeitamente unia as associações universais com as particulares, assim como a "corda de luz" da poesia, comparada aqui à bétula, como *axis mundi*, unia o mundo dos vivos ao dos mortos.

A "corda de luz", que acabou dando título ao primeiro livro de poesias de Herbert, publicado em 1956, por sua vez, nos remete à lira, símbolo da poesia, num poema que fala sobre os deveres da poesia,

¹²⁰ Mais sobre a presença e sentidos do símbolo da floresta na poesia de Herbert pode ser lido nos artigos de Konrad Tatarowski e Mariusz Zawodniak: TATAROWSKI, Konrad W. Semantyka i symbolika "lasu" w poezji Zbigniewa Herberta. *Acta Universitatis Lodzianis. Folia literaria polonica*. Łódź, vol.13, p. 245 -252, 2010; ZAWODNIAK, Mariusz. Las w poezji Zbigniewa Herberta. In: ZAWODNIAK, Mariusz. *Herbert parokrotnie*Toruń: Duet, 2011, p. 116-127.

dizendo, de modo poético, a mesma coisa que "inventou o trágico Adorno" ("Postal de Adam Zagajewski", R, 12): depois das experiências do extermínio totalitário, certo tipo de poesia (precisamente a poesia bucólica) tornou-se impossível. Podemos dizer que a metáfora inserida no poema, assim como ele próprio, expressa bem a tônica do primeiro livro de Herbert: a rememoração dos traumas da guerra e a grande pergunta a respeito do papel da arte e da poesia "nos tempos de penúria", feita por Hölderlin e repetida por Adorno. Para isso, Herbert volta às fontes clássicas, não apenas shakespearianas, mas também mitológicas. Por isso será interessante rememorarmos algumas questões do mito, para entendermos melhor de que lira veio a *Corda de luz*.

Embora a lira seja associada a Apolo, como o deus da poesia lírica, Herbert escolhe um outro padroeiro para sua poesia: Hermes, o inventor da lira. Na invocativa abertura do poema "Pedido"(EP, 5), Herbert reconhece esta autoimposta afiliação: "Pai dos deuses e tu Hermes meu padroeiro". Não faltam em sua poesia outras homenagens à divindade, como no poema "Tentativa de dissolver a mitologia" (I, 29), no qual Hermes comete suicídio, possivelmente por fidelidade aos antigos princípios, e no poema que dá título ao segundo livro, "Hermes, o cão e a estrela" (HCE, 84), no qual claramente figura na posição intermediária entre o mundo superior, simbolizado pela estrela, e o inferior, representado pelo cão¹²¹.

Esta posição intermediária, posição do mundo dos humanos, também é refletida na sua função de psicopompo, o guia das almas, importante no contexto do poema aqui discutido. O condutor das almas, que as ajuda a se movimentarem entre as dimensões, entre as extremidades, deus dos caminhos e das ciências ocultas ou herméticas, simboliza o resgate da função da poesia: não apenas fazer esquecer e encantar, mas lembrar e revelar, interpretar procurando sentidos sob a superfície aparentemente apenas bela. Assim como a lira, uma criação de Hermes, entregue a Apolo em troca do rebanho roubado, associada

¹²¹ Esta relação é apontada por Józef Maria Ruszar, que vê Hermes como o representante dos poetas, mais do que seu padroeiro. O estudioso diz: "O elemento divino é representado pela estrela. A natureza amiga pelo cão. Hermes busca pelos amigos, pois teme a solidão. No entanto, não há de encontrar consolação, pois é algo impossível para alguém que foi formado 'de sangue e ilusão'." (As últimas palavras são uma citação da "Parábola do Rei Midas, CL, 33). RUSZAR, Józef, Maria. Nawet szeptem pomyśleć nie wolno. In: RUSZAR (org.) (2005), p. 253.

com a poesia bucólica a que o poeta se refere na primeira estrofe de "Floresta das Ardenas", é na verdade construída com morte: carapaça de tartaruga e tripas de novilhas que foram sacrificadas. A poesia sob a camada de beleza deve falar dos mortos.

Vale a pena lembrar que um outro instrumento associado ao aparente oposto de Apolo, Dionísio, a flauta de Pã, foi também uma invenção de Hermes, que a trocou com Apolo pelo caduceu e por lições de adivinhação. Desta maneira, o poeta ao eleger Hermes como seu padroeiro, faz com que sua arte disponha tanto dos elementos apolíneos, quanto dos dionisíacos. O poema "Floresta das Ardenas", no original escrito em eneassílabo iâmbico¹²² (tetrâmetro iâmbico hipercataléctico), em sua superfície reflete o lado apolíneo da poesia introduzindo ordem e beleza, mas seu tema, a impossibilidade de conciliar a pastoril Arcádia da Floresta das Ardenas bucólica, com a sangrenta realidade da Floresta das Ardenas, o campo de batalha, o mundo do sonho idealizado com o mundo do pesadelo realizado, foge da poesia que quer cantar o belo e estabelece uma outra missão para ela.

A missão que estará muito mais próxima de Mársias do que de Apolo, no poema "Apolo e Mársias" (EO, 8), é a de dar testemunho da condição humana. Talvez o poeta não siga Mársias a ponto de gritar em vez de cantar, mas a sua missão é a de cantar o grito e a sua realidade. Assim a "nossa Floresta das Ardenas", o espaço da poesia atribuído pelo poeta a si mesmo e a seus contemporâneos, é a nossa memória, nossa identidade, nossa dimensão humana, nossa mortalidade. Resgatando a essência da poesia, cuja simbologia ambígua está contida na lira, instrumento feito da morte para produzir o canto, Herbert toca a "corda de luz" rompendo as trevas e o silêncio, tanto as produzidas pela condição humana universal, quanto as originárias da situação daqueles mortos, com os quais sente uma identificação particular simbolizada pelo "nó ensanguentado" da nacionalidade ("Reflexões sobre o problema da nação", EO, 24). Sua escolha é permanecer fiel aos laços do dever, da memória e do afeto com os quais foi atado pela vivência em comum, à qual lhe foi dado sobreviver. Em Herbert a vocação de Hermes, guia das almas, mistura-se com a de Antígona, guardiã da memória dos mortos, que em seus versos guia suas almas à sepultura

¹²² Maiores discussões sobre o uso de poemas iâmbicos em Herbert e seus eventuais sentidos podem ser encontradas em: POTKAŃSKI, Jan. *Sens nowoczesnego wiersza. Wersyfikacja Białoszewskiego, Przybosa, Miłosza i Herberta*. Varsóvia: Wydział Polonistyki UW, 2004 e ZAWODNIAK (2011), particularmente o capítulo "O wierszu jambicznym – dopisek", p. 85-97.

nos poemas que prometem a salvação do esquecimento, de acordo com o lema horaciano *non omnis moriar*.

Como foi dito, o tema da necessidade de rememorar os mortos perpassa toda a obra de Herbert. É natural que apareça com mais força nos primeiros livros que contêm poemas escritos (e não publicados) durante a noite negra do stalinismo, época das maiores perseguições dirigidas aos soldados da resistência, mas os poemas dedicados ao assunto podem ser encontrados até em seus últimos volumes (curiosamente, o único livro que não tem um poema diretamente dedicado ao tema é *O Senhor Cogito*). Seja na forma de lembrar o amigo poeta Artur Międzyrzeczki ("Artur", ET 31), soldado do exército polonês que combateu na batalha de Monte Cassino, seja dedicando o poema sobre o enterro dos resistentes mortos na floresta à memória do colega escolar envolvido na resistência e assassinado pelos russos, Zbigniew "Bynio" Kuźmiak ("Canção", ET 21). Embora "com eles perdura a memória nossa/e arde a treva eterna e cerrada", como diz o autor nesse poema, podemos creditar a diminuição da presença do assunto nos livros poéticos de Herbert ao fato de que, a partir dos anos setenta, a memória dos soldados da resistência cessou de ser programaticamente maculada, e aos poucos passou a ser integrada nos relatos da história oficial.

Um dos melhores retratos do relacionamento do protagonista poético de Herbert com o tema dos companheiros mortos, uma espécie de programa poético do vate nessa questão, é o poema "Prólogo" (I, 1), que abre seu quarto volume de poemas: *A inscrição*, publicado em 1969. Por conta das circunstâncias mencionadas acima, a inclusão dos mortos da resistência no panteão nacional e na história a partir dos anos setenta e a consciência acentuada da própria mortalidade (o livro foi concluído com atraso de alguns anos devido às doenças de Herbert que começaram a se manifestar, particularmente o transtorno bipolar), o volume *A inscrição* é o último que aborda o tema dos que tombaram durante a guerra, com a mesma intensidade de antes. Três dos poemas deste livro que tratam do tema serão objetos de análise posterior: "Prólogo", quando no segundo capítulo for apresentado o livro *Inscrição*, "O despertar" (I, 4), na apresentação do livro *Uciekinier z utopii* (Fugitivo da utopia), de Stanisław Barańczak no terceiro capítulo, e "Tentativa de dissolver a mitologia", (I, 29) nas duas ocasiões acima mencionadas, com duas leituras complementares.

Por outro lado, o tema da morte, um dos temas centrais na obra de Herbert, inicia-se com a observação e rememoração da morte alheia, tão presente nos quatro primeiros livros, para ao longo do tempo passar a ser a observação e a meditação a respeito da própria morte. O poeta e sua morte - este é o tema para o qual evolui aquele dos companheiros mortos, tomando aos poucos seu lugar. Este tema, indubitavelmente, aparece desde o início como uma herança da guerra. Se olharmos para o primeiro poema do primeiro livro e o último poema do último livro do poeta veremos: "Duas gotas" (CL,1), o poema sobre a morte dos amantes nas chamas da guerra, e "Tecido" (ET, 43) no qual o poeta fala de sua morte próxima. Mais uma vez cabe ressaltar: o Herbert-poeta nasce da experiência da guerra e da morte, que perpassam toda sua obra, evoluindo junto com o autor.

Um desdobramento diferente desta vertente da obra herbertiana foi assinalado por Jan Błoński, professor de literatura e um dos mais importantes críticos literários da Polônia:

Com a postura de carpideiro que lamenta no campo de batalha depois da guerra, chorando o passado infantil mas honesto... uniu-se o pressentimento da catástrofe final: a convicção de que estamos chegando ao fim da cultura, ao desaparecimento da individualidade, ao estado do niilismo, que – tendo moldado as pessoas como bonecos iguais – experimentalmente testará a impotência dos valores, para por último dispersar-se no nada.¹²³

1.6.1 *Corda de luz*

O tema da guerra é o foco ao redor do qual é construído o primeiro livro do artista, mesmo que nele também apareçam outros dois temas recorrentes em toda a obra poética do artista: a pergunta sobre o fazer artístico diante do mundo no qual foi-lhe dado viver e uma espécie de revisão da tradição ocidental, que se dá por meio da presença dela em seus poemas que discutem os tempos presentes. *Corda de luz*, o livro da estreia individual de Herbert, editado em 1956, inicia-se com "Duas gotas" (CL, 1), um poema que reflete sobre a questão da guerra, do caos que é combatido por meio da beleza, da humanidade. Os protagonistas

¹²³ BŁOŃSKI, Jan. Tradycja, ironia i głębsze znaczenie. in: FRANASZEK (org.), 1998, p. 49-79. Trecho citado está na p. 50.

do poema permanecem humanos, permanecem amando, em meio ao apocalipse concretizado. São os primeiros protagonistas que aparecem nessa obra que optam por perder a vida para, paradoxalmente, não perdê-la. Este casal vem do idealizado mundo romântico, como indica até a referência a Juliusz Słowacki, um dos mais importantes poetas do romantismo polonês, cujas palavras "Não é tempo de chorar pelas rosas, quando ardem os bosques", Herbert inverte para justamente chorar as rosas depois do incêndio dos bosques: "Os bosques ardiam –/ mas eles/ nos pescoços trançavam as mãos/ como buquês de rosas". O poeta contrapõe a brutalidade do mundo e da guerra à individualidade, beleza, amor e humanidade. Pode ser curiosa a comparação com um poema de uma poeta que viveu o desastre do Levante de Varsóvia, Anna Świrszczyńska, que em seu livro de testemunho poético *Eu construía a barricada* publicou o poema que narra uma cena do encontro de enamorados no dia-a-dia da guerra.

Duas faces cor de ferro

Quando do céu derramavam-se
os juízos finais,
quando os vivos invejavam os cadáveres,
por seu abrigo debaixo da terra,
aqueles que por longo tempo sentiam saudade um
do outro
se encontraram por acaso.

Olhavam aterrorizados
para suas faces cor de ferro,
para os olhos de lobos, para os trapos.

E quando de novo partiram
para fugir da morte
para dois lados opostos,
compreenderam que morreu
seu pequeno e lindo amor.¹²⁴

Os protagonistas de Świrszczyńska nos parecem muito mais reais que os idealizados arquétipos de Herbert. Sua humanidade foi devorada pela guerra, seu amor, por ela assassinado. A redução do ser humano ao

¹²⁴ ŚWIRSZCZYŃSKA, Anna. *Eu construía a barricada*. Tradução, organização e introdução de Piotr Kilanowski. Curitiba: Dybbuk, 2017, sem página.

instinto de sobrevivência foi a experiência narrada por muitos que passaram pelos terrores da guerra, que acabou provocando a desvalorização da tradição humanística, e é apresentada no poema de uma maneira extremamente sintética, quase seca. Trata-se de um quadro da guerra pintado com cores realistas pela poeta, participante do Levante de Varsóvia, o qual se transformou numa hecatombe devido à sujeição aos mitos românticos. Os mitos clamavam que a morte pela pátria era doce e que era preciso sacrificar vidas em nome da subsistência nacional. Foram os mitos incutidos à geração de Herbert, que mesmo os denunciando não consegue libertar-se deles por completo. A realidade depictada pela poeta mostra a morte do mito do amor romântico, o amor salvador. Diferentemente dessa postura, Herbert tenta manter o mito. Sente a necessidade dele para a sobrevivência da parte nobre do ser humano. Mas em seu primeiro livro ironicamente questiona os mitos que não conseguiram fazer com que o ser humano não se reduzisse ao instinto de sobrevivência. "Duas gotas" mostra o mito do amor que salva, mesmo fazendo com que os indivíduos que o vivenciam pereçam, por não seguirem o instinto de sobrevivência.

Duas gotas

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

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

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

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

com tanta força que não sentiram o fogo
chegando às sobrancelhas

até o fim foram corajosos
até o fim foram fiéis

até o fim foram semelhantes
 como duas gotas
 paradas na borda do rosto

Os amantes salvam a dignidade permanecendo fiéis a seu sentimento. Não sucumbem ao medo e ao desespero, conscientizando a existência dos espaços dentro do ser humano que conseguem defender-se da degradação provocada pela situação-limite. A busca desses espaços e a fidelidade a sentimentos e mitos com eles relacionados pode ser definida como um dos principais postulados da poesia de Herbert. E mesmo que seja um lamento, já que as "duas gotas" do título são lágrimas, é um lamento que enleva e louva a fidelidade aos valores humanos. A construção do poema se dá como uma câmara que se aproxima cada vez mais do íntimo, desde o bosque até o interior do olho, também indicando o rumo que o poeta vai seguir. Observamos isso no segundo poema do livro, já visto "A casa"(CL, 2) – a destruição da casa física é inegável, assim como a persistência da casa dos valores no íntimo de cada um de nós.

Os poemas relacionados com a guerra dão a tônica geral ao volume. Alguns deles tratam do tema diretamente, outros utilizam o manto do mito clássico. Nesses últimos a tradição é questionada. Apolo, deus da beleza e dos ideais, assume sob essa alegoria a face de um ariano perfeito ("de noite sonho com Apolo/ com a face de um Persa abatido", "A Apolo", CL, 10). Assim como a guerra idealizada em *Ilíada* é muito distinta da realidade: "diferente foi o incêndio da epopeia/ diferente foi o incêndio da cidade/ os heróis não voltaram da jornada/ não houve heróis/ sobreviveram os indignos" ("A Apolo"). Niké, a deusa da vitória, no poema de Herbert é a deusa que condena os jovens a morrer na guerra. Sua morte é o resultado do desconhecimento da ternura do amor que poderia fazê-los mudar de rumo ("Niké que hesita", CL, 35). O incêndio da Troia moderna, muito diferente da Troia do mito que fez Homero cantar, transforma o poeta de hoje numa "pilastra de sal", como a mulher de Ló apavorada pela visão da destruição de Sodoma. Em vez de cantar, o poeta grita e silencia ("Sobre Troia, CL, 12).

Entre os poemas que discutem a questão da arte, além do já analisado "A Floresta das Ardenas" (CL, 21), cabe destacar "A parábola do Rei Midas" (CL, 33) que num diálogo com Nietzsche contrapõe a miséria da condição humana à capacidade de eternizar sua glória volátil. A arte seria uma tentativa de libertar-se "da esmagadora leveza da aparência" da falta de sentido que a visão da mortalidade provoca. Um

outro poema, que fecha o livro "Árion" (CL, 39), reforça essa visão: o papel da poesia é "devolver a harmonia ao mundo". O mundo sob o efeito do canto de Árion volta à paz ideal: "sorriem as feras/ as pessoas se alimentam de flores brancas/ e tudo está tão bem/ como era no princípio". Pode ser que se trate de ironia, mas pode ser também que a arte trazendo essa paz, que é a presença do amor, aja como os dois amantes de "Duas gotas", que seja um raio de sol, uma "corda de luz" no cenário marcado com a desumanidade da guerra. Talvez, parece dizer o poeta, o poder de tecer as ilusões transforme a realidade que reduz o ser humano à animalidade. Esse seria um outro papel da arte. A poesia além de "filha da memória" que precisa constantemente lembrar dos que tombaram, precisa ser também a "corda de luz" iluminando as trevas para os que sobreviveram.

1.7 "AQUILO DE MODO ALGUM EXIGIU UM GRANDE CARÁTER, A NOSSA RECUSA, DESACORDO E OBSTINAÇÃO..."¹²⁵

e para que poetas num tempo de indigência?

("Pão e vinho")

Friedrich Hölderlin¹²⁶

A vocação da Antígona da geração morta, alegoria para a qual o poeta aponta em alguns de seus poemas, pode ser vista diretamente em seu penúltimo livro, *Rovigo*¹²⁷, no anteriormente citado poema "Lobos". Evidências dessa vocação aparecem também no já mencionado poema "Curriculum vitae" (HCE, 32), cujo eu lírico, um poeta, criado em parte da matéria autobiográfica, não consegue se conformar com o esquecimento e permanece "no deserto gemelicando", apesar da vida nova estar-se avolumando ao redor. "[O]s sussurros dos poemas valem tanto/ quanto contêm do alento daqueles" – diz a si mesmo, afirmando a função da poesia como guardiã da memória dos mortos. No poema, a partir da parte marcada com o número cinco, começa a tentação do

¹²⁵ "O poder do gosto" (ICS, 33)

¹²⁶ HÖLDERLIN, 1991, p.171.

¹²⁷ No poema "Vergonha", (R, 17) o autor diz: "Por isso – fiel aos mortos respeitoso com as cinzas – entendo/ a ira da princesa grega sua ferrenha resistência/ ela tinha razão – o irmão merecia um sepultamento digno".

poeta para que abandone a poesia relacionada com a memória, abrindo-se para a poesia relacionada com o futuro próspero no novo sistema. Uma pessoa "bem-intencionada" lhe diz:

tentavas gritar mais alto que o tempo
dirigindo-te aos mortos
tenta gritar mais alto que o tempo
dirigindo-te aos que vão nascer

ninguém quer
que traias a ti mesmo
fica na tua área
escreve sobre o que não existe

E o protagonista do poema, diferentemente do seu autor, acaba por ceder, aderindo à poesia da época stalinista. Deixa de seguir sua verdade interna na esperança de algum dia poder voltar a ela e construir para seus mortos um paraíso¹²⁸:

é um bloco branco
como um pedaço de queijo
no qual cada um vai ter o seu orifício
gorduroso tranquilo e quentinho

o tal paraíso estará pronto
quando acabar a luta de classes
e quando de um hectare colhermos um tanto assim

brilharão então
bilhões de lâmpadas
e os alto-falantes irromperão em canto

A postura do poeta, que foi envolvido numa hipocrisia imposta pelo novo sistema, é ironizada por Herbert. O poeta começa a "convoca[r] os não nascidos para o paraíso do futuro", para a realidade

¹²⁸ Por mais que se possa querer relacionar a imagem do paraíso deste poema com a imagem da cosmogonia da gênese espontânea de Menocchio, para quem o universo surgiu sob a forma de um queijo, no qual apareceram os vermes que eram anjos, é impossível afirmar que Herbert poderia se inspirar nela. A história do herege de Friuli renascentista, que tendia a reduzir a religião à moralidade, foi resgatada por Carlo Guinzburg na sua obra *O queijo e os vermes*, publicada em 1976, enquanto o poema de Herbert fez parte do livro editado em 1957.

do regime comunista. Na última parte do poema vemos o poeta acompanhado por outros artistas, num cenário artificialmente reconstruído (o que se refere tanto à reconstrução dos ambientes da cidade destruídos pela guerra, quanto ao cenário da falsa autenticidade da criação de arte), discutindo "se a ditadura do proletariado/ não exclui a verdadeira arte". A pergunta é seguida pelas "risadas/ por ainda não terem/ perdido o hábito/ de fazer perguntas retóricas", que demonstram o estado de autoenganação no qual vivem, após terem traído suas próprias verdades.

Herbert recusou-se a aderir a esse movimento. Durante a primeira década após a guerra, época das perseguições mais brutais aos ex-combatentes da resistência antinazista, época marcada por realismo socialista na arte e marxismo na filosofia obrigatórios e pelo terror que fundamentou a construção do comunismo, o poeta escrevia para a gaveta. Não podendo expressar sua verdade artística, tendo que entrar no sistema que o obrigava ao conformismo e à mentira sobre assuntos vitais para ele, Herbert se restringia a publicações de textos jornalísticos. Escreveu sobre as exposições de arte, sobre problemas básicos de poética, publicou algumas prosas artísticas. Aperfeiçoou sua escrita e ao mesmo tempo em que amadurecia como poeta e procurava a voz adequada para sua expressão poética, investia em sua formação.

Um ano após a fuga da família Herbert de Lwów para Cracóvia, em março de 1944, os pais do poeta mudam-se novamente para se estabelecerem em Sopot, cidade à beira do Mar Báltico. Zbigniew, no entanto, permanece em Cracóvia até o fim de 1947. Talvez tenha participado nessa época cracoviense da resistência: primeiro da antinazista e depois da anticomunista, mas com certeza estudou bastante. Durante o curto período frequentou as aulas na Academia Mercantil (Economia), na Universidade Jaguelliônica (Direito) e na Academia de Artes Plásticas. Participava também de aulas de filosofia ministradas na universidade por Roman Ingarden, entre outros. Interessado em teatro e dotado de habilidades para representar também considerava a possibilidade de atuar nesse ramo. Não tinha nenhuma ilusão política sobre o novo sistema. Como muitos habitantes da parte da Polônia que viveu o terror da ocupação soviética sabia "que não se trata[va] de nenhuma libertação, que era simplesmente invasão [...], uma ocupação moral, [...] uma nova espécie de fascismo".¹²⁹ Já que não havia como vencer aquela invasão por meio da luta armada, era preciso

¹²⁹ Depoimento da entrevista com Jacek Trznadel, HERBERT, 2008, HN p.119.

encontrar a possibilidade de viver no sistema, apesar dele. Em 1947, Herbert apresenta sua dissertação final terminando o curso de economia. No final do ano muda para a casa dos pais em Sopot, continuando os estudos na área de Direito na Universidade Nicolau Copérnico, em Toruń, concluídos com mestrado em 1949. Nessa mesma universidade, em 1949, inicia formalmente os estudos de filosofia com aquele que denominou até o fim da sua vida como seu mestre – o professor Henryk Elzenberg.

Nesse tempo tenta trabalhar e publicar textos em jornais. Em 1948, passa três meses trabalhando no Banco Nacional Polonês, em Gdynia, faz parte da redação da "Revista Mercantil" (Przeгляд Kupiecki) e inicia uma colaboração com jornais locais. Escreve sob pseudônimos, provavelmente para se proteger das eventuais chantagens por parte do regime. Inscreve-se também na Associação dos Literatos Poloneses, órgão oficial do Estado que reunia os que viviam da palavra. Sai da organização em 1951, depois de participar como repórter de uma ação no programa de coletivização¹³⁰ do campo e volta para seus quadros apenas no momento da liberalização do terror stalinista, em

¹³⁰ Ação de estatização forçada das pequenas propriedades no campo, bem como roubo institucionalizado dos produtos agrícolas dos pequenos proprietários rurais. O poeta assim fala da experiência na entrevista com Marek Oramus em 1981, ao ser perguntado porque saiu da Associação: "Saí por causa da mentira. Foi proclamado o realismo socialista. Não havia chance alguma de editar o que eu estava escrevendo então, e provavelmente apenas me antecipei à decisão de ser expulso da Associação. Foi assim: fui levado para uma ação de acabar com os 'cullaques'. Simplesmente chegaram bandos armados de, assim chamados, trabalhadores, que não eram trabalhadores e roubavam os bens do inimigo de classe. Levavam tudo. Colocavam os cereais em cima das carroças que ficavam depois debaixo da chuva e da neve, o cereal apodrecia, esse era o preço econômico do experimento histórico. Eu, como literato, andei com uma quadrilha dessas, porque quis ver e saber como era a realidade, em vez de conhecê-la pelos jornais. Queria saber quem estava com a razão. O espírito dos tempos ou o bom senso. E a consciência. O cereal também foi tirado da senhora Malec, uma das mulheres que trabalhavam 'com o cullaque'. Ela estava muito desesperada. O que se poderia fazer numa situação assim? Que deixassem com aquela Malec um quintal de cereal, pois estávamos no inverno, e ela tinha um filho, e morreria sem isso. Cheguei ao organizador da ação, me voluntariei: escreveria uma reportagem, mas que deixassem com ela aquele saco de cereal. Me explicaram que não entendo de dialética e de história. Depois cheguei a saber que a senhora Malec se enforcou. Tirei a foto da carteirinha. A devolvi à Associação. Fui a pique." HERBERT, 2008, HN p.110.

1955. Participa nesse período (até 1951) da vida administrativa da organização e trabalha nela, tornando-se chefe da secretaria.

Dessa época data um romance tórrido e complicado. Herbert apaixona-se pela secretária da seção, mãe de duas filhas, Halina Misiołek, então casada com o amigo do poeta, Edmund Misiołek, escritor e membro da Associação. O relacionamento apaixonado e dramático com aquela mulher casada, nove anos mais velha, durou de 1947 até 1957. Halina Misiołek acabou por divorciar-se do marido, mas seu relacionamento com Herbert nunca foi formalizado. Em 1999 e 2000, após a morte do poeta, à revelia dos seus herdeiros, ela publicou dois livros: um que continha suas cartas e o outro que continha poemas compostos para ela e que nunca foram publicados por ele. Embora a publicação tenha sido condenada pela família do poeta, os poemas acabaram sendo incluídos no livro de poemas esparsos publicado em 2011, e as cartas¹³¹, até hoje não republicadas e de difícil obtenção, configuram uma fonte inestimável de informações sobre a vida do poeta naquela década e sobre sua formação artística.

Sabe-se graças a essa correspondência que Misiołek era sua primeira leitora, passava a limpo seus poemas, dava suporte de todas as maneiras, inclusive financeiramente. Herbert, que poderia fazer uma carreira brilhante e viver bem financeiramente como outros jovens poetas, que concordaram em apoiar o regime, optou por manter-se independente e passar necessidades materiais. Recebia pouco pelos artigos que publicava, seus pais ainda o ajudavam na medida de suas necessidades, e, em algum momento, recebeu ajuda até de seu mestre Elzenberg. Um de seus amigos, Leszek Elektorowicz, lembra-se das receitas de Herbert para consertar os buracos nos sapatos colocando jornal dentro deles e dos modos de aproveitar as maçãs apodrecidas que eram mais baratas que as frescas¹³².

Como não queria depender da ajuda dos pais, dando margem a cobranças e, ao mesmo, tentava romper o relacionamento amoroso para não arruinar a vida familiar da namorada, Herbert tentou mudar-se

¹³¹ As cartas podem ser conferidas em HERBERT, Zbigniew. *Listy do Muzy. Prawdziwa historia nieskończonej miłości*. Gdynia: Małgorzata Marchlewska Wydawnictwo, 2000, os poemas, corrigidos e guarnecidos de notas, na parte "Podwójny oddech" do livro de poemas esparsos do poeta (HERBERT, 2011, p. 33-76).

¹³² ELEKTOROWICZ, Leszek, Wspomnienie o przyjacielu. In: SZCZYPKA, Katarzyna. (org.). *Upór i trwanie. Wspomnienia o Zbigniewie Herbercie*. Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 2000, p. 20-21.

primeiro para Toruń, em 1949, e depois, em 1950, para Varsóvia. Em Varsóvia tentou continuar os estudos filosóficos iniciados com Elzenberg. Chegou até a concluir a parte das disciplinas obrigatórias em 1952, mas não lhe foi permitido fazer o mestrado, pois naqueles tempos só era permitido fazê-lo se fosse baseado na filosofia marxista.

A recusa a se adequar aos moldes propostos pelo sistema e virar um dos "Pryszczaci", que cega ou hipocritamente glorificavam o novo sistema, ajudando a construí-lo, custou a Herbert, além da possibilidade de concluir a terceira faculdade, muitas outras dificuldades. Embora nessa fase da sua vida ainda não tivesse sofrido um assédio direto das polícias secretas, algo que se tornou um elemento do seu cotidiano nos anos setenta e oitenta, Herbert teve que enfrentar algumas recusas referentes à sua mudança para Varsóvia. Como a questão da possibilidade de residir nas cidades, de modo geral, e na capital, principalmente, era regulada oficialmente, sendo permitida apenas aos que pudessem comprovar que trabalhavam, estudavam, ou já haviam residido anteriormente no local, as autoridades utilizavam a lei para dificultar a vida dos que não queriam aderir à "nova corrente de vida" ("Prólogo", I,1). Entre idas e vindas para capital, Herbert morou durante um ano e meio num quarto, que era um estábulo adaptado e vizinho de um outro estábulo, em Brwinów, para depois, finalmente, conseguir uma permissão de residência e passar a viver como sublocatário num quarto junto com seu amigo Władysław Walczykiewicz e seu irmão¹³³. O

¹³³ Herbert, numa carta a Stanisław Barańczak de agosto de 1990, falando dessa época, relata as constantes dificuldades de encontrar emprego (no país em que todo mundo era obrigado a estudar ou estar oficialmente empregado) e a incapacidade de se manter empregado, sua recusa de ter uma vida tranquila a preço de fazer parte da Associação dos Literatos Poloneses, o fato de ser deportado à força de Varsóvia, depois de rejeitar a proposta de participar numa associação pertencente à organização católica governamental PAX, baseada na extrema direita de antes da guerra, as dificuldades habitacionais, bem como a situação trágica dos cidadãos simples, principalmente trabalhadores, e a situação privilegiada dos formadores de opinião, os literatos que conformados apoiavam o sistema. A carta é um dos poucos testemunhos do poeta em causa própria (de acordo com suas palavras, não queria aparecer como mártir ou ser santificado) que acabou sendo publicado como sua defesa durante a polêmica que envolvia o ataque ao poeta por sua entrevista na qual condenava os autores que aderiram ao stalinismo na cultura. Seus adversários basicamente apontavam que Herbert também publicou e se privilegiou de contatos com o sistema e que não era diferente deles, o que provocou a indignação do poeta, que,

quarto era parte de um apartamento que antigamente pertencia a duas irmãs, as quais as autoridades obrigaram a compartilhar sua morada com mais algumas pessoas. Os quartos eram ocupados pelas antigas donas, duas famílias e Herbert com seu amigo, sendo o banheiro e a cozinha espaços comunitários. Se por um lado esse tipo de procedimento pudesse ser motivado pela falta de moradias na capital destruída depois da guerra, por outro, os dignitários do partido, os funcionários das forças policiais e militares e os artistas que estavam abertamente apoiando o sistema não sofriam esse tipo de dificuldades, morando em casas e apartamentos de luxo, sem compartilhá-los com os outros. Herbert foi agraciado com um quarto particular somente em 1957, após sua estreia como poeta, tendo vivido num quarto compartilhado desde 1952. Seus pais, após a saída dos filhos, também foram obrigados a constantemente receber inquilinos impostos pelo Estado em seu apartamento em Sopot. Ainda nos anos sessenta, Bolesław Herbert, com mais de setenta anos e adoentado, ameaçado com a perda de um dos quartos de sua casa, descreve em cartas o planejamento do transporte de sua biblioteca para a quitinete do filho em Varsóvia. Depois de sua morte em 1963, o quarto foi finalmente perdido e Maria Herbert, sofrendo de uma doença psíquica que se agravava com a convivência, foi obrigada a viver em sua casa com um miliciano, sua esposa e dois filhos, o que constituía uma fonte de dissabores para ela.

A coabitação com estranhos forçada pelo Estado, que foi uma das experiências de Herbert, de sua família e de muitos poloneses na época comunista, certamente é refletida em uma de suas peças teatrais, *Drugi pokój* (O outro quarto), na qual um jovem casal tenta acelerar a morte de uma velhinha, antiga dona do apartamento agora compartilhado com eles. A peça é um estudo de como esse tipo de lei desmoralizava as pessoas e como a obrigação de compartilhar os espaços vitais desumanizava os seres humanos, forçando-os à luta pelos seus territórios. A morte da velha senhora, cuja espera tem todos os paralelos com a beckettiana espera de Godot, acaba acontecendo provavelmente provocada por uma falsa carta oficial, mandada pelo casal, que

contrariando seus princípios de não falar de si mesmo, acabou publicando a carta. Na carta há algumas imprecisões, que foram utilizadas na continuação da polêmica, mas podem ser creditadas ao fato de que Herbert, na época, estava morando em Paris, sem seus arquivos, tendo que utilizar a memória para reconstruir no início dos anos noventa os eventos dos anos cinquenta. A carta foi publicada na *Gazeta wyborcza* número 203, de 1990, e no livro que reúne as cartas dos dois poetas (HERBERT, BARAŃCZAK, 2005, p. 34-43).

anunciava à velha senhora que seria forçada a abandonar o local de sua morada em função das necessidades oficiais. A peça teve a sua estreia em 1958, ano no qual Herbert, finalmente, conseguiu uma quitinete própria.

O apartamento foi cedido pelo estado em janeiro de 1958 por intermédio do amigo de Herbert, o dramaturgo, escritor e ativista católico Jerzy Zawieyski (1902-1969), que após o "degelo", em 1956, diferentemente do poeta, confiou na possibilidade da criação do "socialismo com face humana", envolvendo-se na política, sendo deputado e ocupando um cargo no Conselho do Estado, órgão que em teoria funcionava como uma coletiva cabeça do Estado. Zawieyski, foi uma figura trágica na história polonesa. Durante seu mandato, foi um representante da facção católica, relativamente dócil e conciliador.¹³⁴ Sua carreira política terminou após o solitário e veemente protesto da tribuna parlamentar contra a campanha antisemita e anti-intelectual promovida pelas autoridades comunistas em 1968. Primeiramente foi expulso do Conselho do Estado e destituído do posto de deputado, para depois morrer num possível assassinato, cometido pela polícia secreta e disfarçado de suicídio. Herbert e Zawieyski trocaram entre 1949 e 1967 várias cartas, publicadas após a morte do poeta. Essa correspondência, além de testemunhar o diálogo artístico e fascínio mútuo pelas suas obras é uma das mais importantes fontes de informação sobre a vida de Herbert nos anos iniciais do comunismo e sobre suas escolhas, classificadas por Zawieyski como "uma postura verdadeiramente heroica, que desperta minha admiração e meu mais profundo respeito" (HERBERT, ZAWIEYSKI, 2002, p.10). Sabe-se, graças a essas cartas, do engajamento íntimo de Herbert na religião católica e seu gradual afastamento dela, na medida em que ela não conseguia preencher as suas necessidades. É possível observar, ao longo da sua leitura, a formação

¹³⁴ Joanna Siedlecka em seu livro dedicado a perseguições sofridas pelos literatos nas mãos do regime comunista sugere que a relativa docilidade de Zawieyski nas relações com as autoridades pode ter sido efeito de duas fragilidades, exploradas pelos serviços secretos: a homossexualidade e a possível ascendência judaica. Seu pronunciamento diante do parlamento foi, por isso, uma grande surpresa para todos os envolvidos e possivelmente causou a vingança das autoridades. A questão das perseguições, o insinuado espancamento e o possível assassinato estão descritos em: SIEDLECKA, Joanna. *Oblawa. Losy pisarzy represjonowanych*. Varsóvia: Prószyński i ska, 2005. Em particular o capítulo que descreve o caso de Zawieyski: "Mości Zawieyski, już czas, pora skakać" (Excelência Zawieyski, está na hora, tempo de pular!), p. 212-232.

de um poeta "em tempo de indigência", pois assim como nas outras correspondências de Herbert dessa época que foram publicadas (as outras seriam com Halina Misiólek, Jerzy Turowicz e Henryk Elzenberg), o jovem poeta compartilha com seus correspondentes os poemas e as dúvidas relacionadas com eles.

Um episódio importante que deve ser relatado aqui é a participação de Herbert na redação de "Tygodnik Powszechny" (O Semanário Universal), uma revista semanária que, nos tempos do comunismo, foi uma ilha de oposição intelectual ao sistema. Sendo uma revista da *intelligentsia* católica, ao mesmo tempo que se opunha ao sistema (dentro dos limites permitidos), o seu ecumenismo e liberalismo ideológico irritavam a ala conservadora da hierarquia da igreja e o grupo PAX, uma espécie de partido católico permitido pelos comunistas, que era composto de elementos que antes da guerra eram conhecidos por seu ultranacionalismo e antisemitismo. Herbert publica na revista, aproximando-se dela nos anos cinquenta, por considerá-la o espaço mais adequado para publicar, dado seu oposicionismo velado. A revista, já mal vista pelas autoridades nos tempos de crescente austeridade, em 1953, quando Stalin morreu, foi a única na Polônia que se recusou a publicar na primeira página o necrológio e loas laudatórias a respeito do ditador. É nesse momento que Herbert oficialmente apresenta o ingresso no quadro da redação, embora fosse esperado que os redatores fossem presos e a revista fechada. No entanto, não houve prisões. Após os interrogatórios na polícia secreta todos foram soltos, mas as autoridades tomaram a revista de seus redatores e entregaram-na para o grupo PAX, dócil no trato com elas. A revista só foi devolvida para a redação original em 1956, após o "degelo". O chefe da redação, Jerzy Turowicz, foi amigo e correspondente de Herbert até o fim de sua vida.¹³⁵

Os anos do stalinismo na vida de Herbert foram tempo de estudo, de dificuldades habitacionais, de pronunciada recusa a aderir ao movimento literário comprometido com o sistema, terminando com sua saída da Associação dos Literatos Poloneses, do romance ilícito, da busca religiosa, da procura de sua própria voz poética e de uma série de empregos burocráticos e grotescos. Herbert tenta ganhar a vida como professor de uma escola primária em Toruń (1951), como doador de sangue remunerado (1952), como calculador-cronometrador na cooperativa de professores aposentados (1953-54), como assistente de

¹³⁵ A correspondência dos dois foi publicada: HERBERT, TUROWICZ, 2005.

economista em escritório de produção de turfa (1955), e, por fim, graças à ajuda de amigo da redação de "Tygodnik Powszechny", Stefan Kisielewski, como diretor administrativo na Associação dos Compositores Poloneses (1956), onde encontra sua futura esposa Katarzyna Dzieduszycka. A dificuldade de se manter num emprego, em conjunto com os empregos que não se relacionavam com sua formação e ambições literárias, dizem um pouco sobre o preço da recusa. Seu outro lado são os constantes problemas financeiros. Um dos seus amigos nessa época, o escritor Leopold Tyrmand (1920-1985), também abertamente anticomunista, escreve sobre o poeta e sua postura em tempos de stalinismo. Apesar da extensão da citação optamos por trazê-la na íntegra, por refletir bem as realidades enfrentadas pelo poeta e seus compatriotas na época do stalinismo.

[Herbert] Pratica limpeza moral, inflexibilidade e fidelidade a si mesmo, um pouco para se mostrar, mas de um gênero tão genuíno que não se pode reclamar de nada e não se pode lhe pagar com nada menos que profundo respeito. Obviamente – vive na pobreza. Ganha algumas centenas de zlotis por mês, como calculador-cronometrador em alguma cooperativa que produz sacolas de papel, brinquedos ou caixas. O bom humor com qual Herbert aguenta esses contratemplos, depois de ter-se graduado em três faculdades, parece vir diretamente da hagiografia dos primeiros cristãos. Este humor é uma máscara construída com precisão: atrás dela esconde-se o desespero de um ser humano que teme ter perdido a vida num jogo de pôquer da história nada sério, no qual a aposta foi a honra e o apego ideológico. Como consequência deste vício pernicioso, não consegue ajudar aos velhos pais adoentados ou escapar de outros remordimentos. Lembra um homem que se inclinou sobre o poço da vida e que foi atingido pelo apavorante fedor vindo dela, mas também um homem que cravou as garras no limite para não retroceder e por nenhum preço mover a vista cheia de sonhos para as paisagens adocicadas. [...]

Somente Herbert poderia tornar-se calculador-cronometrador numa cooperativa de professores aposentados que fabrica brinquedos. O que significa isso? Não sei o que faz um

cronometrador, mas sei que cooperativa é essa. É o fundo de humilhação e miséria. Velhos professores aposentados, cuja pensão não passa de algumas dezenas de zlotis por mês, ganham por lá mais uns duzentinhos, colando caixinhas de papelão e esculpindo girafas de madeira. Pessoas que um dia liam em voz alta Píndaro, Kochanowski e Byron vivem os fins de suas vidas comendo uma vez por dia, com os piores calçados e um farrapo para se abrigar no inverno. Eis o destino de um ancião no sistema no qual uma orientação secreta para os médicos e farmacêuticos comanda que a distribuição de remédios caros às pessoas acima dos sessenta, isto é, pouco eficientes no trabalho, seja limitada. E agora pode-se imaginar uma assembleia obrigatória por conta do aniversário da revolução de outubro, na qual os anciões, levados pelo pavor por sua terrível paródia da existência, asseguram ao regime a sua gratidão pela nova vida cheia de regozijos. Zbyszek contava sobre certo velhinho de setenta e oito anos, totalmente solitário, que tomou a palavra numa assembleia dessas. Contava que perdeu os dois filhos no Levante de Varsóvia e que é um professor de geografia, que queria ensinar ainda, que se sente apto, mas que lhe mandam fazer bexigas e ele não entende nada daquilo... E no meio disso tudo Zbyszek, sensível como uma ferida aberta, a sensibilidade é sua profissão e vocação, Virgílio no inferno da compaixão. Hoje Zbyszek me disse: "Estou farto, não consigo mais. Você tem ideia do que significa ser o calculador do esforço de um miserável resto de ser humano que sorri para mim com a boca desdentada, pois de alguns números que escrevo depende se ainda uma vez na vida comerá um prato de sopa...? E olha para mim com os olhos lacrimejantes que um dia entendiam Schopenhauer. É o fim, estou largando este emprego". Conheço as dificuldades relacionadas com a obtenção deste emprego, disse-lhe sem entusiasmo: "Então, vai fazer o quê?" "Tenho algo em vista – disse Herbert – na Administração Central de Turfeiras. Ali estarei no lugar apropriado." Aposentados, inválidos, turfeiras – a

metafísica da personalidade segundo Herbert. Um treinamento intensivo em desespero.¹³⁶

Herbert foi um dos poucos poetas que não cederam à tentação da vida fácil que o sistema comunista oferecia aos que resolvessem se engajar na sua construção. Por um lado, foi motivado por sua falta de ilusões com o fato de ter conhecido de antemão o sistema soviético em Lwów durante a guerra, diferentemente dos que podiam se iludir com a ideia de que o totalitarismo vermelho seria melhor que o marrom. Por outro, como mostra em um dos seus poemas mais famosos, "O poder do gosto" (ICS, 33), era questão de gosto. A questão estética da nova realidade totalitária – infundáveis discursos vazios, marchas “a favor de” e “contra”, propagandas políticas e arte falando com a mesma voz *kitsch* do realismo socialista – revelou as falhas éticas. A interessante ética propagada revelava a hipocrisia pelos meios com os quais foi divulgada. O admirável mundo novo utilizava truques demasiadamente conhecidos da história de perseguições e ludíbrios. E a resposta do poeta, que acreditava em *kalokagathia*, só poderia ser a recusa de "proclamar a adesão". A escolha do gosto, algo ao mesmo tempo fisiológico (sabor) e cultural como o motivo da recusa também nos diz algo sobre esta escolha. Por um lado, o gesto de um aristocrata espiritual que não quer compactuar com a realidade que se encontra abaixo de rígidos critérios, por outro, um gesto quase instintivo de quem saboreia comida estragada. A discórdia foi algo tão interno que mesmo se quisesse, não conseguiria gostar, afinal gosto não se discute...

O poder do gosto

A senhora professora Izydora Dąmbska

Aquilo de modo algum exigiu um grande caráter
nossa recusa discordância e obstinação
tivemos um pingo de coragem necessária
mas no fundo foi uma questão de gosto

Sim de gosto
no qual habitam as fibras da alma e as cartilagens
da consciência

¹³⁶ TYRMAND, Leopold, *Dziennik 1954*, Londres: Polonia Book Fund, 1980. O primeiro trecho citado pode ser encontrado nas páginas 32-33, o segundo, depois dos parênteses quadrados, nas páginas 80-81.

Quem sabe se fôssemos tentados de modo melhor
 e mais belo
 se nos tivessem mandado mulheres róseas planas
 como uma hóstia
 ou as criações fantásticas dos quadros de
 Hieronymus Bosch
 mas o inferno naqueles tempos como era
 uma vala úmida um beco
 de assassinos um barraco
 chamado palácio da justiça
 um Mefistófeles alambiqueiro com uma jaqueta
 leninista
 mandava para campo os netos do *Aurora*
 rapazes com caras de batata
 moças muito feias de mãos avermelhadas

Deveras sua retórica era demasiadamente tosca
 (Marco Túlio revirava-se na tumba)
 correntes de tautologias um par de conceitos como
 manguais
 dialética de algozes nenhuma finura no raciocínio
 sintaxe privada da beleza do subjuntivo

Assim então a estética pode servir de ajuda na
 vida
 não se deve descuidar da ciência do belo
 Antes de proclamarmos a adesão é preciso
 examinar com zelo
 a forma da arquitetura o ritmo dos tambores e dos
 pífaros
 as cores oficiais o vil ritual dos funerais

Nossos olhos e ouvidos recusaram a obediência
 os príncipes dos nossos sentidos escolheram o
 orgulhoso exílio

Aquilo de modo algum exigiu um grande caráter
 tivemos um pingo de coragem necessária
 mas no fundo foi uma questão de gosto

Sim de gosto

que nos manda sair torcer a cara proferir um
 escárnio entre os dentes
 mesmo que por isso tenha que cair o precioso
 capitel do corpo

a cabeça

A excessiva feiura, a deselegância do sistema, a pequenez das tentações, a vileza das ameaças – assim se apresenta o mundo do totalitarismo comunista aos olhos do poeta. Ele tem consciência da inutilidade da luta armada, as únicas que podem ser salvas são a alma e a consciência, cujas fibras e cartilagens habitam no gosto estético que regiamente despreza o que é oferecido pelo sistema. O inferno daqueles tempos era o assassinato às escondidas ("vala úmida um beco/de assassinos") ou por meio de uma sentença judicial ("de assassinos um barraco/chamado palácio da justiça"). Os netos da revolução, grosseiros e feiosos, mandados por um ativista bêbado, que seguia os preceitos da moda revolucionária, imitando seu deus ("um Mefistófeles alambiqueiro com uma jaqueta leninista"), eram mandados para o campo – talvez uma reminiscência da vivência do poeta durante a ação de coletivização da agricultura – para extorquir e doutrinar à força. O discurso oficial, vazio, cheio de pleonasmos, junto com a "dialética de algozes" da filosofia marxista¹³⁷ definem aqui o lado ideológico do sistema. A "sintaxe privada da beleza do subjuntivo" da língua oficial que não permite dúvidas, nem a si mesma, nem aos outros, acreditando-se a única opção correta, é algo que encontramos em todos os discursos fanáticos – políticos, religiosos, ideológicos. A convicção de estar com a razão faz com que os adeptos da doutrina tornem-se cegos para a beleza das múltiplas possibilidades, que é oferecida pela dúvida e pelo subjuntivo...

Assim, no mundo herbertiano, a estética molda a postura política ou a ideológica. É ela que permite observar o ritmo militar imposto à vida. É ela que por meio da observação de indigestos e vis funerais faraônicos dos secretários do partido impõe o gesto de recusa. O único exílio que existe no país que é uma prisão (e não se trata aqui da

¹³⁷ "Marxismo é o sistema mais eclético e mais compilatório que pode ser imaginado. Um pouco de Hegel, um pouco de Feuerbach, lavagem de alguns outros sistemas filosóficos e econômicos, em suma um todo indigesto, inconsequente, imaginado atrás de uma escrivãzinha e, o que é pior – totalmente utópico. E com tudo isso, servido no molho da infalibilidade." Essa definição de marxismo elaborada por Herbert foi conservada por sua amiga da época de estudos em Toruń, Zofia Głodowska, e posta no texto no qual recordava o poeta "Wspomnienie o Zbigniewie Herbercie" in: FRANASZEK (org.), 1999, p. 46-51. A citação encontra-se na página 51.

Dinamarca¹³⁸), que não permite que seus cidadãos livres viajem para o exterior, é emigrar da realidade que os rodeia para dentro de si mesmos, cultivando a vida interior. O gesto de não participar da vida oficial, da estética oficial, de se refugiar em seu interior por meio da religião, da contemplação da arte ou do convívio com a natureza foi a postura adotada por muitos e, ao mesmo tempo, um dos poucos gestos de protesto que ainda restavam a um cidadão num país regido pelo terror. Ainda lembro a coragem que exigia a recusa de participar da marcha comemorativa do Dia dos Trabalho, no dia primeiro de maio, que era obrigatória para todos os cidadãos, com a presença checada várias vezes ao longo do trajeto e a ameaça de sanções de vários tipos que pesavam sobre os desobedientes. E isso trinta anos depois do fim do stalinismo, na metade dos anos oitenta, tempo posterior ao golpe do general Jaruzelski. Foi nessa época que o poema de Herbert foi publicado em versão clandestina e copiado a mão pelos que queriam se recusar a participar num humilhante e hipócrita rito de obediência coletiva, no compasso "dos tambores e dos pífaros" no meio das bandeiras e faixas em vermelho oficial, nem sempre tendo "um pingo de coragem necessária" para tanto, afinal o preço pela recusa e rebeldia muito obstinadas poderia ser o mais alto possível¹³⁹.

No poema de Herbert, no entanto, a este preço, o da própria vida, é indiretamente contraposto um outro preço, mais alto – o de perder a alma. O gosto, afinal, é algo muito próprio, muito individual, algo que compõe a identidade de cada um, que o sistema tentava moldar por meio de corrupções ideológicas e da obrigação de participar nos ritos hipócritas do Estado. Dessa maneira, criava-se o novo homem, o *Homo sovieticus*, com a identidade turvada e a espinha dorsal quebrada. Um homem hipócrita que participava, mesmo sem acreditar. Um homem político cujo comportamento não era o efeito das suas convicções. Talvez o preço de perder a si mesmo, tendo que conviver constantemente com o cadáver de seu lado idealista, não tenha sido mais baixo do que o preço de tentar viver dignamente, de acordo com seu

¹³⁸ As palavras de Hamlet sobre a Dinamarca foram usadas por Herbert no contexto, como de costume, universal e particular, para falar sobre o totalitarismo no poema "Trenodia de Fortinbras"(EO, 22).

¹³⁹ Curiosamente, essas mesmas experiências, de ser forçado a marchar carregando faixas, num rito de humilhação coletiva, junto com a escola nos anos da adolescência, foram descritas por Żebrowski, como provável experiência do jovem poeta e seus coetâneos em Lwów, sob a ocupação soviética. (ŻEBROWSKI, 2011, p. 444-446)

gosto, mesmo correndo o constante risco de perder a vida. A morte, por se comportar de maneira politicamente incorreta, não é nada novo na história, podemos ver como exemplo São Jorge, morto por se recusar a fazer oferendas aos deuses oficiais do Império Romano, nos quais não acreditava, cujo dragão real talvez tivesse sido o imperador Diocleciano. Cito este exemplo, pois Herbert evoca São Jorge e seu dragão mítico no poema "O monstro do Senhor Cogito" (ICS, 20), no qual sob a pele do monstro do título, na época da sua publicação, muitos viram o onipresente e asfíxiante sistema totalitário comunista, "um fantasma que rondava a Europa", que assim como o consumismo desenfreado (uma possível leitura do monstro da perspectiva de hoje), induzia ao niilismo axiológico.

O poema é dedicado à professora Izydora Dąmbska (1904-1983), uma filósofa polonesa, exemplo do inconformismo e heroísmo cotidiano. Desde os tempos de antes da guerra, quando a presença de uma mulher na universidade e menos ainda no campo da filosofia não era comum, pelos tempos da guerra nos quais participou não apenas como professora da universidade clandestina, mas também como enfermeira durante o conflito armado e como soldada do exército da resistência durante a ocupação, até os tempos pós-guerra, quando pela sua postura de desacordo com os destruidores da cultura e ciência foi duas vezes impedida de trabalhar ensinando na universidade (1950-56 e desde 1964 até sua morte em 1983). Trabalhou nesses tempos como bibliotecária e depois como pesquisadora. Manteve no período as aulas particulares, assim chamadas *privatissima*, em seu próprio apartamento, para grupos de alunos interessados, assim como seu colega, primeiramente na Universidade João II Casimiro Vasa, em Lwów, e depois da Universidade Jaguelliônica, em Cracóvia, e como ela membro da escola filosófica varsoviense-leopolitana, Roman Ingarden (1893-1970), aposentado à força em 1963. Essas aulas foram frequentadas por Herbert, que provavelmente conheceu a professora durante os estudos clandestinos na universidade em Lwów durante a guerra, foi seu aluno nas *privatissima* nos anos quarenta em Sopot, quando a professora trabalhava como bibliotecária em Gdańsk, e depois manteve contatos, que passaram pelo encontro fortuito no Louvre, em frente ao quadro de Bosch *La nef des fous*¹⁴⁰, no final dos anos cinquenta, e troca de

¹⁴⁰ Informação tirada das cartas trocadas entre Herbert e Izydora Dąmbska: HERBERT, Zbigniew; DĄMBSKA, Izydora. Listy (Cartas). In: *Zeszyty literackie*, Varsóvia, vol. 68 (4/1999), p. 143-146.

correspondência e de livros nos anos setenta e oitenta. Dąbska, a primeira mulher a ser membra do Institut International de Philosophie, apesar da idade avançada, participou ainda nos movimentos de resistência anticomunista no final dos anos setenta e início dos anos oitenta. Por suas posturas, que defendiam a liberdade da ciência das ingerências políticas, pronunciando-se em defesa inclusive daqueles que outrora foram seus perseguidores¹⁴¹, foi considerada por seu colega, também filósofo de renome mundial pertencente à mesma escola, o autor da famosa e monumental *História da filosofia*, perseguido na Polônia comunista, Władysław Tatarkiewicz (1886-1980), como a "consciência da filosofia polonesa."¹⁴² Herbert, que participou do enterro de Dąbska numa pequena cidade provincial, Rudna Wielka, durante a única gravação de seus poemas, alguns meses antes de morrer, assim ampliou a dedicatória: "Para a Senhora Professora Izydora Dąbska, filósofa maravilhosa, que foi um exemplo de coragem, inflexibilidade e fidelidade, a quem muito amei, dedico este poema, que ao que parece caiu no seu gosto, o que é a mais alta recompensa possível para mim"¹⁴³.

Olhando da perspectiva histórica, a recusa de participar da vida oficial, cujo maior preço para Herbert, além das dificuldades acima mencionadas, certamente foi abster-se de publicar seus poemas, pode não parecer muito pesado, uma vez que não durou muito (quatro anos,

¹⁴¹ Como exemplo cito o caso de Bronisław Baczko (1924-2016), historiador das ideias, nos anos cinquenta membro do grupo dos filósofos marxistas que promoveram as expulsões dos filósofos não-marxistas da Universidade de Varsóvia, relegado da mesma universidade em 1968 sob a acusação de revisionismo, durante a ação antisemita promovida pelas autoridades polonesas. Posteriormente professor das universidades na França e Suíça.

¹⁴² De acordo com Maria Dąbska, Tatarkiewicz disse: "...se me encontro diante da difícil decisão provocada pelas pressões das autoridades para aceitar suas ações controversas, checo qual foi a posição tomada por Senhora Iza, que é a consciência da filosofia polonesa nestes anos difíceis": TATARKIEWICZ, Władysław, apud: DĄBSKA, Maria. Izydora Dąbska – sumienie i przykład dla środowiska. In: PERZANOWSKI, Jerzy (org.). *Izydora Dąbska 1904-1983: Materiały z sympozjum "Non est necessere vivere, necesse est philosophari"*, Kraków 18-19.XII.1998r. Cracóvia: Polska Akademia Umiejętności (série: W służbie nauki), 2001, p. 115. O livro citado foi também a fonte das informações sobre Izydora Dąbska trazidas acima.

¹⁴³ HERBERT, Zbigniew. *Zbigniew Herbert czyta swoje wiersze* (Zbigniew Herbert lê seus poemas), (CD). Cracóvia: Polskie Radio Kraków, 1998.

se tratarmos como signos mais pronunciados dessa recusa a saída da Associação dos Literatos Poloneses em 1951 e a volta para os seus quadros em 1955). Mas o fato é que poucos suspeitavam que esse tempo iria ser curto. Muito pelo contrário: assim como nos anos oitenta, quando o poema foi publicado na clandestinidade sob a ditadura militar de Jaruzelski, ninguém acreditava seriamente na possibilidade da queda do império soviético, da mesma forma que, nos anos cinquenta, todos supunham que o terror stalinista iria durar por muito tempo. Um dos testemunhos desta convicção pode ser a prosa poética "O muro" (HCE, 66), escrita provavelmente na época stalinista e que virou uma canção de protesto nos anos oitenta:

O muro

Estamos em pé contra o muro. Tiraram-nos a juventude como se tira a camisa de um condenado. Aguardamos. Antes que uma bala grossa pouse em nossas nuças, passam-se dez, vinte anos. O muro é alto e forte. Atrás do muro há uma árvore e uma estrela. A árvore solapa o muro com suas raízes. A estrela rói a pedra como um camundongo. Daqui a cem, duzentos anos, já haverá uma pequena janelinha.

O fim do silêncio autoimposto do poeta acontece gradualmente. Primeiramente Herbert publica 20 poemas na antologia de poesia católica "*...w każdej chwili wybierać muszę...*" (...e em cada momento preciso escolher...), publicada em 1954 pela editora do grupo PAX. Mas a sua estreia com um livro próprio acontece somente em 1956, o ano que foi marcado pelo "degelo", o processo de desestalinização iniciado por Nikita Khrushchov em fevereiro, seguido pela misteriosa morte em Moscou do presidente da Polônia responsável pelos crimes da época stalinista, Bolesław Bierut, em março, e pela revolta dos trabalhadores em Poznań, em junho, que terminou num banho de sangue executado pelas autoridades comunistas. A linha dura do partido comunista foi vencida na luta interna pela linha mais moderada e como novo secretário foi eleito Władysław Gomułka, ex-prisioneiro (1951-54), defensor de uma maior autonomia nacional, que, logo após ser nomeado, conseguiu evitar a intervenção soviética em curso no caminho das dramáticas negociações com Khrushchov. Sua postura de uma liberalização limitada foi aceita pelos soviéticos e saudada com entusiasmo pelos poloneses, muitos dos quais acabaram por aderir por curto tempo ao sistema, acreditando na possibilidade de reformas graduais e consecutivas. O

entusiasmo durou pouco, pois na medida em que o tempo passava as liberdades conquistadas iam sendo gradualmente restritas. Ao mesmo tempo em que a Polônia vivia um tempo de degelo, a intervenção soviética reprimiu violentamente a revolução húngara, com a qual Herbert se solidarizava no poema "Para os húngaros" (HCE, 42), cujo título foi retirado pela censura.

Os tempos do stalinismo, assim como a guerra, refletiram-se em várias ocasiões na obra de Herbert. As alusões a processos stalinistas nos quais inocentes eram condenados à morte são visíveis na sua primeira peça teatral *Jaskinia filozofów* (A caverna dos filósofos), cujo tema é a morte de Sócrates. A peça é uma espécie de "pergunta sobre o valor da consciência"¹⁴⁴ que tira o ser humano do mundo da natureza desconhecadora do pecado, mas, por outro lado, oferece a possibilidade de construir uma ordem humana. Observamos Sócrates, fundador de um dos primeiros sistemas de pensamento, sendo vítima de seu próprio sistema. A dialética inventada como um instrumento de desenvolvimento do ser humano foi transformada pelos populistas em uma ferramenta de guerra que permite a condenação do filósofo. O seu mandado de obediência às leis humanas o impede de continuar vivendo quando condenado (mesmo injustamente) pelas leis que deveriam ser obedecidas. Tendo a escolha entre morrer seguindo suas convicções ou viver tendo-as ignorado, o filósofo escolhe como o eu lírico do poema "O poder do gosto" (ICS, 33). Os primeiros esboços da peça provêm provavelmente de 1948¹⁴⁵, sua publicação data de 1956. Vale mencionar

¹⁴⁴ Uma interpretação sensível tanto desse quanto dos outros dramas de Herbert pode ser encontrada no artigo de Marta Piwińska. Zbigniew Herbert i jego dramaty (Zbigniew Herbert e seus dramas), in: FRNASZEK (org.), 1998, p. 307-332. O trecho citado está na página 310. Uma outra leitura imprescindível para quem quiser se aprofundar no mundo do teatro de Herbert é o livro que analisa Herbert dramaturgista, escrito por Jacek Kopciński, organizador da edição das peças de Herbert, que pelo seu esmero deveria ser chamada de edição crítica: *Nasluchiwanie. Sztuki na głosy Zbigniewa Herberta*. Warszawa: Więź, 2008.

¹⁴⁵ De acordo com ANTONIUK, Mateusz. Zbigniewa Herberta przygody z formą dramatyczną. Od widowiska historycznego do dramatu niekonkluzywnego. *Teksty drugie*, vol.6, p. 166-184, 2007, os dados referidos encontram-se na p.168. Além da interessantíssima gênese da peça, comparação de suas versões, informações sobre as ingerências da censura e da autocensura, o artigo apresenta também alguns dos segredos do arquivo de Herbert e uma

que a peça além das alusões políticas e ideológicas está profundamente enraizada em diálogos platônicos, com os quais discute. A discussão começa já pelo título irônico que remete à caverna platônica. Platão é denunciado como falsificador do Sócrates real e criador do Sócrates-personagem, que fala com a voz de Platão. As entrelinhas criticam o filósofo também como criador de uma utopia política. Jacek Kopciński, vai além das leituras filosóficas, ideológicas ou políticas que aponta em seu trabalho e vê na peça "baseada em *Diálogos* platônicos [...] um drama subjetivista sobre o poeta, o qual pode ser tratado como uma espécie de pronunciamento programático do próprio Herbert. Seu autor [...] contava porque em vez de filósofo escolheu ser poeta e o que esperava dessa escolha" (KOPCIŃSKI, 2008, p. 134). Outra peça que carrega a marca daqueles tempos, é a anteriormente discutida *Drugi pokój* (O outro quarto).

Também nos seus ensaios, sob o manto dos acontecimentos históricos, vemos alusões a processos stalinistas, como em "Obrona Templariuszy" (A defesa dos Templários) (HERBERT, 2004, p. 159-177) ou a intervenção da "ajuda irmã" soviética na Tchecoslováquia em "Sprawa Samos" (A questão de Samos) (HERBERT, 2000, p. 133-144).

Entre os poemas que se relacionam com aquela época, podemos mencionar um panfleto contra os artistas que serviam ao sistema, "Ornamentadores" (HCE, 35), ou a história daqueles que acabaram sendo seduzidos por ele, "Como fomos iniciados" (HCE, 39). As perseguições, torturas e o terror ecoam em poemas como "O interrogatório do anjo" (I, 13), "Apolo e Mársias" (EO, 8), "O que vi" (ICS,1) e "O Senhor Cogito – anotações da casa morta". A capacidade de análise aguda das lutas entre facções políticas que provocam revoluções sangrentas, que trocam os políticos, mas não mudam o sistema, pode ser vista no poema "Do alto da escadaria" (ICS, 2), inspirado pela tomada do poder por Gomulka, escrito em 1956, publicado num jornal ainda durante o degelo em 1957, mas somente incluído no livro que foi editado em Paris, longe do alcance da censura polonesa, em 1983.

São descritos no poema "A gaveta" (EO, 14) os anos passados escrevendo para a gaveta e a decisão final de começar a publicar, que foi fruto de um certo compromisso que resultou em algumas bolsas recebidas da Associação dos Literatos Poloneses entre anos 1956 e 1962, um quarto próprio em 1956 e uma kitchenette cedida pelo Estado

no início de 1958 e, o que é mais importante para o poeta, vários livros editados. Cabe dizer que o poema resume de algum modo aquilo que foi o caminho de Herbert – a recusa a participar do sistema, juntamente com a recusa a permanecer calado (ficar em silêncio seria, de fato, uma maneira de ajudar o sistema). Stanisław Barańczak assim define sua poesia num texto de recordação escrito imediatamente depois da morte do poeta: "[...T]oda sua poesia é a ata do processo movido por um único "eu" humano contra todas as forças que tentam destituir esse ser de tudo o que é dele por lei. De toda a herança dos valores humanos"¹⁴⁶. O autor desse processo é "a vítima da ilegalidade no mundo, que tenta nos convencer que se baseia num fundamento legal"¹⁴⁷, em outras palavras um cidadão que vai contra um sistema totalitário, dando o testemunho de sua iniquidade e falsidade.

1.7.1 *Hermes, o cão e a estrela*

Para completar essa parte que mostra o reflexo dos tempos e do sistema stalinista na obra de Herbert, apresentarei agora seu segundo volume de poesias *Hermes, o cão e a estrela*, publicado em 1957, que apresenta uma instigante sequência de poemas relacionados com o tema. O volume continua a linha de perguntas sobre o papel da arte e do artista iniciada no primeiro volume, com maior ênfase no papel da imaginação. As prosas poéticas que constituem a segunda parte do volume são um contínuo exercício da imaginação que testa seus limites. Assim, numa parte dos poemas, o poeta apresenta questionamentos sobre a arte e a imaginação, e na outra mantém a segunda das maiores linhas temáticas da poesia do primeiro volume: a guerra. Se as reflexões sobre o papel da arte evoluem no estudo da imaginação e questionam o papel do poeta e sua postura diante da realidade, também a stalinista, as considerações sobre a guerra que davam o tom marcante à *Corda de luz*, em *Hermes, o cão e a estrela* parecem não ter mais a mesma intensidade. Indubitavelmente aparecem, mas sugerem uma evolução para poemas engajados nos assuntos tocantes ao momento presente e à realidade stalinista que antecedia esse momento. Os dois grandes temas do livro unem-se no poema magistral "Nos portões do vale" (HCE, 2) que fala do Juízo Final, fazendo com que a separação entre os que serão salvos e os que serão condenados pareça a seleção na rampa de um campo de

¹⁴⁶ BARAŃCZAK, Stanisław. Protokół procesu. (A ata do processo), in: FRANASZEK (org.), 1999, p. 33.

¹⁴⁷ idem, ibidem.

concentração nazista ou soviético. Se por um lado essa comparação mostra os sistemas totalitários que se encarregaram de tentar executar o imaginário apocalíptico propagado pela Igreja, por outro denuncia as fontes da cultura que levou à realização do apocalipse. Se o imaginário religioso é denunciado como a base dos totalitarismos, também é feita uma outra pergunta a respeito do imaginário mítico – quem será salvo, uma vez que os salvos serão despojados de tudo que configura a sua memória (todos os objetos terrenos que identificam as pessoas são retirados pelos anjos) e, portanto, do imaginário e da identidade¹⁴⁸.

De alguma maneira, a discussão de uma das linhas do volume continuamente alude à outra. Julian Kornhauser (2001, p. 22-35) identifica os dois componentes como a imaginação e a memória. Mas a memória, nessa acepção teria que ser estendida até os tempos presentes, entendida como construção da realidade, tanto a passada quanto a presente e quiçá a futura. Poemas como "Os cinco" (HCE, 31), "A chuva" (HCE, 21) ou o poema vizinho "Professor de ciências naturais: (HCE, 22) sem dúvida discutem a memória e a imaginação, ou a memória e o ofício do poeta. No entanto, há um grande bloco de poemas que falam do passado recente ou do presente e do papel de artista e da imaginação neles. A cuidadosa composição do volume, com a sequência dos poemas sugerindo sentidos, faz com que os poemas individuais dialoguem entre si, jogando inesperadas luzes um sobre o outro. A passagem para o tema da realidade (seja a da guerra, seja a presente) discutido em conjunto com o tema da imaginação inicia-se com o poema "Minha cidade" (HCE, 30), no qual o poeta relembra a sua cidade perdida em função da guerra, segue pelo já mencionado "Os cinco" (HCE, 31), que além da necessidade de lembrar, fala da interação que a poesia precisa ter com a vida real.

O poema é seguido pelo parcialmente discutido acima, "Curriculum vitae" (HCE, 32). É notável que a imagem que une os dois poemas seja a da rosa, que além das ligações com Rilke, evidenciadas no poema "Sobre a rosa" (CL, 15), é um símbolo da poesia e do belo. "Curriculum vitae" (HCE, 32) relato da vida de um poeta, que em algumas partes é semelhante à vida de seu autor, retrata a passagem entre os tempos da guerra e os tempos presentes e começa a questionar o papel do poeta e da poesia sob o totalitarismo comunista. Os ideais

¹⁴⁸ O problema é discutido por Paweł Lisicki em: Lisicki, Paweł. *Puste niebo Pana Cogito* (O céu vazio do Senhor Cogito), in: FRANASZEK (org.), 1998, p. 241-263. A discussão a que me refiro encontra-se nas pp. 244-245.

abandonados e o consciente conformismo com a nova realidade transparecem no final, por trás do sarcástico retrato do artista quando jovem em tempos de indigência. O tema será continuado no poema "Como fomos iniciados" (HCE, 39), que retrata o aliciamento dos jovens poetas à máquina propagandista do Estado. Talvez o poema seja também um reflexo de seu próprio conturbado relacionamento com a PAX, renegado depois que o grupo tomou conta do periódico "Tygodnik Powszechny", mas não completamente, uma vez que, relembremos, Herbert acabou publicando 20 poemas na antologia "...w każdej chwili wybierać muszę..." editada pelo grupo em 1954. Por mais que o livro tenha sido publicado no auge do realismo socialista, ele apresentava uma estética que era um dos raros exemplos de oposição à linha oficial do regime, e nenhum dos poemas de Herbert nele publicados nem sequer de longe aderiria à linha oficial. Os inimigos do poeta sempre utilizaram o fato de ele ter publicado na PAX como motivo para questionar sua postura e a imagem autopropagada de um dos poucos justos que não se deixaram corromper. Ao que parece, Herbert, por um lado, estava envergonhado de ter participado da antologia, mas ao mesmo tempo, talvez até para tentar provar o valor daqueles poemas, incluiu alguns dos que não entraram em *Corda de luz* (foram 13 dos 20 publicados na antologia) em seus livros editados depois da queda do sistema em 1989.

Os poemas "Ao punho" (HCE, 33) e "Súplica" (HCE, 34), que seguem "Curriculum vitae", falam da mão que, além de executar as obrigações criativas de um poeta, precisa estar pronta para ser fechada em punho e usada no combate. A obrigação do artista é sempre utilizar a mão – um símbolo da criatividade – quando for preciso lutar em prol da "grande causa das mãos abertas/ a viagem pelas cordas pelas diversões/ a última semente da salvação" ("Súplica"). O dever do "poeta, cuja voz foi substituída pela voz do cidadão" (KORNHAUSER, 2001, p. 30) é diferente daquilo que fazem os "Ornamentadores" (HCE, 35), que maquiam e falseiam a realidade, pintando "até as costas dos presos (...) de cor de rosa". Ele não pode ser um dos que marcham no ritmo do "Canto sobre o tambor" (HCE, 36), que marca o ritmo das marchas de comemorações totalitárias. A marcha unifica e uniformiza todos, transforma os seres humanos em um grupo que cegamente segue o ritmo do tambor, "o ditador das músicas arrasadas"¹⁴⁹. O tambor é o único

¹⁴⁹ Ryszard Przybylski vê no tambor do poema, além da música de multidões apressadas e abobalhadas, "o instrumento da época da demusicalização do mundo, que abafou no século XX as flautas que anunciam a volta da harmonia"

instrumento que resta aos poetas - "pássaros em tempos austeros" descritos no poema seguinte, "Passarinho pequeno" (HCE, 37).

Sua construção, claramente dividida em duas partes, já alude à necessidade do duplo pensamento praticado por aqueles inteligentes o suficiente para perceberem a realidade, mas sem a vocação para a luta ou o martírio. Na primeira parte, novamente em meio ao universal imaginário bíblico, vemos "a árvore do gênesis", que ajuda a discernir entre o bem e o mal. Nela, a sábia serpente (que se assemelha na sua atuação e argumentos a Nicolau, do poema seguinte, "Parábola dos emigrantes russos" (HCE, 38)) realiza seu ritual de seduzir e amedrontar os habitantes da árvore, principalmente os pássaros, pois estes tem o poder de legitimar e divulgar as suas palavras. Por um lado o poeta-pássaro é "agrilhoado ao ramo", por outro a doutrinação da serpente retrata claramente a difícil condição de um poeta no exílio. Portanto, mesmo se conseguir quebrar os grilhões (conseguir o passaporte?) e chamar "belamente sua fuga de liberdade", terá que passar por dificuldades e não conseguirá continuar sendo um poeta, longe da língua e dos leitores. O passarinho na primeira parte louva a árvore e a serpente, repete seus argumentos de maneira poética, acrescenta suas dúvidas em sua estrofe final: é preciso cuidar daquilo que temos – "a história e as ruínas dos ninhos e as casas sabiamente revestidas de penugem e a escola do canto". Entende-se que pratica a autojustificativa, por se deixar seduzir, apesar de ser um habitante da árvore do conhecimento do bem e do mal.

Mesmo que o alegórico passarinho possa ser qualquer um dos cidadãos, um elemento da "Substância" (poema na sequência, HCE, 40) da nação, creio que aqui, apesar da costumeira amplitude das possibilidades oferecidas por Herbert ao interpretador, podemos entendê-lo como artista, mais especificamente o artista do canto, portanto o poeta. Passarinho pequeno, quer dizer um poeta que não teve em si a grandeza para ser diferente dos outros, embora, ainda na primeira parte reconheça que "queria ser uma folha/ a menor folhinha que treme". Um poeta menor, ou um ser humano sem a vocação para ser um daqueles que "amam mais as palavras bonitas que os cheiros gordurosos" ("Substância", HCE 40), fadados a virar em algum momento um dos "belos defuntos" ("Substância"), ou um daqueles

e que, "parodiando o bater do coração", impede o ser humano de ouvir a harmonia das esferas." (PRZYBYLSKI, Ryszard. Między cierpieniem a formą. (Entre o sofrimento e a forma). In: FRANASZEK (org.), 1998, p. 85.

emigrantes destinados a "aos poucos voltar a pó" ("Parábola dos emigrantes russos, HCE, 38).

Na segunda parte do poema, o passarinho parece falar a si mesmo ou àqueles que irão lê-lo um dia, ou em outras circunstâncias ("sob a árvore", isto é em uma outra realidade, talvez do outro lado da Cortina de Ferro). Trata-se da confissão do seduzido pela serpente totalitária, obrigado a "louvar a doce violência", mesmo "no fundo escondendo a centelha da rebelião". Suas asas foram sacrificadas, mas o sacrifício da capacidade de voo, portanto da liberdade e da possibilidade de livre expressão, inicialmente serve até de inspiração. Posteriormente, o canto falseado, ditado pelo medo, "afasta a sentença" e permite sobreviver. Se o poema por um lado se compadece da situação dos artistas sob o jugo do sistema opressivo, por outro ironiza todos os pássaros pequenos. E, como de costume, Herbert deixa em aberto as possibilidades de leitura, tanto para os que querem entender as motivações e dores dos envolvidos no sistema, quanto para aqueles que preferem condenar a sua pequenez.

Creio que os comentários que relacionam os três poemas seguintes com a realidade do totalitarismo comunista permitem facilmente perceber seu encaixe nessa sequência interpretativa. Ao mesmo tempo universais e particulares, discutem o sistema que prende o cidadão assustando-o com a visão da emigração, que desenraiza e, com efeito, destrói ("Parábola dos emigrantes russos" HCE, 39), seduz e corrompe os jovens poetas ("Como fomos iniciados", HCE 40) e investe naqueles que conseguem se acomodar a qualquer realidade, como a verdadeira substância da nação ("Substância, HCE, 40). A universalidade e a mencionada abertura interpretativa dos poemas permite que essas não sejam leituras únicas, mas creio que a sequência apresentada justifica a leitura proposta como uma das leituras plausíveis.

Os dois poemas que terminam a sequência deixam de discutir os problemas que possam ser exclusivos do artista no sistema opressivo. Após a constatação de que a "Substância" da nação são aqueles que querem apenas sobreviver e se nutrir com o mito de "seus belos defuntos" ("Substância"), vem a "Resposta" (HCE, 41). Em minha leitura, novamente trata-se de um poema bipartido. Na primeira parte – uma das possíveis respostas que expressam o desacordo com o sistema – temos a descrição de uma fuga "para o almejado outro lado", no meio das rajadas dos que protegiam a fronteira do "melhor dos sistemas políticos". Aqueles que conseguem entender que "em toda parte a terra é a mesma" podem responder tentando encontrar a liberdade. Enquanto para aqueles que entendem que o lugar em que vivem é "a única [pátria]

que é vigiada pelo número mais singular" na miríade de outras possibilidades, resta apenas a escolha de resistir ativamente, preparando-se para ingressar no número de "belos defuntos" que um dia serão mitificados, constituindo assim a outra parte da "Substância" da nação. O poema final, "Para os húngaros", inicialmente privado pela censura de título e da data em que foi escrito, homenageia de longe os que tentaram quebrar os grilhões e foram banhados em sangue pelo Exército Vermelho, que entrou na Hungria sufocando a tentativa de libertação em 1956.

Entre as prosas poéticas que se seguem, há também alguns exemplos que ganham uma leitura diferente, se pensarmos no contexto do stalinismo. Mencionemos apenas as mais óbvias: as já discutidas "Um país" (HCE, 51) e "O muro" (HCE, 66) e outras duas "O imperador"(HCE, 88) e "Uma fábula russa" (HCE, 107).

1.8 "QUEM EU ME TORNARIA SE NÃO HOUVESSE TE ENCONTRADO – MEU MESTRE HENRYK"¹⁵⁰

*Szukam nauczyciela i mistrza
niech przywróci mi wzrok słuch i
mowę
niech jeszcze raz nazwie rzeczy i
pojęcia
niech oddzieli światło od ciemności.
("Ocalony")
Tadeusz Różewicz¹⁵¹*

¹⁵⁰ "Para Henryk Elzenberg no centenário de seu nascimento" (R, 1). Partes deste subcapítulo foram publicadas no artigo de minha autoria: Zbigniew Herbert e Marco(s) Aurélio(s) e a mão estendida entre a herança e a deserção. *Qorpus*. Florianópolis, vol.19 (4/2015), sem página.

¹⁵¹ RÓŻEWICZ, Tadeusz. *Wybór poezji*. Wrocław, Ossolineum, 2016, p. 18. Segue a tradução do poema citado na íntegra, sendo o trecho utilizado marcado em negrito.

"Sobrevivente"

Tenho vinte e quatro anos
levado para a chacina
sobrevivi

Esses são nomes vazios e unívocos:

"Nos tempos que em verdade foram uma história contada por um idiota/cheia de barulho e crime" ("Para Henryk Elzenberg no centenário de seu nascimento", R, 1), como os chamou o poeta usando palavras travestidas de Macbeth, a Herbert foi dado encontrar uma pessoa que seria de extrema importância na sua vida e obra. O convívio com Henryk Elzenberg trouxe ao jovem poeta a maturidade e o ajudou a encontrar e expressar aquilo que iria se tornar o fundamento da sua arte: a ética conjugada com a estética, a compaixão, a fidelidade aos valores e a postura do desacordo – "a postura ereta" (SC, 39).

homem e animal
amor e ódio
inimigo e amigo
trevas e luz.

Matam um homem, como um animal
eu vi:
carroças de pessoas esquartejadas
que não serão salvas.

Os conceitos são apenas palavras:
virtude e iniquidade
verdade e mentira
beleza e feiura
coragem e covardia.

O mesmo pesam a virtude e a iniquidade
eu vi:
o homem que era único
iníquo e virtuoso.

**Procuro um preceptor e mestre
que me devolva a visão o ouvido e a fala
que outra vez nomeie as coisas e os conceitos
que separe a luz das trevas.**

Tenho vinte e quatro anos
levado para a chacina
sobrevivi

Elzenberg, filósofo que graças a Herbert acabou sendo redescoberto e divulgado, foi, assim como Izydora Dąmbska, um dos professores das grandes universidades das cidades que depois da guerra ficaram fora das fronteiras da Polônia. Obrigado a mudar, no processo que levava o nobre nome de repatriação, de Vilnius para a Polônia, depois de uma curta estadia em Lublin, fixou-se em Toruń, onde foi professor titular na universidade. Ensinou na universidade nos anos 1945-1950 e 1956-1961, até se aposentar. Os seis anos de intervalo devem-se à suspensão forçada do trabalho didático justificada por "incurrigível idealismo", pecado maior na época em que os filósofos só poderiam ser materialistas dialéticos. O governo da Polônia comunista promoveu então uma limpeza nas universidades. Muitos foram exonerados, suspensos ou relegados. Foram fechados os cursos de letras clássicas, românicas, alemãs e inglesas para não promover a cultura do "Ocidente podre". Os cursos de Filosofia e Direito foram reformados para não serem mais ciências burguesas. Os cursos restantes de Ciências Humanas, História e Letras Polônês, foram remodelados para atender as demandas do sistema. Os professores que sobreviveram à guerra, apesar das ações de exterminação planejada da *intelligentsia*, executadas por nazistas e soviéticos, foram postos diante da escolha: ou serão obedientes e conformistas ou serão relegados. Não haveria espaço para os "cualques da ciência".

Herbert foi aluno de Elzenberg antes desse período, mantendo laços com o professor durante e depois dele. Quando Elzenberg foi suspenso, Herbert participou de algumas aulas *privatissima*, mas, como na época já morava em Varsóvia (ou Brwinów), não foram muitas. Além dos encontros pessoais que aconteciam em Varsóvia, Toruń ou Sopot, havia uma intensa troca de cartas às quais ambos anexavam poemas (pois Elzenberg também escrevia poesia e considerava isso um dos modos de filosofar)¹⁵².

Um dos alunos do professor falou sobre ele para Joanna Siedlecka:

– De um ano para outro aprecio Elzenberg cada vez mais. Ele lia em alguns idiomas, conhecia Goethe de cor, no entanto sua grandeza não estava na erudição, mas na profundidade. Apesar de não

¹⁵² As cartas foram editadas, com comentários e anexos exímios e contaram com reedição e várias reimpressões. Veja: HERBERT, ELZENBERG (2002).

ter criado seu próprio sistema, era o mais distinto entre os filósofos dos valores, não apenas do século XX. Era rigorista moral, inimigo radical do relativismo, hedonismo e utilitarismo. Considerava que a vida humana em si é privada de sentido e que este pode ser adquirido apenas na oposição contra a feiura, o mal, a covardia e o conformismo. A fidelidade aos valores absolutos: a verdade, o bem e a decência, era seu lema.¹⁵³

Uma outra aluna, Teresa Skubalanka, que também foi colega de Herbert na época de seus estudos, e depois professora universitária especialista em língua polonesa e linguagem literária, em sua conversa com Siedlecka, faz uma suposição instigante:

Somente após anos ouvi na poesia de Herbert o eco das aulas de Elzenberg. Principalmente no Senhor Cogito, que não era para mim o autorretrato do autor áspero e briguento, mas justamente o retrato de Elzenberg: duro, vivendo de acordo com princípios e ao mesmo tempo cheio de dúvidas, ponderações, puro do ponto de vista moral e ao mesmo tempo frágil e fraco.¹⁵⁴

Na sequência Skubalanka tece recordações do convívio com Elzenberg, pois, quando jovem professora, morou com ele (assim como o autor do depoimento anterior) no mesmo sobrado, no qual os professores universitários eram obrigados a coabitar, cada um no seu quarto, compartilhando o banheiro e a cozinha.

Herbert, profundamente influenciado pela pessoa e pelas ideias de Elzenberg, dedicou-lhe dois poemas. Notadamente, um é uma tentativa de conversa poética com o filósofo no início da carreira do poeta ("A Marco Aurélio", CL, 13) e o outro é uma homenagem a ele, em formato de carta poética, que abre o penúltimo volume de suas poesias, ("Para Henryk Elzenberg no centenário de seu nascimento" R, 1). A primeira versão do primeiro dos poemas aparece na carta de Herbert dirigida a Elzenberg, em 16 de dezembro de 1951, portanto, na época em que a recusa a aderir ao dogma marxista provocou o banimento do professor da universidade como aquele que professava "as

¹⁵³ SKARBEK, Janusz. Depoimento em SIEDLECKA (2002), p.138.

¹⁵⁴ SKUBALANKA, Teresa. Depoimento em SIEDLECKA (2002), p. 139.

superstições burguesas", e apresenta diferenças mínimas em relação à versão publicada em livro.

Elzenberg, na sua resposta de 29 de dezembro do mesmo ano, chega a fazer comentários sobre o poema, com os quais Herbert posteriormente concorda, mas não altera, em sua versão final, os pontos percebidos como problemáticos por Elzenberg, talvez por motivos tocantes à forma do poema.

A leitura das cartas permite também saber que aquilo que poderia ser visto como um erro do poeta (que fala do latim usado por seu protagonista, enquanto Marco Aurélio escrevia em grego), foi uma opção deliberada, no entanto, não se menciona o motivo de tal opção. Do ponto de vista de leitor e tradutor imagino que o motivo seja a manutenção da rima "*lacina*"-"*zaczyzna*". O poema no original é mais um exemplo do eneassílabo iâmbico, como o poema comentado anteriormente "A floresta das Ardenas"(CL21). Infelizmente na tradução foi preciso optar pela manutenção do sentido em detrimento da forma¹⁵⁵.

A Marco Aurélio

para o professor Henryk Elzenberg

Boa noite Marco apaga a lâmpada
e fecha o livro Já sobre a cabeça
ergue-se o alarma argênteo das estrelas
este céu fala uma língua estrangeira
é o grito bárbaro de terror
que o teu latim desconhece
é o medo eterno o escuro medo
que contra a frágil terra humana começa

a bater E vencerá Escutas o marulho
é a preamar Demolirá tuas letras
a corrente inestancável dos elementos
até ruírem as quatro paredes do mundo
e quanto a nós – tremer ao vento
e de novo bafejar nas cinzas turvar o éter
morder os dedos buscar palavras vãs
e arrastar atrás de si a sombra dos que tombaram

então Marco melhor te despir da calma

¹⁵⁵ A opção é comentada de maneira mais ampla no segundo subcapítulo do capítulo 4 "O problema da sonoridade.

e estender a mão pela escuridão
 que trema quando percutir nos cinco sentidos
 como numa lira tênue o universo cego
 nos trairá o universo a astronomia
 o cálculo das estrelas e a sabedoria do capim
 e sua grandeza demasiadamente imensa
 e meu impotente Marco choro

O emprego da dupla dedicatória (título e dedicatória em si) nos permite observar um dos procedimentos típicos da poética herbertiana, que, aparentemente simples, inscreve-se em camadas múltiplas, sobrepostas, formando um palimpsesto cuja leitura exige muita atenção. O poema e a construção de seu(s) destinatário(s) são um claro exemplo da capacidade herbertiana de juntar os tempos passados com o presente. Usando uma roupagem histórica, o autor fala sobre temas que se referem não apenas aos tempos da antiguidade e do momento da sua criação, mas que pela sua universalidade conseguem permanecer atualíssimos na contemporaneidade, cerca de 65 anos após o poema ter sido escrito.

Herbert junta entre os destinatários: Marco Aurélio, Henryk Elzenberg, o homem culto da época dos totalitarismos e o homem culto da nossa época pós-moderna. Todos eles vivem nos tempos das invasões bárbaras. Os bárbaros históricos, que atormentavam o governo de Marco Aurélio, homem com ambições de levar uma vida calma, destinada à leitura e à escrita, com uma postura crítica diante da política e da vida pública, são simultaneamente os bárbaros que impedem Elzenberg de lecionar, e os que nos espreitam diariamente pela janelinha da televisão, num incessante carnaval de diversões, e os que permitem e incitam tal situação, investindo em tecnocratização do ensino e emburrecimento da sociedade. A semelhança une também os destinatários: todos eles creem que é sua obrigação ética lutar contra as invasões bárbaras, mesmo sem acreditar numa eventual vitória final. Se por um lado as catástrofes naturais e o apocalipse descrito no poema podem ser lidos como um reflexo das pragas que assolaram o reinado de Marco Aurélio – tanto as naturais: as inundações provocadas pelas cheias do rio Tibre, a fome por elas causada, o incêndio de Roma, os gafanhotos e a peste negra, quanto as de ordem histórica: as revoltas e as guerras que se seguiram umas às outras ao longo de seu governo – por outro lado, podem também ser símbolos dos apocalipses vividos no século XX ou da midiocracia, repleta dos gritos bárbaros provenientes de todos os aparelhos eletrônicos existentes, que impera nos dias de hoje.

O espaço da herança, o espaço da cultura, é atacado pela preamar do espaço do deserdamento. O remetente e o destinatário do poema compartilham a situação de deserdamento, de exílio do mundo dos valores idealistas ao serem confrontados com o mundo da realidade circundante. No caso de Marco Aurélio e de Elzenberg, podemos dizer que, diante dessa situação, eles conscientemente tentam seguir os preceitos dos estoicos, que por meio do uso da razão tentavam atingir a indiferença (*apathea*) a tudo o que é externo ao ser. A virtude é atingida por meio da libertação das emoções negativas e da aceitação da realidade, como efeito da predestinação. Isto não significa de modo algum a inatividade: o homem virtuoso dos estoicos deve cumprir suas obrigações (familiares, profissionais), aceitar os bens ou o poder, caso os receba, mas não deve procurá-los ou utilizá-los para seus fins pessoais. A almejada indiferença, estado sem desejos e sem medos, deve ser conseguida por meio da adoção de um olhar racional. Os dois filósofos em questão, mesmo seguindo esses preceitos, não foram dos mais indiferentes e impessoais entre os estoicos. Comprova isso o tom muito pessoal das *Meditações*, que em algumas de suas partes eram uma espécie de diário ou memórias de Marco Aurélio, e o mesmo tom encontrado no diário ou nas reflexões de Henryk Elzenberg *Kłopot z istnieniem (O problema com a existência)*¹⁵⁶, que podem ser

¹⁵⁶ Cito um fragmento das anotações de Elzenberg, de antes da guerra (20 de fevereiro de 1938), proveniente de seu livro *O problema com a existência*, cuja leitura, além de dar ideia do estilo do filósofo, pode também ser interessante no contexto deste poema: “Guerra diante da porta. Guerra se aproximando, se aproximando, eclodirá a qualquer momento, sem anúncio prévio. É preciso preparar-se psicologicamente. Esta guerra vai alcançar a vida muito mais profundamente que aquela. Será um corte generalizado, tirará de sob os nossos pés todo o fundamento. Não nos deixará tanta tranquilidade quanto antes, quando nos tempos de guerra podia-se amar, brigar e fazer as pazes, escrever tratados filosóficos, palestrar sobre eles na Academia, viajar com uma bolsa para Viena e dedicar semanas para visitar as galerias de arte e ler obras sobre Rembrandt. Não nos trará esperança alguma: será ótimo se trouxer só mudanças para o pior e não a ruína total. Pois pode nos transportar para o mundo em que de maneira alguma será possível respirar. Para as pessoas que apostaram na carta do pensamento, na carta da arte, da criação isto pode ser o fim – literalmente. Restará então apenas manter o equilíbrio e a firmeza do caráter, e com o intelecto vigilante abarcar este *sui generis* magnífico espetáculo de mundos a ruir. E se optar por trabalhar e escrever, então com a consciência total de que ninguém nunca será capaz de usufruir disso. Isto exigirá o cumprimento de duas condições que, a bem da verdade, se excluem mutuamente: apegar-se a alguns assuntos da vida e ao mesmo tempo desapegar-se, transportar-se com

contrastados com obras de outros filósofos estoicos de tom muito mais impessoal e indiferente.

O próprio poema de Herbert, citado acima, faz questão de estabelecer com os seus destinatários um diálogo que de modo algum poderia ser qualificado de impessoal. Ao longo das três estrofes, temos um tom intimista, dirigindo-se três vezes ao destinatário pelo nome próprio, de modo direto, com o pronome de tratamento na segunda pessoa do singular, que em polonês indica muita familiaridade e proximidade, diferentemente do tratamento com o pronome na terceira pessoa do singular, que indicaria distância e deferência.

O poema se inicia com as imagens que simbolizam a civilização, a cultura, o espaço da herança – a lâmpada e o livro. O eu lírico convida o destinatário do poema a apagar a luz e deixar o livro de lado, diante da invasão do espaço do deserdamento. O fim do mundo que se aproxima ao som do grito de bárbaros e do “alarma argênteo das estrelas”, ao som do céu que, despertando o medo, fala num idioma que, no original polonês, é adjetivado como *obcy*, que tanto pode significar estrangeiro como estranho.

O contraste dos símbolos do espaço da herança cultural (lâmpada, livro, latim, letras, palavras, lira, astronomia, cálculo das estrelas) e do deserdamento (escuridão, língua estranha, grito dos bárbaros, medo) define os espaços do mundo do eu lírico e do mundo ao redor dele. A invasão do espaço bárbaro é enorme, inédita. Provoca até o alarme argênteo, soado pelas estrelas, normalmente longínquas dos assuntos humanos. A seguir observamos o apocalipse da guerra, marcado pela presença dos quatro elementos (ou cinco se considerarmos a presença do éter, o quinto elemento aristotélico) no poema: água (preamar), terra (frágil terra humana), fogo (soprar as cinzas) e ar (tremer ao vento). Estes elementos demolem as letras e as quatro paredes do mundo. Presenciamos a destruição da cultura e do mundo dos valores simbolizados pela casa (quatro paredes) e da concepção do mundo como a casa. Presenciamos a crise da linguagem e dos valores, por séculos expressados por meio da palavra escrita, provocada pelos acontecimentos apocalípticos (destruição das letras). O mundo como conhecido até então está sendo arrasado. Os seus quatro cantos, as suas letras, estão sendo devorados pela ira dos elementos, pelo medo que vence junto com os bárbaros de todas as espécies. É o fim do mundo

toda a bagagem espiritual para um vazio total.” (ELZENBERG, 1994 p. 264-265)

que, pelo fato de ser descrito no tempo futuro, está acontecendo sempre, a cada momento, é um acontecimento eternamente iminente. Esse procedimento, que eterniza a iminência do apocalipse, também contribui para tornar o poema universal, pois nada mais universal que o fim do mundo que acontece a cada segundo.

E o que resta ao ser humano diante da catástrofe? O poeta responde:

e quanto a nós – tremer ao vento
 e de novo bafejar nas cinzas turvar o éter
 morder os dedos buscar palavras vãs
 e arrastar atrás de si a sombra dos que tombaram

Tremer ao vento pode simbolizar a necessidade de assumir a condição do caniço pensante de Pascal – frágil e efêmero. Bafejar nas cinzas pode ser lido como tentar reacender o fogo acalentador após o incêndio que destruiu o mundo, restituir a fonte de luz e calor, a lareira. Turvar a quintessência, o éter, por sua vez se refere a tentar mudar a matéria cósmica da qual são compostas as almas na busca do restabelecimento dos valores. Morder os dedos é o sinal universal de desespero pelas perdas ocasionadas pelo fim do mundo, enquanto as palavras vãs são o símbolo da impotência da cultura diante da realidade, que mesmo com a consciência da sua impotência não deve ser deixada de lado. A sombra dos que tombaram, foram mortos, é o peso que não pode ser esquecido e precisa ser arrastado pelos que sobreviveram pela vida afora – o tema que, como vimos, volta em vários outros poemas de Herbert, como um dever para com os que pereceram nos apocalipses totalitários. Ao ser humano resta, portanto, o dever de tentar reconstruir o espaço da cultura, mesmo sabendo da sua impotência diante da realidade. Mesmo sabendo que será em vão e que não tem sentido, mas entendendo que a tentativa de construir o sentido, constitui o sentido em si. Esta estrofe está particularmente conectada com a ética pregada por Henryk Elzenberg, que a chamou de “um comportamento corajoso diante do ser” (ELZENBERG, 1994. p. 148) e da “guerra declarada ao mundo pelo sujeito” (ELZENBERG, 1986, p. 130). A oposição ao mundo, mesmo que este mundo e a oposição careçam de sentido, dá um sentido ao ser humano.

A resposta, ou melhor, o acréscimo de Herbert a esta ética, que ele mesmo professava, é despir-se da armadura, ou da máscara da

calma¹⁵⁷ racional proposta pelo estoicismo e estender a trêmula mão pela escuridão, no intuito de encontrar o outro. No meio das trevas do deserdamento, no meio da escuridão da história e da política, apenas o contato humano pode ser uma tentativa de se opor. Despindo-se da calma, da grandeza demasiadamente imensa, portanto desumana, o eu lírico revela o seu impotente e desesperado choro. E, despindo assim a couraça, revela-se humano, por meio da revelação da sua vulnerabilidade, do seu sofrimento. Este ponto de sofrimento, comum a todos os seres humanos, é uma tentativa de restabelecer-se numa outra herança, maior que a perdida herança da cultura – a herança do humano.

1.9 "SE ESTÁ PLANEJANDO UMA VIAGEM, QUE SEJA UMA VIAGEM LONGA"¹⁵⁸

Todo o tempo em teu íntimo Ítaca estará presente.

Tua sina te assina esse destino, mas não busques apressar sua viagem.

É bom que ela tenha uma crônica longa, duradoura,

que aportes velho, finalmente, à ilha, rico do muito que ganhaste no decurso do caminho,

sem esperares, de Ítaca, riquezas. Ítaca te deu essa beleza de viagem.

Sem ela não a terias empreendido. Nada mais precisa dar-te.

("Ítaca")

Konstantinos Kaváfis¹⁵⁹

A vida de Herbert, sem dúvida foi marcada por deslocamentos. Antes de sair pela primeira vez da Polônia em 1958, quando finalmente conseguiu obter tanto o passaporte quanto uma bolsa de cem dólares da Associação dos Literatos Poloneses, morou em Lwów, Cracóvia, Proszowice, Sopot, Toruń, Brwinów e em vários locais de Varsóvia. Se

¹⁵⁷ Esta foi a leitura do próprio Elzenberg na sua resposta à carta de Herbert: "Penso que no [poema do] Senhor está aqui a imagem da máscara, mas para o leitor se impõe com uma força pelo menos igual à imagem da armadura (...). (HERBERT, ELZENBERG, 2002, p. 22)

¹⁵⁸ "A viagem" (EP, 11)

¹⁵⁹ KAVÁFIS, Konstantinos. *Poemas de Konstantinos Kaváfis*. Tradução de Haroldo de Campos. São Paulo: Cosac & Naify, 2012, p. 31.

pensarmos que além disso aproveitava cada oportunidade de viajar, seja para Zakopane, Cracóvia, Laski, Tyniec, Kazimierz, seja para as longas férias a bordo de um caiaque em Mazury com Zdzisław Najder, percebemos que tratava-se de um espírito irrequieto, para não dizer cigano. Não foi diferente nas suas viagens para o exterior – sempre longas, mais longas que o planejado, prorrogadas até os limites de possibilidades e do bolso, por medo de nunca mais conseguir o passaporte e pela dificuldade de se adaptar à vida no país totalitário. No entanto, por mais que tivesse problemas de viver nele e sofresse maiores ou menores, mais reais ou mais imaginárias perseguições, Herbert não conseguia deixar de voltar para a sua pátria. Embora o dilema, quase hamletiano, de voltar ou não voltar fosse expresso em vários dos seus poemas como "O regresso do procônsul" (EO, 21) ou "O Senhor Cogito – o regresso" (ICS, 8), no fundo não havia dúvida – Herbert não conseguia viver longe da Polônia, não conseguia deixar de viver seus problemas. Ia e voltava ao ritmo de momentâneas liberações do sistema e possibilidades de se envolver de alguma maneira na construção de um país melhor, ou na fuga das perseguições incessantes e o constante clima opressivo do sistema comunista. Desde a primeira viagem, na idade de 34 anos, até sua morte, quarenta anos mais tarde, Herbert passou mais de vinte anos fora da Polônia. A vida assim, nômade, não poderia ser denominada diferentemente que "uma viagem longa" ("A viagem" EP, 11). Sobretudo quando percebermos que nos últimos anos de vida, depois da volta definitiva para a Polônia, em 1992, doente e acamado, fez apenas uma curta viagem para a Holanda em 1994.

Impressiona, dadas as condições difíceis, tanto tratando-se da obtenção de passaporte e vistos para os cidadãos dos países do bloco comunista quanto seus eternos problemas financeiros, a quantidade de lugares que visitou: França, Inglaterra, Itália, Alemanha, Áustria, Grécia, Estados Unidos, República Tcheca, Hungria, Bélgica, Holanda, Iugoslávia, Suíça, Israel, Espanha. Residiu, entre outros, em Paris, Londres, Viena, Berlim, Pasadena. Uma página seria pouco para enumerar as cidades visitadas.

É extremamente difícil tentar mapear e reconstruir a cronologia de todas as viagens do poeta. Mesmo seus próprios relatos confundem os que tentam completar a tarefa. Numa carta aos seus amigos, o casal Czajkowski, Herbert fala que nem ele mesmo lembra se foram 5 ou 7

suas viagens à Grécia¹⁶⁰ – ao estudar a cronologia de suas viagens conseguiu encontrar apenas 3. Barbara Toruńczyk assim escreve sobre este problema:

As palavras: *Noli me tangere* poderiam ser um lema de Herbert nas relações pessoais. Também para os que o rodeavam, sua vida era pouco transparente. Tinha períodos nos quais quase entrava em estado volátil. Herbert deslocava-se então para muitos lugares distantes rápida e vorazmente, como se estivesse andando sobre um tapete mágico impulsionado por alguma energia desconhecida. Sobre estas viagens, de regra, poucos sabiam. Até hoje não possuímos uma cronologia precisa da sua vida (...). Sobre o que Herbert via, para onde viajava, que museus visitava, o que lia, sabemos dos seus desenhos e ensaios. Ou das cartas (...) que tampouco nos dão certezas. Herbert confundia as datas diárias e anuais (nem sempre, mas é preciso ficar atento). Mudava de planos, paixões, modos.¹⁶¹

Por mais que a tarefa seja difícil, ou quiçá impossível, é preciso tentar estabelecer os dados, mesmo que sejam incompletos para fazer jus à continuação do passeio cronológico pela vida e obra de Herbert. Meu intuito é traçar aqui um breve, embora cansativo, resumo da longa época das viagens, estendida ao longo de mais três décadas. Herbert sai da Polônia em maio de 1958. Em Paris estuda francês, faz um curso de verão na Sorbonne, inicia amizades com Czesław Miłosz, Józef Czapski, Jan Leberstein. Ajuda Konstanty Jeleński a redigir a antologia da poesia polonesa. Faz também várias viagens pela França. Na Polônia estreia primeiro na rádio, depois no teatro sua peça *Drugi pokój* (O outro quarto). Em 1959, passa os três primeiros meses do ano na Grã Bretanha, onde inicia amizade com o casal Czajkowski. Passa abril e

¹⁶⁰ A correspondência entre Herbert e os Czajkowski foi publicada por Magdalena Czajkowska no livro que narrou a história desta amizade. HERBERT, Zbigniew; CZAJKOWSKA, Magdalena; CZAJKOWSKI, Zbigniew. *Herbert i "Kochane Zwierzątka"* (Herbert e "Amados Animaizinhos"). Varsóvia: Rosner i wspólnicy, 2006. O fato aqui referido está na última carta dirigida por Herbert ao casal, datada de 24. X.1997 (Ob.cit., p. 225)

¹⁶¹ TORUŃCZYK, Barbara. Bez tytułu, albo zapiski redaktora. (Sem título ou as anotações da editora) In: ROMANIUK (2014), p. 394.

maio em Paris, para em junho e julho viajar pela Itália. Depois volta para a França, viaja pelo país, entre outros lugares, para as grutas de Lascaux. Em julho de 1960 está em Frankfurt e Berlim, em julho volta para a Polônia. Em 1961, visita a Tchecoslováquia e é impedido de viajar para além da Cortina de Ferro pelas autoridades polonesas. A Ford Foundation concedeu ao poeta uma bolsa e este foi impossibilitado de gozar o prêmio tendo sido negado seu pedido de passaporte. Naquele ano é publicado seu terceiro volume de poesias *Studium przedmiotu* (Estudo do objeto) e tem estreia sua terceira peça *Rekonstrukcja poety* (A reconstrução do poeta).

O ano seguinte, 1962, além de trazer problemas familiares (sua mãe é internada num sanatório com o diagnóstico da mesma doença que em breve vai afetar também o poeta, a síndrome bipolar), é marcado pela publicação do primeiro livro de ensaios *Barbarzyńca w ogrodzie* (O bárbaro no jardim). Seu livro de poesias *Studium przedmiotu* recebe prêmio da Rádio Europa Livre (Free Europe). Em 1963, o importante prêmio de um outro centro polonês na emigração, Nagroda Kościelskich, é concedido ao *Barbarzyńca w ogrodzie* (O bárbaro no jardim). Acontece a estreia da sua quarta peça *Lalek*. Herbert consegue, por fim, sair do país em junho e até dezembro fica na Inglaterra. Em novembro daquele ano morre seu pai Bolesław, mas ele expressamente proíbe os familiares de informarem o filho sobre sua doença e morte, com receio de que este, voltando para tentar ajudar ou despedir-se, fosse impedido de deixar novamente o país.

Desde novembro de 1963 até junho de 1964 Herbert fica na França. Nessa época acontece, entre outros, o encontro com Gombrowicz. Herbert é novamente contemplado com a bolsa da Ford Foundation. Entre julho e agosto viaja para a Itália com sua futura esposa, Katarzyna Dzieduszycka. Em setembro viaja para a Grécia com o casal Czajkowski. Após voltar para Paris, em novembro, viaja para Frankfurt e Viena. Livros com traduções de seus poemas são publicados na Alemanha (tradução de Karl Dedecius, editora Suhrkamp Verlag) e na Inglaterra (tradução de Magdalena e Zbigniew Czajkowski). Após uma breve estadia em Viena, em março e abril de 1965, Herbert retorna à Polônia. Nesse mesmo ano, mais uma vez lhe é negado o passaporte, tentando impedir o poeta de receber o prêmio Nikolaus Lenau, em Viena. Por conta de intervenções diplomáticas e políticas, o passaporte acaba por ser concedido e, em outubro de 1965, o poeta vai para Viena, onde permanecerá até abril do ano seguinte, participando ainda da primeira conferência internacional de Pen Clubs, em Bled, Iugoslávia.

Em maio de 1966 o poeta viaja pela Itália e Alemanha, a partir de julho desse ano mora em Paris, onde faz amizade com o poeta Aleksander Wat, viaja pela Provença e Bretanha. No final do ano está na Alemanha, participando junto com Tadeusz Różewicz de um programa de televisão. O ano seguinte é marcado por uma estadia no sanatório e o diagnóstico da síndrome bipolar. Apesar da doença diagnosticada, o ritmo de Herbert continua alucinante – nesse mesmo ano passará junho em Provença, para depois seguir para a Inglaterra. Após sua volta para Paris em agosto, viajará para Bruxelas e Holanda (outubro), Alemanha (outubro-novembro), para estabelecer-se em dezembro em Berlim, onde permanecerá, com intervalos, até 1970, como bolsista primeiro de DAAD e depois da Ford Foundation. E como trata-se de Herbert, que escolheu como padroeiro Hermes, deus das viagens, os intervalos serão muitos. Após o início do ano de 1968 passado em Frankfurt, Herbert casa com Katarzyna Dzieduszycka em 29 de março, no Consulado da República Popular da Polônia em Paris. O verão desse ano é marcado por sua estadia nos Estados Unidos, de junho até agosto, relacionada com o lançamento de *Selected poems* publicados pela Penguin em tradução de Czesław Miłosz e Peter Dale Scott. Sabemos ainda que no outono desse ano, encontrou-se com a irmã Halina em Berlim Oriental. Herbert tinha receio de voltar para a Polônia, como se verá, um receio fundamentado. Quando tentou voltar para acertar os problemas de vistos e passaporte, em março de 1969, foi interrogado pelos funcionários do serviço secreto polonês, que tentavam induzi-lo a se tornar um alcaguete, chantageando-o com a possibilidade da retenção do passaporte. Após uma série de encontros, antes de ter o passaporte cassado, Herbert aproveita a carona do amigo que tinha salvo-conduto do governo, Krzysztof Penderecki, para voltar furtivamente a Berlim. Esse ano é marcado além disso pela viagem pela Itália, a estadia em Frankfurt e a publicação do quarto livro poético de Herbert *Napis* (A inscrição).

No ano de 1970, Herbert novamente dá uma rápida passada pela Polônia para acertar de passaporte e vistos. Na primeira metade do ano, visita ainda Bonn, Viena, Berlim, Roterdã e Amsterdã, para na segunda metade iniciar o trabalho de um ano no California State College, em Los Angeles. Herbert trabalhou como professor visitante e ministrou disciplinas de drama europeu do século XX e de poesia europeia contemporânea. Na metade de 1971, após passar por Amsterdã e Berlim, Herbert e sua esposa voltam para a Polônia. Inicialmente moram no apartamento de um casal amigo, os poetas Julia Hartwig e Artur Międzyrzecki, que nessa época passam uma temporada trabalhando em

universidades estadunidenses. Em 1972, Herbert entra na diretoria da Associação dos Literatos Poloneses e visita a Iugoslávia. Em 1973, viaja em maio para a Áustria para receber o prêmio de Gottfried von Herder, permanece por lá até agosto, de lá visita a Grécia junto com o casal Czajkowski, em setembro volta para Viena e passeia pela Alemanha. Esse é o ano da estreia de sua quinta peça, *Listy naszych czytelników* (As cartas dos nossos leitores).

O ano de 1974 é marcado pela edição do quinto livro de poemas *Pan Cogito* (O Senhor Cogito) e pela aquisição de um apartamento próprio em Varsóvia, com o dinheiro ganho nos Estados Unidos. Após muitas dificuldades burocráticas, talvez intencionais, talvez oriundas do descaso com o cidadão, típico da Polônia comunista, a compra do apartamento só é permitida após a esposa de Herbert convencer as autoridades do Partido Comunista de que o poeta estava prestes a emigrar definitivamente da sua pátria, caso não pudesse adquirir um espaço para trabalhar e morar. No entanto, após a Reunião Nacional da Associação dos Literatos, no início de 1975, durante a qual Herbert, que assumia posturas abertamente oposicionistas passa mal, havendo suspeitas fundadas de ter sido uma tentativa de envenenamento por parte de funcionários do serviço secreto infiltrados no hotel onde estavam hospedados os membros da Associação, o poeta, em março, novamente parte rumo ao Ocidente. Primeiramente Áustria, depois Alemanha e Paris.

Naquele mesmo ano visita a Grécia, a Alemanha e a Itália. Durante a estada em Berlim, em 1976, o casal Herbert decide novamente ali se estabelecer, e lá ficarão até 1981. Neste mesmo ano, tanto as obras quanto o nome do poeta têm sua publicação proibida na Polônia (a proibição, relativamente curta, dura até 1979). A partir de então o ritmo de viagens diminui um pouco, uma vez que a saúde do poeta começa a falhar cada vez mais seriamente. Sabe-se de suas viagens para a Holanda e a Bélgica em 1976, para a Inglaterra em 1978, para a Itália e a Hungria em 1979, além das viagens pela Alemanha. Nessa época (1977), sai também a importante tradução de seus poemas para o inglês, de autoria de John e Bogdana Carpenter, pela Oxford University Press. Em 1980, Herbert viaja para a Áustria e a Itália (duas vezes) e volta para a Polônia pelo motivo de falecimento de sua mãe e início do movimento do Solidariedade, no qual se envolve desde o princípio. Por acreditar na possibilidade de construir um país livre, muda-se de volta para a Polônia no início de 1981.

Após o golpe militar do general Wojciech Jaruzelski e o estabelecimento da lei marcial, Herbert, apoiador do movimento

oposicionista decide não publicar mais na imprensa oficial do país. Seu novo volume de versos *Raport z obležonego miasta*, (O informe da cidade sitiada) é editado na França e clandestinamente na Polônia. Herbert permanece no país até 1986, quando, no início do ano, decide sair do país e morar em Paris, no apartamento concedido pela prefeitura da cidade. Por lá viverá junto com a esposa até a queda do regime comunista para definitivamente voltar para a Polônia no início de 1992. Na sua última temporada parisiense, adoentado, ainda viaja algumas vezes para a Alemanha, a Holanda e a Itália. Seu último ano morando no exterior é marcado por duas viagens nas quais é obrigado a lutar contra as limitações impostas pela falta de saúde: para Israel e para a Espanha. Depois da volta definitiva para a Polônia em 1992, faz apenas uma viagem de despedida para a Holanda em 1994. Durante essa viagem movimentava-se na maior parte do tempo numa cadeira de rodas.

Em um de seus mais belos poemas, descrevendo um momento de parada e encantamento durante a viagem, "Nuvens sobre Ferrara" (R, 10), Herbert assim comenta sua vida de viajante:

não pude escolher
nada na vida
segundo minha vontade
conhecimento
boas intenções

nem a profissão
o abrigo na história
o sistema que tudo explica
nem tantas outras coisas
por isso escolhi lugares
numerosos lugares de paradas

- barracas
- estalagens à beira do caminho
- abrigos para os sem teto
- pernoites *sub love*
- celas de mosteiros
- pensões à beira-mar

veículos
como os tapetes voadores
das fábulas do Oriente
me transportavam

de um lugar para outro
 sonolento
 maravilhado
 atormentado pela beleza do mundo

de fato
 foi uma expedição mortal

caminhos emaranhados
 aparente falta de objetivo
 horizontes em fuga

Um viajante ávido, para não dizer insaciável, "atormentado pela beleza do mundo", sempre em movimento. Algumas semanas antes da morte, já há anos acamado, sem a esposa saber, ainda planeja uma viagem a Veneza, na tentativa de ultrapassar os limites impostos pelo corpo. Por outro lado, era um viajante sempre bem preparado para as suas viagens. Planejava, lia, tentando aproveitar o máximo e confrontar o que lia e imaginava com a realidade. Sua maneira de ver e comentar o visto inspiravam e ensinavam seus companheiros que compartilhavam as viagens e os embevecimentos. Três livros ensaísticos, frutos de suas viagens, nos levam junto com Herbert à França e à Itália (*Barbarzyńca w ogrodzie* - O bárbaro no jardim, 1962), à Grécia, à Creta e à Inglaterra (*Labirynt nad morzem* - O labirinto à beira-mar, 2000) e aos Países Baixos (*Martwa natura z wężzidlem* - A natureza morta com a brida, 1993). Os relatos de viagens estão entremeados de aulas de história da arte e de como ver a arte em todos eles. Cabe lembrar que o volume de ensaios sobre a Grécia só saiu depois da morte do poeta, mas foi entregue para a editora em 1973.

À maneira de um viajante romântico devidamente modernizado, o narrador de Herbert fala sobre seus passeios. Sua maneira de visitar e perceber é registrada no ensaio "Siena":

Se os deuses livraram alguém das excursões, se não tem dinheiro suficiente ou tem caráter demais para se deixar alugar pelos guias, as primeiras horas numa cidade nova deve dedicar a vagar de acordo com a seguinte regra: em frente, depois terceira à esquerda, de novo em frente e depois terceira à direita. Sistemas são muitos e todos eles são bons. (HERBERT, 2004, p.61)

e tem uma espantosa semelhança, como nota o amigo de Herbert, Francesco Cataluccio¹⁶², às dicas de como chegar à Terra do Nunca de Peter Pan¹⁶³. De algum modo todas as viagens de Herbert eram as viagens à Terra do Nunca, à terra da arte idealizada e sacralizada, à utopia do passado e da memória presentes e recriados a cada olhar, lutando com os vários Capitães Ganchos, que lhe negavam passaportes, vistos, dinheiro ou, na sua última etapa, as forças. Herbert geralmente conseguia ludibriar todos eles. A primeira viagem ao exterior prevista para ser de três a seis meses durou mais de dois anos, o primeiro visto para visitar a Grécia durava 4 dias, Herbert voltou depois de 4 semanas¹⁶⁴. Ao chegar a um dos lugares mais importantes para ele, lugar desde sempre sonhado e estudado, a Acrópole, escreve:

Lá no alto – ela! A exclamação interna em tonalidade clara e quase triunfal. O caminho era longo e tortuoso, a chance que eu iria conseguir chegar a meu objetivo –diminuta. Era preciso ultrapassar obstáculos, as muralhas das repartições, portas fechadas, corredores e toda sorte de diminuídos e multiplicados cêrberos atrás das escrivatinhas, que hesitavam se deveriam bater o selo mágico, segurando e enrolando nos dedos o fio da minha aventura.

Mas, no entanto, é possível contentar-se com o relatório alheio, é possível concordar finalmente que o objeto dos nossos sonhos sempre estará fora do alcance das nossas vistas e do nosso tato. De onde então essa poderosa vontade de confrontação, essa paixão que impele à relação física, o desejo de pôr as mãos, unir-se corporalmente e depois desprender-se, partir e

¹⁶² CATALUCCIO, Francesco. *Jadę zobaczyć czy tam jest lepiej. Niemalże brewiarz środkowoeuropejski*. Trad.: Stanisław Kasprzysiak. Cracóvia: Znak, 2012, p. 136

¹⁶³ "Second to the right and then straight on till morning" ("Segunda à direita e depois em frente até a manhã"). BARRIE, James Matthew. *The Adventures of Peter Pan*. Literature.org – The Online Literature Library. Disponível em: <http://literature.org/authors/barrie-james-matthew/the-adventures-of-peter-pan/chapter-04.html>. Acesso em 28.10.2018.

¹⁶⁴ ROMANIUK (2014), p. 243.

levar consigo - o que? A imagem? O arrepio?
(HERBERT, 2000, p. 129)

Como vemos, as viagens à Terra do Nunca eram também as viagens para a realidade mais concreta possível. Herbert queria viver mais plenamente o encontro com um outro país. Disse: "(...) sabemos que um viajante ideal é aquele que consegue entrar em contato com a natureza, as pessoas, sua história e também com sua arte e somente a percepção destes três elementos, que se permeiam entre si, é o início do conhecimento sobre o país pesquisado" (HERBERT, 2003, p. 7). Mesmo sem conhecer o idioma, por suas qualidades de carisma e empatia, fazia amizades facilmente, irmanava-se com as pessoas nas tavernas ou pelos caminhos. As observações e o histórico das viagens de Herbert são melhor refletidas nas cartas aos amigos. Talvez a melhor fonte de informações sobre o Herbert viajante e suas incessantes peregrinações sejam as cartas ao casal Czajkowski, seus amigos londrinos e companheiros de algumas das viagens, eles mesmos amigos conhecidos durante sua primeira viagem a Londres, que depois se tornaram uma espécie de família para ele.

Hospedavam Herbert, acompanhavam-no em viagens à Grécia, descansavam juntos numa praia na França, chamavam-se entre si, carinhosamente, de "amados animaizinhos"¹⁶⁵. Herbert foi o padrinho da filha deles, e de todas as cartas de Herbert publicadas até agora, essas parecem ser as mais pessoais e carinhosas. Embora Herbert, como de costume, assumia nelas poses e crie um personagem, é um personagem mais irmão-companheiro do que nas cartas para a maioria dos outros correspondentes. Delas e das memórias de Magdalena Czajkowska, que as acompanham narrando a história da bela e incomum amizade, sabemos que as viagens sempre eram metodicamente planejadas, precedidas de profundas viagens para dentro dos livros, com grande margem para possíveis improvisos e a luta pela renovação de vistos ou outras intempéries previsíveis ou não. Czajkowska também descreve as amizades repentinas e efêmeras de Herbert pelos caminhos das viagens, como aquelas travadas com um marinheiro numa taverna de Corfu ou com um pastor encontrado no meio da estrada para Esparta. Seus relatos pitorescos, como aquele no qual Herbert chamava os garçons na Grécia

¹⁶⁵ O apelido devia-se ao cão dos Czajkowski, Burek, que quando estava triste queria que lhe segurassem a pata e falassem com ele. Herbert concluiu que todos eles eram animaizinhos assim e desde então esta foi a forma que adotou para se dirigir a eles, enquanto eles o tratavam por animal(zão) amado.

utilizando poucas palavras gregas que conhecia, provenientes da liturgia católica, *Kyrie eleison* (Senhor tende piedade), também nos mostram o personagem que, além de praticar troças contínuas, sabia utilizar os conhecimentos mais inusitados. Menos de um ano antes de morrer, numa das últimas cartas para o casal Czajkowski, Herbert fala da fórmula de suas viagens:

Todos os meus inimigos – e há deles uma legião – acham que me locomovia de um hotel cinco estrelas para outro analógico – rodeado de ninfas ou alguma outra porcaria úmida – nada entendendo da minha fórmula de viagem como uma luta livre com o mundo¹⁶⁶

Aqueles que se lembram de suas viagens com ele nunca esquecem de mencionar como ele ensinava a ver uma obra de arte e seus elementos. Ele mesmo, sempre acompanhado de um bloco e de toda sorte de lápis, desenhava as obras de arte, para assim melhor entrar em contato com elas, captar algo do momento criativo de seu autor¹⁶⁷. Seus blocos de desenhos e cadernos de anotações são uma das melhores fontes de informações a respeito das suas viagens e fascinações. A sua extraordinária percepção da arte é lembrada por Czajkowska, que, graças a ele, conseguiu penetrar nos segredos dos quadros de Braque e compreender o caminho para a arte abstrata. Barbara Toruńczyk, uma de suas editoras, fundadora de revista *Zeszyty Literackie* (Cadernos literários), assim escreve sobre como era ver pinturas com Herbert:

Numa sala vazia, me levava de um quadro a outro, comentando. Nunca depois consegui ver (leia-se perceber) assim as paisagens de Morandi, embora não me faltassem oportunidades de vê-las. Mostrando as suas naturezas mortas, Herbert descobria diante de mim o jogo das cores frias e

¹⁶⁶ Na mesma carta de 24. X.1997, citada anteriormente (HERBERT, CZAJKOWSKA, CZAJKOWSKI, 2006, p. 225)

¹⁶⁷ Herbert fala sobre seus livros de ensaios na entrevista com Zbigniew Taranienko: "Os meus preparativos para um livro são antes de tudo os desenhos. Não tiro fotos, por meio disso simplificaria o meu contato com o objeto. E se desenho eu mesmo, por exemplo alguma escultura renascentista, é como se entrasse naquele mesmo ritmo artístico que criou aquela obra. Sempre desenho diretamente da realidade, nunca é uma composição independente dos impulsos que fluem do mundo." (HERBERT, 2008, HN, p. 34)

quentes. Eu tinha a sensação de que, ao falar, ele criava essas telas. Abria meus olhos e ampliava a capacidade de ver a pintura até os limites que sozinha nunca seria capaz de atingir. Conhecemos esse dom inédito por meio de seus ensaios¹⁶⁸

Era impiedoso consigo mesmo e com os que o acompanhavam em viagem. Sabe-se que sempre viajava com o mínimo de recursos, frequentemente pagando o preço por isso com sua saúde. Quando após anos tentando visitar a Espanha, por fim conseguiu uma permissão para uma estadia de quatro dias, graças ao convite do editor, já doente e debilitado, com 67 anos, saiu para a viagem diretamente do hospital, depois de uma cirurgia, contrariando as recomendações médicas. Sua esposa, que lhe acompanhou na ocasião, lembra que, depois de ter que voltar da fronteira para pegar o visto no consulado mais próximo, após 24 horas, seguiram pelos Pirineus, chegando a Madrid por volta das 23 horas. Quase sem dinheiro, pegaram um táxi para procurar algum hotel, mas não conseguiram achar nada. Por fim Herbert inventou que poderiam cochilar um pouco no pronto-socorro. Esperava que poderia ser hospitalizado e dormir no hospital. Infelizmente, tiveram que passar a noite tentando não cochilar na sala de espera do pronto-socorro, no meio das brigas dos bêbados que por lá esperavam atendimento.

Após a noite completamente não dormida – lembra Katarzyna Herbert – Zbyszek queria ir ver o quadro *As fiandeiras*, de Velázquez. Quando chegamos ao museu, eram talvez seis horas da manhã. Ao lado havia um bar aberto. O nosso dinheiro tinha acabado e a única coisa que poderíamos nos permitir era um café e um croissant. Zbyszek estava decidido a ficar sentado no bar até abrirem o Prado. Quando por fim abriram o museu, o pobrezinho mal andava. No museu havia cadeiras de rodas e assim começou a nossa visita. Chegou ao quadro de Velázquez, depois foi para cima ver Goya, o tempo todo na cadeira.¹⁶⁹

¹⁶⁸ TORUŃCZYK ob. cit. In: ROMANIUK (2014), p. 397-398.

¹⁶⁹ HERBERT, Katarzyna; SUFFCZYŃSKI, Jan. Jak zaśniesz to koniec (Se você dormir, acabou). Entrevista. *Kontakt*. Varsóvia. vol. 58 (17/2011) p.43-44. Disponível em: <<http://magazynkontakt.pl/katarzyna-herbert-jak-zasniesz-to-koniec.html>> , acesso em 23.04.2017.

Na sequência, Herbert conseguiu cochilar um pouco na cama do atendimento médico do Museu do Prado e, revigorado, continuou a visitação até a chegada do editor, para depois de ser instalado por este num hotel, sair gastando um dinheiro que não tinha com livros num idioma que não dominava, para o desespero da esposa que não o conseguia deter. Se ele se comportava assim sendo um viajante adoentado da terceira idade, podemos imaginar o que aprontava quando estava no auge de suas forças. Assim podemos compreender suas palavras e sua concepção de viagem como uma luta livre com o mundo.

Por um lado, a contínua luta livre contra as próprias limitações e por outro, a comparação de si mesmo com o mundo, a experiência da própria pequenez diante da beleza e grandeza do universo e das culturas do passado. Mas se, ao usarmos a metáfora de Herbert, da vida como viagem e da viagem como uma luta, resta pensar pelo que está lutando aquele que entra nessa justa desigual, nessa luta fadada a terminar com a morte ou o esgotamento? Como vimos, as viagens de Herbert poderiam ser classificadas, como ele mesmo gostava, antinomicamente, de autodestrutivas, mas também de autoconstrutivas. A curiosidade pelo mundo conhecido apenas nos livros leva o poeta a sair de sua pátria. Indo às fontes da cultura confronta suas imaginações a respeito dos lugares e das obras com a realidade deles. Mas será que se trata exclusivamente de curiosidade? Em busca do que peregrina o poeta? Ao ler seus ensaios vemos que a palavra peregrinação seja talvez até mais adequada para a maioria dos seus deslocamentos do que "viagem".

Por um lado é a busca de inspiração que a viagem oferece, por suspender o cotidiano e de algum modo modificar, para não dizer destruir, a nossa autopercepção cotidiana, a viagem nos ajuda a deixarmos de ser o que somos e nos abre a percepção. Ao descrever a visita a uma das cidades holandesas Herbert diz:

Um ataque de alienação, mas um ataque suave, (...) toca a maioria das pessoas transportadas para um lugar que não é seu. A sensação da alteridade do mundo, a convicção de que tudo aquilo que acontece ao redor não leva em conta a mim mesmo, que sou dispensável, rejeitado e até ridículo com meu intuito grotesco de ver a velha torre da igreja.

No estado de alheamento, a visão reage rapidamente aos objetos e acontecimentos mais

banais, que para o olho prático são como se tivessem deixado de existir. Estranho a cor das caixas de correio, bondes, diferentes formas de maçanetas de cobre, aldrabas nas portas, as escadas sempre vertiginosamente espiraladas, as venezianas de madeira cuja superfície é sempre cortada por duas linhas retas oblíquas – um grande "X", e os quatro campos desse enorme "X" são preenchidos alternadamente com tinta negra e branca, branca e vermelha. (HERBERT, 2003, p. 10)

A viagem procede destruindo a autopercepção do viajante e ao mesmo tempo transformando-o numa outra pessoa, mais rica, mais aberta, mais vivida. Ao mesmo tempo menos “eu”, aquele que conhecia, e mais “eu”, o desconhecido; a viagem, como a vida, configura-se em contínuo processo de destruição e criação. Para o poeta que tem como um de seus imperativos criar, este tipo de vivência torna-se imprescindível e ajuda a perceber a vida como um processo nômade, sempre novo, sempre de passagem, sem rotinas. O Senhor Cogito, que frequentemente fala com a voz de Zbigniew Herbert, assim diz no poema no qual registra vários dos lugares e pessoas visitadas por seu autor, "Oração do Senhor Cogito – viajante" (ICS, 6): "Senhor/ Eu te agradeço por teres criado o mundo belo e muito variado/ e também porque me deixaste na tua infinita bondade estar em lugares que não eram os lugares do meu suplício cotidiano". E se podemos entender "o lugar do suplício cotidiano" como sua pátria subjugada pelos soviéticos, devemos entender também que "o lugar do suplício cotidiano", não apenas para um nômade, é a repetição rotineira, cinzenta e apagada daquilo que não nos mobiliza a enxergarmos a realidade em mutação contínua. O parágrafo que termina seu primeiro livro sobre as viagens, *Barbarzyńca w ogrodzie* (O bárbaro no jardim), quando o narrador faz os últimos movimentos, saindo do lugar visitado na direção do fim da viagem: "De novo estou em movimento. Me apresso na direção da morte. Diante dos olhos Paris – barulho das luzes" (HERBERT, 2004, p. 220) nos convence de que "os lugares do suplício cotidiano" incluem em si mais do que somente a pátria. Em outro lugar do poema citado acima, o eu lírico pede: "e acima de tudo que eu seja humilde quer dizer aquele que almeja a fonte". Este pedido pode referir-se a almejar a fonte das percepções puras, mas também à busca contínua por fontes que iriam saciar o sedento. Então a viagem, além de saciar a curiosidade e avivar

as percepções, precisa também consistir no percurso da peregrinação em busca das fontes.

O que seriam essas fontes procuradas, objetos de peregrinação? Creio que sem muita dificuldade, tratando-se de Herbert, pode-se afirmar – seriam as obras de arte e os lugares sagrados da cultura. E seriam a fonte de quê? Emoções ou informações ou algo mais? Novamente com uma boa dose de certeza é possível dizer que Herbert buscava mais do que simples sensações ou saber. Sua aproximação à viagem inclui a busca pelo metafísico. O protagonista dos ensaios e poemas de Herbert busca encontrar a eternidade efêmera. Se entendermos, como Bożena Shallcross¹⁷⁰, que é a busca de epifanias, certamente teremos uma das respostas, mas talvez não seja a única. A pesquisadora reconhece que Herbert nos seus ensaios fala sobre a verdade escondida numa obra de arte e que ela pode ser "acessada por meio da epifania, mas que também é preciso respeitar a condição da eterna intransparência da verdade, geralmente inatingível ou meramente pressentida"¹⁷¹. A busca pela epifania é a busca pela transcendência que pode resultar do contato intenso com uma obra de arte. A autora nomeia algumas das epifanias encontradas nos ensaios, particularmente aquelas que contêm em si um mistério que o narrador procura elucidar e que provocam o êxtase na medida em que ele se aprofunda no enigma.

Essa mesma busca de tentar resolver o mistério é o ponto de partida de um outro estudioso, Adam Dziadek¹⁷², que nota a referência que Herbert faz na introdução a *Barbarzyńca w ogrodzie* (O bárbaro no jardim) a André Malraux. Seguindo essa pista, o estudioso faz uma comparação entre os livros dos dois no que toca à relação com a arte e percebe a categoria de Malraux que se aplica perfeitamente aos livros de Herbert. A ideia de antedestino (*l'anti-destin*) de acordo com Dziadek afirma "que o mais alto valor da humanidade expressa-se, entre outros, na incessante luta com a fatalidade do destino humano. Nessa luta, a arte

¹⁷⁰ SHALLCROSS, Bożena. Zbigniewa Herberta podróz do zachwyty (A viagem do Zbigniew Herbert até o embevecimento). *Teksty Drugie*, Varsóvia, vol.62 (3/2000), p.61-78.

¹⁷¹ Ob. cit., p.61.

¹⁷² DZIADEK, Adam. Apologia twórczej swobody (Apologia da liberdade criativa). In: RUSZAR, Józef Maria (org.) *Zmysł wzroku, zmysł sztuki. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta* (O sentido da visão, o sentido da arte. A história particular de arte de Zbigniew Herbert). Lublin: Gaudium, 2006, p. 30-50.

desempenha um papel importante, pois é justamente ela que arranca o ser humano das garras da morte, o liberta das limitações que lhe são impostas pela morte"¹⁷³. O tipo de escrita sobre a arte praticada pelos dois artistas substitui, de acordo com o estudioso, a forma como tradicionalmente se escreve sobre a arte pelo aprofundamento do mistério escondido nela, na procura pelo numinoso.

Herbert nas suas éfrases, tanto nos ensaios quanto na poesia, não se limita a se aprofundar ao máximo neste mistério. Por meio do processo de tentar recriar nas palavras as obras visuais, o poeta estabelece as pontes de diálogo entre ele mesmo e a obra e entre a obra, ele mesmo e os leitores. O mistério é investigado por ele, e é, além disso, recriado. Nessa corrente de arte, entre o passado, o presente e o futuro, é preciso atentar para mais um elemento importante, da prática do antidesígnio: Herbert utiliza meios textuais para falar de obras plásticas ou arquitetônicas, portanto utilizando a linguagem, um meio que cria uma transparência ilusória, para descrever algo concreto (obra de arte) misturado com o abstrato (a experiência estética do autor). O mistério da recriação passa pelos estágios de textualizar a imagem pelo autor e imaginar aquilo que foi textualizado ao ler a éfrase. Herbert, de um modo geral, oferece ao leitor sua experiência estética subjetiva, e também uma introdução objetiva – o contexto histórico, a biografia do autor da obra, ajudando assim a situar o objeto da éfrase. O efeito final é o registro da resposta para a experiência interna e externa, provido de comentários eruditos e do relato do viajante.

Num dos importantes estudos sobre a obra ensaística de Herbert, Aleksander Fiut percebe a diferença das éfrases poéticas e ensaísticas do poeta. Enquanto na poesia ele é comedido e austero, no ensaio ele se permite compartilhar a admiração por meio de descrições extremamente poéticas. Enquanto muitos dos seus poemas, diz Fiut, "parecem ensaios reduzidos ao seu esqueleto estrutural e resumo pictórico"¹⁷⁴, nos ensaios abundam os momentos líricos, que raramente encontramos em seus versos. Esse fato é notado também por uma das melhores tradutoras de Herbert para a língua inglesa, Bogdana Carpenter:

¹⁷³ Ob.cit., p.32

¹⁷⁴ FIUT, Aleksander. Poeta – eseista (O poeta ensaísta). In: WOŹNIAK-ŁABIENIEC, Marzena; WIŚNIEWSKI, Jerzy (org). *Twórczość Zbigniewa Herberta* (A obra de Zbigniew Herbert). Cracóvia: Universitas, 2001.p.123-148. Trecho citado encontra-se na p.145.

Enquanto a poesia carregava o peso da responsabilidade moral, os ensaios sobre a arte libertavam o autor do fardo das obrigações, embora não raramente sua postura ética exercesse influência sobre eles. Os ensaios tornaram-se o domínio da pura alegria, uma válvula de escape para o tipo de sensibilidade e sensualidade para o qual não havia espaço em sua poesia. As palavras usadas por Herbert para descrever suas experiências estéticas indicam a abertura, a espontaneidade e a saturação com as emoções que podemos procurar em vão na sua poesia. Nela, as emoções estão continuamente controladas pela ironia, uma brida que o autor colocou em si mesmo. A poesia e os ensaios são como as duas pernas do Senhor Cogito: " a direita/ de uma nobre rigidez" e " a esquerda/ propensa a pulinhos/ um pé de valsa" ("Sobre as duas pernas do Senhor Cogito", SC, 2).¹⁷⁵

A luta livre com o mundo, na busca do inenarrável e na procura de narrá-lo, como a típica luta livre, significa medir-se com o oponente com todos os meios. Afinal:

Se está planejando uma viagem, que seja uma
viagem longa
andança aparentemente sem objetivo errância
tateante às cegas
para que não apenas com os olhos mas também
com o toque conheça a aspereza da terra
e para que com toda a pele se defronte com o
mundo
("A viagem", EP, 11)

O narrador dos ensaios aproxima-se da obra de arte com a distância e a proximidade oferecidas pelo sólido preparo intelectual. Confronta essa noção preconcebida com um contato tão total com o objeto da peregrinação quanto lhe é possível, mobilizando todos os sentidos. Ao chegar aos templos de Paestum, no ensaio "Visitando os Dóricos", chega a falar do cheiro das pedras: "Daqui a pouco poderei ir

¹⁷⁵ CARPENTER, Bogdana. *Zbigniewa Herberta lekcja sztuki* (A aula de arte de Zbigniew Herbert) In: FRANASZEK (org.), 1999 p. 213-226, trecho citado encontra-se na p. 220.

lá, aproximar a face das pedras, investigar seu cheiro, passar a mão pelos sulcos da coluna" (HERBERT, 2004, p. 24-25), ao tocá-las sente que "conservaram até o cheiro dos corpos humanos" (2004, p. 30). Mobiliza a imaginação para recriar as cores autênticas dos templos, junto com sua história diferente da embelezada pelo classicismo: "Para reconstruir por completo a história dos Dóricos seria preciso pintá-la com cores estridentes de vermelhos, azuis e ocre. Isso faria tremer a mão do mais brutal entre os conservadores. Queremos ver os gregos lavados pelas chuvas, brancos, destituídos de paixão e crueldade" (2004, p.34). No fim do ensaio mobiliza de novo a imaginação visual, tátil e olfativa:

É preciso passar ao menos um dia entre as colunas para entender a vida das pedras ao sol. Elas mudam de acordo com a estação do ano e do dia. De manhã o calcário de Paestum é cinzento, ao meio-dia tem cor de mel, ao pôr do sol é flamejante. Toco nele e sinto o calor do corpo humano. Como um arrepio correm por ele as lagartixas verdes. O ocaso do dia. O céu é de bronze. A carruagem dourada de Hélio rola para baixo até o mar. (...) Agora, diante do templo de Hera, as rosas que cantou Virgílio: "*biferi rosaria Paesti*", exalam um cheiro inebriante. As colunas recebem o fogo vivo do poente. Em breve no ar escurecente vão se erguer como a floresta queimada. (2004, p.35)

Os sabores aparecem nessas viagens geralmente nas tavernas, nas quais o viajante entra em contato com os aspectos da culinária local. O tato, o olfato, a visão e a audição são evocados com mais frequência e inspiram ao narrador herbertiano outras sensações, que por vezes levam ao encontro com o transcendente. A ativação de todos os sentidos, juntamente com a abertura da imaginação, da sensibilidade e do conhecimento, aproxima-o da obra, fã-lo desaparecer para, por meio da contemplação, frequentemente auxiliada pelo papel e o lápis, criar dentro de si o espaço para a obra, reerguê-la dentro de si mesmo. No ensaio "Duszyczka" é descrito o mecanismo de contato com a obra-prima:

É um direito legítimo das obras-primas demolirem a nossa convencida certeza e questionarem a nossa importância. Elas sequestravam uma parte

da minha realidade, impunham o silêncio, o cessamento da azáfama de rato em torno dos assuntos desimportantes e estúpidos. Nem permitiam que eu – como diz São Thomas More – "levasse muito a sério essa coisa tão invasiva chamada 'eu'. (HERBERT, 2000, p.90)

A tentativa de contato com todos os sentidos unida à tentativa de anular o "eu" é a maneira de ver herbertiana. A construção do conhecimento empreendida pelo "eu" foi necessária para chegar e se aproximar da obra de arte. O minucioso estudo preparou a vista e a sensibilidade que se abrem para o encontro com a concretude.

Se alcançar sabedoria silencie o seu conhecimento
 aprenda o mundo de novo como um filósofo
 jônico
 saboreie água e fogo ar e terra
 pois eles continuarão quando tudo passar
 e continuará a viagem embora já não mais a sua
 ("A viagem", ET, 11)

Este tipo de contato total com a realidade concreta, realidade da obra, mobiliza a sensibilidade metafísica e o contato com a eternidade, aquilo que foi, é e será. O contato efêmero com esse tipo de realidade transforma o observador. Ele absorve em si alguma fração da obra eterna, resvala em seu segredo inexpressável e esse contato o obriga à tarefa impossível – tentar expressá-lo. A união dos opostos, um sagrado paradoxo, é o caminho deste viajante: conjuga o silêncio do mistério com as palavras que tentam recriá-lo, o conhecimento erudito e racional com a intuição, o encanto e a vivência, o deixar de ser com o ser plenamente, o concreto e detalhado com o metafísico. Saber que: a viagem é a vida, a vida é a viagem e as estações do caminho, e que nelas acontecem os encontros consigo mesmo e com o mundo, nos leva a:

uma viagem verdadeira da qual não se regressa
 repetição do mundo viagem elementar
 conversação com os quatro elementos pergunta
 sem resposta
 pacto forçado após a luta
 grande reconciliação
 ("A viagem", ET, 11)

Cabe fazer mais uma observação sobre o viajante herbertiano. Além da missão primária de encontrar o sagrado e o eterno nas obras de arte, ele é movido por um outro tipo de pulsão: um complexo de culpa diante das obras-primas que visita. Um complexo de culpa daquele que sobreviveu por acaso, daquele que foi um dos poucos felizardos que conseguiram sair do país comunista para realizar os sonhos de encontro com as fontes da cultura europeia. Fala disso o poeta quando descreve seu encontro com "Mona Lisa" (EO, 12). Fala disso o ensaísta que, ao criticar a cultura contemporânea que foge do confronto com os valores propagados pelas obras-primas, prefere ver a tradição como algo herdado automaticamente, em vez de algo que exige o esforço e a autoanulação necessários no contato com as obras-primas. No ensaio "Duszyzka" (Alminha), escreve sobre as obras que olham para nós e confirmam "a nossa vaidade e estupidez" (2000, p. 91), por isso tornando-se objetos de ódio e destruição de toda sorte por "pobres utopistas, debutantes na história, incendiadores de museus e liquidadores do passado (...) que não conseguem perdoar sua paz, dignidade e fria irradiação" (2000, p. 91). Como uma das vítimas dos destruidores da tradição, ele se compadece das obras de arte aleijadas (fala sobre Acrópole: E tocando com as vistas suas feridas e mutilações, experimentava a emoção na qual a admiração misturava-se com piedade")(2000, p. 131). Mas na mesma Acrópole lembra dos que não puderam vê-la:

Em cima da Acrópole convocava as almas dos meus colegas mortos na guerra, me apiedava do seu destino, não apenas da sua morte cruel, mas me compadecia, pois foi-lhes tirada a inesgotável magnificência do mundo. Jogava as sementes de papoulas sobre os túmulos esquecidos. (...) Já que fui escolhido – pensava – sem méritos especiais, escolhido no jogo de cego fado, então preciso dar sentido a essa escolha, tirar dela a sua casualidade e arbitrariedade. O que isso significa? Significa dar conta dela e transformá-la numa escolha minha. Imaginar que sou um representante ou emissário de todos aqueles que não conseguiram chegar. E como cabe ao representante ou emissário esquecer-me de mim, esforçar toda a minha sensibilidade e toda a minha capacidade de compreender para que a Acrópole, as catedrais, as Monas Lisa se repetissem em mim, na medida, é

claro, da minha limitada mente e coração. E para que eu conseguisse comunicar aos outros aquilo que captei deles. (2000, p. 130)

Utilizando as palavras de um poema de Herbert, é possível dizer que mesmo que sua vida fosse uma viagem, como viajante, ele sempre foi "um Apóstolo numa viagem a trabalho" ("Um postal de Adam Zagajewski, R, 12).

2. "O SEGREDO DE ENCANTAR AS PALAVRAS"¹⁷⁶

L'originalitat consisteix a retornar a l'origen
Antoni Gaudí¹⁷⁷

Uma vez traçada, em linhas gerais, a biografia de Herbert, neste capítulo, continuando a usar a linha biográfica e cronológica, farei a apresentação e a discussão de seus livros de poesia que ainda não foram comentados. O desenho feito anteriormente de alguns dos principais temas da obra de Herbert ajudará na compreensão mais profunda dessa parte mais densa do trabalho. Continuarei a situar as obras no eixo dos acontecimentos da vida do poeta, mas a ênfase principal deste capítulo recairá sobre o modo como foram compostos seus livros, explorando um ou dois temas principais, com os poemas relacionando-se entre si na sequência. Essas relações, assim como a relação com o tema principal do livro, fornecem pistas interpretativas inesperadas, sendo este o motivo pelo qual a composição dos livros foi escolhida como método de abordagem nesta apresentação. Os títulos dos subcapítulos são os títulos das obras que serão analisadas. A partir do terceiro livro do poeta, *Estudo do objeto*, pode-se observar uma preocupação maior com a composição do livro poético. Embora os livros anteriores tivessem temas principais, suas sequências nem sempre permitiram o tipo de análise que os livros posteriores permitem. Com exceção de *Informe da cidade sitiada* e o último livro de Herbert, *O epílogo da tempestade*, que não seguem um princípio composicional tão organizado, a sequência dos poemas que será comentada adiante cria algo como um relato poético a respeito do tema principal do livro. É claro, que por tratar-se de poesia, é impossível observar uma organização extremamente lógica. Por outro lado, as associações provocadas pela leitura e pela análise dos poemas na sequência em que foram organizadas no livro levam a aprofundamentos e possibilidades de leitura que surpreendem.

O trabalho de compor o livro é tratado com uma atenção singular pelo poeta. Desde seus primeiros livros, observamos seu empenho em criar obras que, compostas de poemas isolados, sejam uma espécie de tratados poéticos a respeito de alguns temas. Esse trabalho se aprimora

¹⁷⁶ "A Ryszard Krynicki – uma carta" (ICS, 11)

¹⁷⁷ RACIONERO, Lluís. *Antoni Gaudí: el so de la pedra*. Barcelona: Edicions 62, 2004, p.63. A originalidade consiste em retornar à origem.

na medida em que o poeta amadurece. Se nos primeiros dois livros pode-se observar trechos sequenciais, no terceiro (*Estudo do objeto*), já vislumbramos um ensaio desse molde, e no quarto (*A inscrição*) e no quinto (*O Senhor Cogito*) os livros apresentam uma composição sequencial primorosa. O sexto livro (*Informe da cidade sitiada*), aparentemente pela necessidade de expressão a respeito dos acontecimentos políticos, perde um pouco dessa qualidade, que é retomada nos livros seguintes (*Elegia para a partida* e *Rovigo*) e novamente desaparece em parte no último livro (*O epílogo da tempestade*), composto e editado pelo poeta na iminência da morte.

Um exemplo curioso desse tipo de trabalho, que não analisarei aqui com mais profundidade, limitando-me a esta menção, é o livro *89 wierszy* (89 poemas). Trata-se de uma antologia de poesias de Herbert anteriormente editadas, publicada por ele no ano da sua morte. O autor além de selecionar poemas dos livros anteriores, como se selecionasse aqueles que considera mais importantes, os dispõe em cinco seções temáticas, cujas sequências diferentes das originais permitem leituras mais diversas. As cinco seções, marcadas com numerais romanos, não seguem a ordem cronológica tradicional nesse tipo de livros, permitindo observar uma fascinante autointerpretação da obra. Ficou mais uma vez provado o poder da poesia de Herbert, que cintila com as possibilidades de múltiplos sentidos, por essa obra que permitia reinterpretação. As releituras possibilitadas assim iniciam pelo título da obra, no qual o número de poemas permite ver tanto a data da abertura política, de fato a retomada da independência da Polônia (1989), quanto, ao ser invertido, a data da morte do poeta (1998). Os temas das cinco seções e a interação dos poemas poderiam se tornar objeto de um vasto estudo posterior. Como o objetivo deste trabalho é a apresentação do poeta e dos principais temas aos quais se dedicou, este tipo de reflexão fugiria em muito do seu escopo.

Cumprindo este objetivo, ao lado da análise de seus livros de poesia na ordem cronológica, serão também mencionadas e tratadas outras obras do artista que não foram comentadas ainda nesta tese: as três peças restantes (após a análise do livro *Estudo do objeto*) e o livro póstumo de apócrifos míticos, *Król mrówek* (O rei das formigas), no fim do capítulo.

2.1 ESTUDO DO OBJETO

O terceiro volume de poesias de Herbert, *Estudo do objeto*, continua a meditação sobre o papel do artista iniciada em *Corda de luz*,

e que vimos passar também o segundo volume, *Hermes o cão e a estrela*. Editado em 1961, depois da volta da primeira viagem ao estrangeiro, o livro é igualmente dividido em duas partes: poesia e prosas poéticas, embora dessa vez não haja uma divisória formal como no livro anterior e algumas das prosas estejam inseridas em meio aos poemas. Observamos no volume os poemas nos quais ecoa a viagem feita pelo autor, seja pelas referências a obras de arte e lugares visitados, que inspiraram a seguinte sequência poética: ("Gauguin. O fim", EO, 6; "Apolo e Mársias", EO 8; "Em socorro de Pompeia", EO, 10; "O principado", EO, 11; "Mona Lisa", EO, 12) , seja pela sequência de poemas nos quais percebe-se o reflexo do dilema de voltar ou não voltar à pátria totalitária: ("Jonas", EO, 20; "O regresso do procônsul", EO, 21; "Trenodia de Fortinbras", EO, 22; "Cidade nua", EO, 23 e "Reflexões sobre o problema da nação", EO, 24). Por mais que haja ecos dos acontecimentos contemporâneos, como o lançamento do primeiro ser vivo ao espaço, a cachorrinha Laika, ("O cão na frente", EO, 27) ou a construção da bomba atômica, cuja sombra se estendia sobre o mundo na época da guerra fria, ("Os pais de uma estrela" EO, 28), ou históricos (a revolução em "O fim da dinastia" EO, 16, e "Sentados nas árvores" EO, 17), o problema central do volume é a questão do artista e dos objetos, como indica o título do livro. Antes de prosseguirmos com esta temática, mencionemos os poemas que claramente são marcados pelos temas centrais dos volumes anteriores: a guerra e o totalitarismo soviético: "Mona Lisa", EO, 12; "A gaveta", EO, 14; "Nosso medo", EO 15. Estes poemas unem-se à sequência dos poemas que falam da revolução e com a sequência que discute o retorno à pátria subjugada, tendo seu ápice na "Trenodia de Fortinbras"(EO, 22). As sequências nas quais os poemas dialogam entre si e elucidam um ao outro, se sobrepõem uma à outra, permitindo assim leituras mais amplas que obrigam o leitor a criar associações e interpretações em várias camadas de sentido.

De alguma maneira, seguindo os livros passados, a composição deste volume também reflete "o inseguro estado de espírito do poeta que viu ruir a velha Casa da Verdade", conforme escreve sobre o volume Julian Kornhauser (2001, p. 37). O estudioso identifica o ciclo de vinte e três poemas que inicia em "Tentativa de descrição" (EO, 27) e segue até o fim do volume. Para Kornhauser (2001, p. 37) este é o ciclo que tenta descrever "o mundo de pequenos entes", e que, ao tentar descrever objetos, chega à conclusão que o ente perfeito é o ente que não existe, um objeto imaginário ("o mais belo é o objeto/que não existe", diz o

poeta em "Estudo do objeto", EO, 28). As tentativas de descrição caminham para a conclusão de que o "externo é mais importante que o interno. O externo é a verdade facilmente verificável, é o conhecimento empírico, é a autenticidade da autópsia. O interno é mentido (...) é antinatural. Ver é mais importante que viver, pois evita a ambiguidade psicológica" (KORNHAUSER, 2001, p. 39). Kornhauser ao ler poemas como "O seixo" (EO, 29) ou "Tentativa da descrição" (EO, 27), que falam da impossibilidade de descrever, e a série de prosas poéticas, observa que, assim como no volume anterior, para descrever os objetos o poeta lança mão da imaginação surreal, propondo um realismo diferente do realismo que esbarra na insondabilidade do objeto. Considera que é preciso "escutar os conselhos do olho interno" criando o objeto que não existe, uma vez que é impossível descrever os objetos reais. Um realismo diferente, surrealista, ainda assim tem uma base concreta, diferentemente da arte abstrata. Ao passar os objetos indescritíveis pelo filtro da imaginação artística, percebemos suas qualidades não óbvias, como as apresentadas na sequência das prosas que fecham o livro.

Mas a discussão mais importante do volume, que de algum modo perpassa a maioria dos poemas, é a discussão sobre qual deveria ser o papel do artista e da arte. Este é o tema da primeira sequência do volume que é aberta pelo primeiro poema, que louva o poder criativo da imaginação e do artista ("A caixinha chamada imaginação", EO, 1), passa por "Pássaro de madeira" (EO, 2), que contrapõe a realidade à criação do imaginário artístico, constatando a incompatibilidade entre as duas esferas, e segue bondosamente zombando do trabalho dos artistas.

O primeiro deles, o poeta do poema "A escrita" (EO, 3), não consegue de fato criar nada de novo, não muda nem sequer o idioma criando uma nova vogal, quanto menos o mundo, e comprova a impotência da arte e da imaginação no contato com o mundo real. O seguinte, um escultor moderno que constrói sua obra de resíduos, não é um autor da arte compatível com a realidade, nem sequer consegue criar algo belo ("Nada bonito, EO, 4). O pintor do poema subsequente "No ateliê" (EO, 5) corrige o mundo, criando a realidade cheia de erros e por isso habitável, diferente do mundo feito por Deus, o qual por ser imperfeito é inabitável. Todos eles são seres humanos comuns que tentam ampliar os limites da realidade, tentando corrigi-la.

A esses artistas o poeta contrapõe o relato poético sobre a vida e a obra de Paul Gauguin ("Gauguin. O fim", EO, 5). Aparecem nele dois artistas que arriscaram a vida para viver e expressar sua verdade artística

contrária aos salões: Paul Gauguin e Vincent van Gogh. A vocação artística e o preço que os dois mártires da arte pagaram por tentar realizá-la de algum modo podem ser refletidos pela vida e escolhas do próprio Herbert. O relato do poeta sobre Gauguin, de construção preciosa e quase hermética sobre referências da vida, obras, escritos e cartas do pintor¹⁷⁸, por um lado fala da necessidade interna de seguir a vocação artística ("quem entendeu o sentido do cobalto precisa abandonar a bolsa de valores") em detrimento da vida usual. Por outro, alude ao tema do artista que vive fora da sua pátria para poder fazer jus à sua visão, correndo atrás do que sabe ser irreal, embora isso lhe traga sofrimentos, solidão, doenças e penúria. As duas últimas linhas do poema descrevem a última tela na qual trabalhava Gauguin antes de sua morte na Polinésia Francesa, retratando imagens da sua pátria, uma vila bretã na neve: "entre o céu de fogo grama de fogo – neve/ a vila bretã em flores de manga". Podemos observar nessa imagem uma analogia às constantes viagens do próprio Herbert. Afinal, eram também fugas da pátria, a qual lhe dificultava a criação, seguidas pelos retornos, motivados pela nostalgia.

O conflito entre o mundo real e o artista que estimulado o recria, sem conseguir se inserir nele, é retomado no poema seguinte "Rosa negra" (EO, 6), aludindo à situação particular de Herbert e sua geração. É a geração cuja percepção das cores do mundo, das possibilidades oferecidas pela arte e pela imaginação, simbolizadas aqui pela rosa, foi retirada por causa da guerra ("resulta/ negra/ dos olhos cegados/ com cal"). A única possibilidade de ver (ou recordar, como sugere o poema) essas cores da rosa do mundo é "soprando/ no pequeno pífano da imaginação". A recriação da beleza do mundo, portanto, só é possível por meio do trabalho da imaginação, que precisa abandonar as lembranças pesadas. O poema termina com um paradoxo que pode ser alusão ao poema que Rilke, um dos poetas mais caros a Herbert, destinou para seu epitáfio¹⁷⁹: "ó rosa negra/ dentro da rosa negra/ o que

¹⁷⁸ A esmerada interpretação do poema, com minuciosas referências às fontes usadas por Herbert, foi feita por Joanna Adamowska: ADAMOWSKA, Joanna. *Portret artysty. Gauguin według Herberta*. (O retrato do artista. Gauguin segundo Herbert). Disponível em: < <http://herbert.guru/joanna-adamowska-gauguin-wedlug-herberta/>>, acesso em 01.05.2017.

¹⁷⁹ "Rose, oh reiner Widerspruch, Lust/Niemandes Schlaf zu sein unter soviel/Lidern" na versão de José Paulo Paes: "Rosa, ó pura contradição, prazer/de ser o sono de ninguém sob tantas/pálpebras" em: RILKE, Rainer Maria. *Poesia*. Seleção, tradução e introdução de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 173.

guardas/ entre as mortas mosquinhas dos elétrons". Alusão tanto mais importante, se levarmos em conta que não se pode falar de *Estudo do objeto* em poesia, sem passar por Rilke. Uma comparação entre *dingegedichte* e os poemas sobre os objetos que fazem parte deste volume é certamente um campo fértil para estudo.

O poema seguinte é um dos mais famosos e importantes em toda a obra herbertiana, tendo sido analisado em vários contextos, de políticos a míticos e eufrásticos: "Apolo e Mársias" (EO, 8). No poema que descreve o esfolamento de Mársias por Apolo, Herbert problematiza dois tipos de arte: o grito de Mársias provocado pela dor e a arte fria e clássica do deus da beleza, Apolo. Embora a tendência natural leve vários intérpretes a escolher um dos dois lados no duelo entre os artistas descrito no apócrifo herbertiano, a leitura do poema tanto no contexto do volume quanto no de toda a obra herbertiana faz-nos perceber que o poema é uma contraposição de dois modelos de arte. O artista defrontado com a "rosa negra", o sofrimento inerente ao mundo, precisa escolher. Na sua análise do poema, Ryszard Przybylski vê três possibilidades de atuação para o artista que viu a crueldade do esfolamento de Mársias. Em primeiro lugar, ele pode calar, aniquilando assim a si mesmo como artista. Em segundo lugar, ele pode gritar de terror e desespero (o crítico vê esse caminho como o escolhido por Tadeusz Różewicz, criador da antipoesia polonesa), "em nome da verdade fazendo a revolução contra a arte (...) [que] consiste na escolha da beleza e portanto é a limitação da verdade"¹⁸⁰. Pode, enfim, escolher o terceiro caminho, o trilhado por Herbert: "pode comedida e calmamente descrever suas próprias impressões"¹⁸¹.

Os que testemunham a tortura ou o sofrimento inerente à vida se compadecem e fazem sua escolha. Eles são juízes nesse "efetivo duelo": o rouxinol, símbolo do canto, cai petrificado; a árvore, o eixo do mundo, fica grisalha. O testemunho dos que presenciaram atrocidades e sofrimentos descreve sua própria experiência, não lhes é possível reproduzir o grito dos que não podem mais gritar, como afirmou Primo Levi¹⁸², mas depois de Auschwitz, só se pode escrever sobre Auschwitz,

¹⁸⁰ PRZYBYLSKI, ob. cit., p. 98.

¹⁸¹ ob.cit., p. 99.

¹⁸² "Repito, não somos nós, os sobreviventes, as autênticas testemunhas. Esta é uma noção incômoda, da qual tomei consciência pouco a pouco, lendo as memórias dos outros e relendo as minhas muitos anos depois. Nós, sobreviventes, somos uma minoria anômala, além de exigua: somos aqueles

diz outra grande testemunha, Imré Kertész¹⁸³. Assim, o dilema da arte do século XX, da arte depois dos genocídios, é apresentado por Herbert sob a roupagem clássica, afirmando que aquilo que entrou em foco na discussão atual por conta das circunstâncias, sempre foi um dos problemas cruciais da arte e dos artistas.

No seu atípico tratado poético sobre o papel dos artistas, representado por essa sequência que abre o livro, Herbert contrasta a imagem do Apolo cruel com a imagem do deus da arte, a quem é dirigida a súplica do poema seguinte, "Fragmento" (EO, 9): "se está em teu poder restaura nos rostos maculados a bondade/ e põe a simplicidade nas mãos assim como puseste o ferro// e nuvens nos manda Apolo nuvens nos manda nuvens". Mesmo que não seja possível esquecer as atrocidades, é preciso tentar viver também o outro lado da vida e da arte. Ainda mais que as atrocidades da perspectiva do tempo e da história tendem a se confundir com uma obra de arte, como afirma o próximo poema "Em socorro de Pompeia" (EO, 10), ou em uma memória morta que só serve para afirmar uma identidade bucólica, distante da realidade, em "O principado" (EO, 11). "Mona Lisa"(EO, 12) é o relato da incompatibilidade da arte consagrada pelo senso comum com a realidade vivida por um homem marcado pela guerra. "Apóstolo numa viagem a trabalho" ("Um postal de Adam Zagajewski", R, 12) peregrina em nome dos colegas mortos, até "Jerusalém emoldurada", só para perceber que este tipo de arte é incapaz de dialogar com ele. Experimentou demais para conseguir entrar em contato com ela, precisa de outro tipo de arte ("entre suas costas negras/ e a primeira árvore da minha vida// jaz a espada/ abismo fundido").

Pode soar um tanto enigmático, na sequência destas ponderações sobre a arte, o poema que, como foi mencionado, fala das missas gregorianas celebradas depois da morte da avó, "O último pedido" (EO, 13). No entanto, se pensarmos que estamos no meio da pequena

que, por prevaricação, habilidade ou sorte, não tocamos o fundo. Quem o fez, quem fitou a górgona, não voltou para contar, ou voltou mudo; mas são eles os "muçulmanos", os que submergiram – são eles as testemunhas integrais, cujo depoimento teria um significado geral." Do capítulo Vergonha in: LEVI, Primo. *Os afogados e os sobreviventes*. Tradução de Luiz Sérgio Henriques. São Paulo//Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2016, p. 66.

¹⁸³A afirmação pode ser encontrada no ensaio "Uma sombra longa, escura" in: KERTÉSZ, Imré. *A língua exilada*. Tradução de Paulo Schiller. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 55.

sequência de poemas que refletem mais diretamente as experiências do autor, então entendemos que trata-se aqui de experiências geracionais. E a falta de enlevo metafísico esperado de um rito religioso solene, após a vivência da guerra, deve ter sido a experiência de muitos. De um modo mais geral, podemos ler no poema também a incompatibilidade entre a vivência real da missa e a imaginada possibilidade de vivenciar um contato com algo sublime, que se encaixa nas reflexões anteriores. Esse ciclo de poemas ajuda o leitor a situar melhor a condição do artista contemporâneo: temas de guerra, o medo gerado na vivência de totalitarismos, ("Mona Lisa", "Nosso medo"), a ausência da metafísica ("O último pedido"), o fim dos valores e dos impérios ("O fim da dinastia", "Sentados nas árvores", "Da mitologia", "O outono justo"), a necessidade de lidar com o censor externo e interno ("A gaveta"). Esses temas o levam a refletir sobre a situação do artista em "tempos de indignação". O artista, de tanto ter que ceder e se conformar, pode acabar fugindo da sua vocação, como o Jonas moderno descrito em "Jonas" (EO, 20). O dilema do artista que precisa da sua pátria para criar e ao mesmo tempo para viver nela precisa desistir de ser por inteiro ele mesmo, transformando-se em adepto do conformismo, é o drama do procônsul que regressa à corte do tirano ("O regresso do procônsul", EO, 21). Quando adotamos a ótica do volume como sendo a discussão sobre a arte e o artista, precisamos pensar na leitura desse poema como o retrato do artista no mundo de hoje. O procônsul nessa leitura seria a alegoria do artista contemporâneo que está cindido entre "escolher o orgulhoso exílio" ("O poder do gosto", ICS, 33), onde se recusa a participar do mundo midiático que o obriga a comercializar-se, mas divulga sua arte, e a volta à corte do Imperador, que pode simbolizar este universo.

O poema seguinte, "A trenodia de Fortinbras" (EO, 22), outra obra-prima de Herbert, como dissemos, é um dos ápices do volume. Se entendemos o livro como um conjunto de reflexões sobre a arte e o artista, o poema que pode ser lido em contextos políticos (o recrudescimento do poder totalitário, após uma época de momentâneo "degelo", ou a tomada do poder pelos comunistas sobre as tumbas da geração assassinada dos Colombos), axiológicos (conflito do idealismo e da razão prática) ou literários (diálogo com Shakespeare), também é uma voz na discussão sobre a postura do artista diante do mundo e do mundo diante do artista. Hamlet, personagem de extrema importância para Herbert, que lhe dedicou o importante ensaio "Hamlet na granicy

milczenia"¹⁸⁴ (Hamlet no limite do silêncio), era igualmente, como lembramos, artista, que por meio de uma representação teatral pensava em mudar o mundo. Hamlet na leitura de Herbert é, antes de tudo, um exemplo do ser humano pensante, um dos protótipos do Senhor Cogito. Seus monólogos são considerados pelo poeta como um exemplo da expressão do pensar em voz alta e lhe servem de inspiração na construção das personagens dramáticas.¹⁸⁵

Aos monólogos hamletianos o autor opõe no poema o solilóquio de Fortinbras, político e soldado cujo nome pode ser lido como "braço forte" ou "braço da fortuna", que de um modo ou de outro simbolizaria o mundo que tem razões diferentes das do artista, poeta e idealista Hamlet. Hamlet, "artista que descobriu que sua arte não salvará o mundo"¹⁸⁶, jaz derrotado aos pés do representante do mundo e da razão prática vencedora, que perdendo-se em tautologias e repetições despede-se dele. A leitura do poema como sendo o discurso do mundo junto ao cadáver do artista oferece também uma vantagem adicional. As leituras políticas ou axiológicas tendiam a tratar a dedicatória na qual, sob as letras M.C., Herbert escondeu da censura o nome do poeta Czesław Miłosz, cujo nome na época não podia sequer ser oficialmente mencionado na Polônia, como manifesto do conflito que assolou a amizade dos dois grandes poetas. As leituras mais grosseiras queriam ver Miłosz como Fortinbras, outras comentavam a diferença entre as posturas ideológicas de Herbert, que sempre tinha tendências conservadoras, e de Miłosz, que nunca escondeu suas simpatias esquerdistas. Se Herbert quisesse, nessa altura do campeonato, discutir assim com o amigo e tradutor que popularizou seu nome nos países de língua inglesa, talvez lhe dedicasse o poema anterior, "O regresso do procônsul" (EO, 21). Miłosz, poeticamente, um dos mestres de Herbert, trouxe para o idioma polonês a poesia e a dramaturgia de Eliot, que inspirou em muito a poesia dos dois. Nada mais justo que num poema sobre a solidão e a luta desamparada do artista contra o mundo e a razão prática, um dos

¹⁸⁴ O ensaio, escrito nos anos cinquenta, foi publicado apenas postumamente, como anexo ao volume de correspondência entre Herbert e Elzenberg, uma vez que nessas cartas Herbert comentava sobre o ensaio (HERBERT, ELZENBERG, 2002, p. 125-136).

¹⁸⁵ A respeito da importância de Hamlet na escrita dramática de Herbert veja: KOPCINSKI, Jacek. *Nasłuchiwanie. Sztuki na głosy Zbigniewa Herberta*. (Na escuta. As peças para vozes de Zbigniew Herbert). Warszawa: Więź, 2008, principalmente p.66-83.

¹⁸⁶ HERBERT ELZENBERG, 2002, p. 130.

primeiros e mais primorosos exemplos de sua poesia de monodrama poético, tão usado por Eliot e Miłosz, e que tratava do mesmo tema que tanto perseguiu os dois: a catástrofe espiritual do homem moderno¹⁸⁷, Herbert resolvesse homenagear o amigo com o qual partilhava a mesma sina de artista.

A importância da "Trenodia de Fortinbras" para a escrita de Herbert deve ser vista em mais dois campos: é, ao lado de "Apolo e Mársias"(EO, 8) um dos primeiros apócrifos herbertianos, que viriam a ser sua marca registrada, e, como disse acima, é um dos primeiros, ao lado do "Regresso do procônsul" (EO, 21), exemplos de outra marca registrada, que o conduziria à personagem do Senhor Cogito – um poema que é um monólogo dramático.

A sequência da discussão sobre a arte é retomada no volume pelo poema "A tentativa da descrição" (EO, 27) e segue até o fim no ciclo do "mundo dos pequenos entes" identificado por Kornhauser e mencionado acima.

2.2 OBRAS DRAMÁTICAS

O *Estudo do objeto*, além de ser o primeiro volume de Herbert que gira conseqüentemente ao redor de um tema principal, apresenta pela primeira vez exemplos das técnicas poéticas que se tornaram características e primorosas em seu caso: o uso de apócrifos e de monólogos dramáticos. No que toca a este livro é preciso notar mais uma coisa: três dos poemas nele inseridos ("Tentativa de descrição", "Seixo" e "Tamarisco") foram inicialmente parte da peça escrita por Herbert *Rekonstrukcja poety* (A reconstrução do poeta). A peça publicada em 1960 é mais uma incursão do poeta no mundo do drama de rádio. Todas as suas peças foram escritas pensando-se inicialmente na possibilidade de serem veiculadas nas ondas radiofônicas. Herbert via nesse meio a possibilidade de chegar a um maior número de receptores do que por meio da poesia. Por este motivo, suas peças levavam um subtítulo que as categorizava como "peças para vozes". Ao todo Herbert publicou cinco peças. Duas delas (*Jaskinia filozofów* e *Drugi pokój*) foram brevemente comentadas no subcapítulo 1.7. Existem peças do poeta que foram publicadas apenas postumamente (*Maja*) ou ainda não foram publicadas (*Przewodnik*). Todas as duas datam do mesmo ano de 1962. Por entender que se trata de obras de menor

¹⁸⁷ Para tanto pensemos em *Wasteland* ou *Hollow men*, de Eliot, ou *Ziemia Ulro* (A terra Ulro), de Miłosz.

importância (assim como o autor pensava, já que decidiu não publicá-las em revistas nem no livro que reunia sua obra teatral e que saiu do prelo um pouco antes de sua morte, em 1997), irei me contentar em sinalizar sua existência.

Rekonstrukcja poety (A reconstrução do poeta) tem como seu protagonista Homero. Durante uma preleção de rádio, na qual um professor teoriza a respeito da existência de vários poetas cujas obras são atribuídas a Homero, observando a diferença entre os poemas do Anônimo de Mileto e do Anônimo de Milo, este último de acordo com ele mais fraco, sua fala é interrompida por Homero. O poeta discorda do professor que tenta descrevê-lo e apresenta sua história. Nela observamos a transformação do poeta épico, que cantava na praça da cidade os feitos dos heróis, em um poeta lírico. A mudança é desencadeada pela cegueira. O Homero épico não via muito bem, mas conseguia enxergar alguma coisa. Durante uma das suas apresentações na praça, no momento no qual narra a morte de um cocheiro e vê a morte de um carneiro nas mãos do açougueiro, Homero fica completamente cego. É levado para casa pelo filho, Elpenor, uma clara alusão ao nome do companheiro de Odisseu, que após ser transformado em porco por Circe e voltar à forma humana, embebedada-se, cai do teto de uma casa e morre. É a ele que Odisseu encontrará posteriormente no mundo dos mortos e, atendendo a seus pedidos, voltará para a ilha de Circe para dar sepultura ao companheiro que jazia insepulto.

O Elpenor do drama de Herbert leva o pai para casa, uma espécie de metafórico mundo dos mortos, de onde após três dias sai um novo Homero, um homem e um poeta transformado. Ele abandona a casa e Mileto em busca de cura para sua cegueira na ilha Milo, no templo de Zeus, o Milagreiro. Embora não encontre a cura, numa das noites, ao tocar a estátua do deus, percebe que este é cego como ele e sua boca é fechada como uma concha. Condoído, para consolá-lo escreve uma pequena ode, que inicia sua fase de poeta lírico. Diferentemente do épico que via as batalhas dos heróis com os olhos da imaginação, o Homero em Milo transforma-se no poeta lírico que vê com o tato e com seu olho interno, aberto pela compaixão pelo deus e pelos outros humanos. Termina a narração épica da morte do cocheiro com "Tamarisco", poema que descreve a saída do mundo dos vivos para o místico mundo da morte. Troca o grito do épico pelo sussurro e pelo canto do lírico. Sua metamorfose o abre para o mundo do concreto e das coisas pequenas. Permanecerá para sempre em Milo, não lhe interessa mais "o grande incêndio da epopeia". Agora seu interesse é a grama,

símbolo da vida simples e eterna em suas mutações, com a qual se identifica, assim como o Sócrates da peça *Jaskinia filozofów* (A caverna dos filósofos) que dizia: "O verdor cobrirá a todos" (HERBERT, 2008, D, p. 71). Uma nova visão do primeiro dos grande filósofos naquela peça encontra seu paralelo na reconstrução do primeiro dos poetas nesta. A revisão do mundo clássico resulta na tentativa de uma nova poética anunciada por Homero, cuja voz é comentada pelas palavras do professor que fala da pobreza do mundo poético do Anônimo de Milo comparada com a riqueza de o Anônimo de Mileto. Mas antes deste comentário Homero diz:

Este é apenas o início. O início é sempre risível.
Estou sentado no degrau mais baixo do Templo de Zeus, o Milagreiro, e louvo o dedo mínimo, o tamarisco e os seixos.

Não tenho discípulos, nem ouvintes. Todos estão parados, ainda olhando fixamente para o grande incêndio da epopeia. Mas ele já está se apagando. Daqui a pouco só restarão ruínas chamuscadas, que serão conquistadas pela grama. Eu sou a grama.

Às vezes penso que talvez eu consiga dos novos versos tirar novas pessoas, que não irão mais adicionar o ferro ao ferro, o grito ao grito, o terror ao terror.

Pois pode-se somar o grão ao grão, a folha à folha, a comoção à comoção.

E a palavra ao silêncio.

(HERBERT, 2008, D, p. 100)

Essa fala final de Homero de alguma maneira reflete também a postura de Herbert, cujo gradual afastamento do tema da guerra e da política, que dominaram seus primeiros livros, pode ser observado em *Estudo do objeto*. É claro, que pela questão da memória, portanto da identidade, e a situação política ao seu redor, a poesia de Herbert sempre vai voltar a esses temas, mas a tentativa do poeta é a de fixar seu foco na vida, mesmo que esta esteja transcorrendo à sombra do "grande incêndio da epopeia".

É preciso notar ainda que a peça é um diálogo com outra peça, *Homer i orchidea* (Homero e a orquídea), de um outro poeta polonês, da mesma geração de Herbert, Tadeusz Gajcy, por quem Herbert nutria intensa admiração. Gajcy foi um dos poetas representantes da geração

dos Colombos e morreu lutando no Levante de Varsóvia. O Homero de Gajcy, que era também, como nota Jacek Kopciński (KOPCIŃSKI, 2008, p. 268), uma máscara do próprio poeta, é castigado com a cegueira por causa do conhecimento que possuía sobre Apolo, de que ele era um deus que sofria e chorava. Para atender as expectativas da comunidade, no entanto, ainda depois de castigado, Homero cantava Apolo como impiedoso deus das batalhas e matanças. A imagem do deus sensível poderia enfraquecer aqueles que estavam se preparando para lutar durante a guerra e, por isso, precisou ser oculta pelo poeta. Herbert, na sua peça, não volta à imagem do Apolo sofredor de Gajcy, mas o contato que seu Homero faz com a impotência da divindade o transforma em poeta da vida, que como a grama cresce sobre os campos de batalha.

No mesmo ano de 1961, é publicada outra peça de Herbert, *Lalek*, que assim como *Drugi pokój* (O outro quarto) e a peça posterior *Listy naszych czytelników* (As cartas dos nossos leitores) pertence às peças que saem do mundo da tradição clássica, entrando no mundo da vida real. Ou talvez, para ser mais preciso, no mundo da Terra Desolada de Eliot. Os deserdados, sem casa, como os protagonistas de *Drugi pokój* (O outro quarto), são os anônimos, sem contato com as fontes da civilização. As três peças que representam essa vertente, à primeira vista, podem parecer naturalistas, mas a profunda presença do desespero as aproxima do existencialismo. Por outro lado, a realidade que descrevem as situa às margens daquilo que Martin Esslin chamou amplamente de "teatro do absurdo". Os absurdos da vida, por um lado universais, por outro lado mais visíveis no mundo do bloco soviético, permitiam que as peças, realistas ou quase naturalistas para os habitantes desse bloco, pudessem ser vistas como absurdistas do outro lado da Cortina de Ferro¹⁸⁸. A diferença é que o teatro de Herbert mantém-se sempre sério, embebido em fontes clássicas e, em suma, a face do absurdo que nele está presente sob o disfarce de absurdo institucional mais se assemelha à face do destino trágico.

Os dois dramas poéticos (*Jaskinia filozofów* e *Rekonstrukcja poety*) estão profundamente enraizados na tradição clássica. Nos três dramas "naturalistas", essa mesma presença está profundamente escondida sob a camada realista. Jacek Kopciński, autor de uma

¹⁸⁸ O próprio Esslin escreve sobre isso em: ESSLIN, Martin. Mrozek, Beckett i teatr absurdu (Mrozek, Beckett e o teatro do absurdo) in: NaGłos, numero 3, editado em Cracóvia, em maio de 1991, p. 211

inesperada leitura que descobre a inegável presença do estrato metafísico na peça *Drugi pokój* (KOPCIŃSKI, 2008, p. 274-317), em seu livro *Nastuchiwanie* analisa todas as peças de Herbert expondo seus sentidos mais escondidos. Se *Drugi pokój* (O outro quarto) é para ele uma peça sobre a maneira como o sistema despojava as pessoas de sua humanidade e um estudo da degradação humana em todos os níveis, em *Lalek*, sob a roupagem naturalista que zomba da propaganda do sistema, ele descobre a releitura da Paixão de Cristo (KOPCIŃSKI, 2008, p. 318-367).

A peça consiste em três partes e caracteriza-se pela composição polifônica na qual Kopciński observa as raízes da tragédia grega e dos mistérios pascais. Na primeira parte, estilizada como uma reportagem propagandista, típica de programas de rádio da época, temos, como diz o título, "A descrição" da cidade. Várias vozes marcadas pela linguagem da propaganda oficial do sistema funcionam nela como o coro de um drama clássico, e ao conversarem com o repórter – corifeu, introduzem a tragédia. O espaço – a praça central – a ágora da pequena cidade provinciana polonesa, além de ser o palco da reportagem, também é o palco da história que marca o lugar com incessantes infortúnios que giram em torno do tema da peça – a morte. A presença da história e da mortandade, que de algum modo provocam a insensibilização e a degradação das pessoas que sofrem com guerras e opressões, retorna na segunda parte da peça. No entanto, não há na praça nenhum memorial. Como único monumento que nela aparece no poema recitado pelo poeta local, está o bode, cuja presença nos remete tanto às origens da tragédia quanto à figura do bode expiatório.

Na segunda parte, estamos dentro de uma taberna local, o único lugar que oferece diversão na cidade, isto é, a bebida. Seu nome, "O celeiro", alude à origem do estabelecimento que hoje é taberna e é também o nome da segunda parte da peça. Em três mesas, os comensais, cada vez mais bêbados, alternadamente ganham voz nessa parte e são comparados pelo estudioso a três coros. Em uma delas está sentado Lalek, o protagonista da peça, já apresentado na primeira parte, como um dos interlocutores do repórter. Sabemos, pelas conversas, que existe uma trama para matar Lalek, sem esclarecimento dos motivos de tal intenção. O irmão do protagonista, Żuk (seu nome significa escaravelho ou besouro), tenta avisar o irmão, mas é impedido e embebedado por outros comensais. Por fim acontece o crime, como no teatro grego – fora do palco, após a saída de Lalek com um Estranho. Essa parte, além de

ser a parte da ação (a primeira seria da descrição épica, a última do lírico lamento pelo morto), teria o papel alegórico da Última Ceia.

A terceira parte, cujo lirismo já começa por seu título: "A vestição para o sono", novamente possui três vozes, que narram o presente, o passado e o futuro, à semelhança da liturgia do Domingo de Ramos, no qual três sacerdotes falam de vários momentos da Paixão de Cristo. Kopciński compara também as imagens do assassinado com os quadros renascentistas que representavam o corpo de Cristo preparado para ser sepultado. A presença do corpo do morto de alguma maneira redime os que tiveram contato com ele em vida. A morte conscientiza os que têm contato direto com ela a respeito da sua humanidade. A peça termina com a figura de *Stabat mater*, o lamento da mãe de Lalek, que é uma citação quase exata da carta que Herbert recebeu da mãe de um rapaz assassinado casualmente numa cidade provinciana, onde foi descansar em 1960.

Como o crime ficou impune, a mãe desesperada escreveu ao literato pedindo intervenções na capital, no sentido de punir os responsáveis. As tentativas de intervir não tiveram resultado algum e o poeta, para tentar fazer algo apesar da impotência diante da máquina do Estado, escreveu a peça. A enganosa roupagem de um drama naturalista que fala de uma morte incompreensível e desnecessária encobre tão bem as referências mais profundamente escondidas (será que o único motivo seria a censura?) que a primeira interpretação que as apresenta (a de Kopciński) surge cerca de cinquenta anos após a estreia. De uma maneira geral, as peças de Herbert por muito tempo eram vistas como difíceis de serem encenadas, provavelmente pela densidade de suas camadas, que dificultavam o acesso a seus pontos mais profundos, disfarçados por uma aparente banalidade ou intervencionismo social com ares jornalísticos.

A última das peças de Herbert, publicada por ele em 1972, *Listy naszych czytelników* (As cartas dos nossos leitores), no seu título alude a este tipo de prosa. A reportagem que denunciava problemas sociais e as assim chamadas "distorções" do sistema, bastante popular depois da queda do stalinismo, opunha-se à propaganda oficial, mostrando que a realidade era diferente do sucesso total do sistema pregado em todos os lugares. Por um lado, essas denúncias eram uma espécie de válvula de escape oficialmente permitida, por outro, não apenas tornavam os governantes conscientes dessas falhas, mas também os forçavam a tentar emendar os problemas.

Por mais que se trate de um monodrama, há nele duas personagens – o repórter silencioso é referido pelas falas do protagonista a quem está ouvindo e pelo som do cigarro que está sendo aceso. Os oito cigarros acesos durante a peça que tem a duração de algumas dezenas de minutos dão o testemunho da crescente agitação do ouvinte, emocionado com a fala daquele que, na didascália, é referido simplesmente como "Ele". Conhecemos seu nome pelo relato da fala de sua falecida esposa: Zdzisław. Na narração de Ele há outras vozes, projetadas de dentro da consciência. Curiosamente, apenas uma delas tem nome, os outros são referidos pelas funções: Diretor, Jornalista, Médico, Chefe. A voz com nome Piotruś, diminutivo de Piotr, pertence à criança que o protagonista tentou adotar depois da morte da esposa, morte essa que parece ter desencadeado os acontecimentos narrados por Ele.

No início da sua longa fala, Ele se dirige ao Jornalista que paciente e silenciosamente escuta sua história, situando assim o ouvinte ou espectador que se coloca no lugar do Jornalista e escuta a confissão. O primeiro dos acontecimentos relatados ocorre no dia do enterro da esposa. O protagonista é deixado em estado de choque por um telefonema. Um homem lhe propõe pegar em sua casa as roupas da esposa falecida, provavelmente para revendê-las. O protagonista nem responde, parece-lhe que a voz ao telefone está vindo do inferno.

Para tentar recuperar-se do abalo que a morte lhe causou, o narrador sai de férias. Após voltar ao trabalho, sente que o olham de um modo diferente. De imediato é chamado pelo Chefe, que em frases recheadas da linguagem da propaganda oficial lhe pede que mude de posto – a empresa precisa de um almoxarife. O protagonista sem hesitar muito cede o posto de contador que ocupava, com a esperança de mudar de ares, ficando contente por poder ajudar a empresa. Subentende-se que a proposta foi causada pelo fato de a empresa não precisar de um contador que fosse honesto demais – o caso do protagonista. Sabemos dele que é uma pessoa bem intencionada, honesta, sempre pronta para ajudar. Combateu na guerra. Durante os anos que passou no campo de batalha, morreu sua filha. Era apegado à sua esposa, mas sempre encontrou o sentido da sua vida no trabalho.

Na sua vida doméstica, o vizinho percebe, que depois da morte da esposa, o protagonista ficou com um "excesso de metragem habitacional", e utilizando a mesma lei já denunciada por Herbert em *Drugi pokój* (O outro quarto), o delata para ficar com seu apartamento. O protagonista, obrigado a abandonar o lugar com o qual estava ligado

emocionalmente, sente-se mais desenraizado ainda e resolve ajudar alguém – quer adotar uma criança.

Mesmo estarrecido com as práticas reinantes no orfanato do Estado, por trás das quais percebe-se o abuso de autoridade e a violência, o protagonista acaba por se decidir pela adoção. É então levado pelo Diretor da instituição para uma sala, na qual é obrigado a escolher entre uma fileira de meninos postos diante da parede. Mesmo percebendo que há algo de monstruoso e desumano nesse tipo de gesto, Ele acaba por escolher um dos meninos. Assim inicia sua curta vida feliz com Piotruś. Ao longo de um ano, levava o menino para casa duas vezes por mês, para ver se iriam se acostumar um com o outro; o gelo é quebrado e cria-se o laço.

Mas ao longo do mesmo ano, com base em uma fofoca causada pela mudança de posto no trabalho, o protagonista é acusado de desvios financeiros. A comissão que iria julgar sua causa protela o caso, o que só aumenta a boataria. As tentativas de pedir intervenções a órgãos controladores e à imprensa (inclusive ao jornalista que agora o escuta) não dão em nada. Diante de tal situação o Diretor do orfanato proíbe o processo de adoção e qualquer contato do menino com aquele que é acusado de malversações. O protagonista percebe que estão se preparando também para demiti-lo do trabalho. Num gesto de desespero entra gritando e protestando na reunião do partido na empresa na qual trabalha.

O resultado é imediato: deve estar louco quem grita e protesta numa reunião dessas. O protagonista é internado no manicômio, prática essa comumente usada contra as pessoas incômodas, a quem crime nenhum poderia ser imputado. Na vida real, esse foi o destino de alguns poetas no bloco soviético¹⁸⁹ e, o que não deve ser esquecido no contexto desta peça, do próprio autor, que, no entanto, foi internado por uma doença psíquica e assim conheceu hospitais psiquiátricos, mas do outro lado da Cortina de Ferro.

¹⁸⁹ Os mais famosos entre eles talvez fossem os russos Iossif Brodskii, Daniil Kharms e Vladimir Bukovskii, mas a prática era antiga, como atestam os personagens do romance de Mikhail Bulgákov *Mestre e Margarida*, iniciado em 1928, no qual podemos observar o encontro entre o escritor, o Mestre, e o poeta Ivan Bezdomni numa clínica psiquiátrica. Entre os poetas poloneses internados à força por motivos políticos podemos mencionar: Wojciech Bąk, Władysław Broniewski e January Grzędziński. A extraordinária popularidade do livro *O estranho no ninho*, de Ken Kesey, do filme e da peça nele baseados na Polônia, certamente tem sua base nesse tipo de acontecimentos.

Como um paciente de hospital psiquiátrico não tem direito a nada, o protagonista, para poder sair para a liberdade, é obrigado a transformar-se em um conformista. Ao mesmo tempo, é por lá que encontra uma verdadeira comunhão humana – a comunhão do sofrimento. Confessa ter se sentido melhor no manicômio, pois, apesar do medo constante que lhe era por lá inculcado, o lugar o desobrigou a lutar por sua verdade e por seu trabalho. Após a saída, o protagonista se emprega em outro lugar e, para saciar a paixão que até então dedicava ao trabalho e para tentar ajudar os outros, começa a colecionar selos.

O relato, dirigido a um compassivo ouvinte, o repórter, no qual podemos imaginar a figura do autor, é um relato de sofrimento injusto, de estigmatização e de uma vida em estado de acusação infundada. Por um lado percebe-se nele os paralelos com semelhantes reflexões a respeito da condição humana – *A queda* de Camus e *O processo* de Kafka. Por outro, trata-se de mais uma denúncia contra o sistema que transforma os idealistas em conformistas, por meio da onipotente máquina burocrática, que se baseia nos preconceitos e estigmatizações. O homem destituído da vontade de lutar é o ideal que o sistema almeja.

Kopciński (2008, p. 368-411), que aponta os caminhos interpretativos para este drama, assim como situa sua leitura no contexto de Camus e Kafka, vê nele o estudo do incompreensível mal, que por meio da marca da morte provoca a estigmatização do indivíduo no mundo e conclui que as únicas defesas contra golpes deste mal, apontado na peça, consistem na abertura para um outro ser humano sofredor ou para a arte.

Percebe em todas as peças a construção arquitetônica tripartida: a superfície – uma espécie de Terra Desolada – o espaço do barulho, da crueldade e da trivialidade; o interior – o espaço de uma pequena e efêmera comunidade que se cria quando o contato entre as pessoas torna-se efetivo, permitindo compartilhar o sofrimento; e a profundidade – o lugar de encontro do ser humano com "o segredo do seu destino e da sua existência" (KOPCIŃSKI, 2008, p. 417).

Às observações do estudioso, eu poderia acrescentar a percepção de que todas as peças são um estudo da situação de alguém que sofre injustamente e na maioria das vezes sob acusação injusta. Herbert coloca-se do lado desses oprimidos, tenta escutar suas histórias e, como o repórter da última de suas peças, lhes empresta a voz. Sócrates, Homero, a senhora do outro quarto, Lalek e por fim Ele sofrem as perseguições do destino, que na maioria das vezes toma a forma de outros seres humanos. Suas batalhas perdidas contra o mundo são como

os fados dos heróis das tragédias clássicas – inevitáveis e de alguma maneira dignificantes, talvez justamente por alcançarem o lugar apontado por Kopciński – num nível de profundidade interna que permite entrar em contato com uma inominável fonte de vida. Os indivíduos estão condenados a perder a luta contra as forças da história. A cultura, por aqui desmascarada, serve apenas para mitificar o mal e apagar a violência e o sofrimento. E por isso torna-se necessário pensar em uma outra vertente da cultura – aquela que compassivamente observe o sofrimento, desminta os mitos e apresente a possibilidade de dignificação pelo contato com as profundezas internas.

2.3 A INSCRIÇÃO

O eixo do livro seguinte, *A inscrição*, publicado em 1969, de acordo com Kornhauser (2001, p.52) consiste em "reflexões sobre a tradição mediterrânea e falta de nó entre a cultura antiga e o tempo presente". O estudioso observa que "Herbert abandona, mas, não totalmente, a temática da guerra e as reflexões sobre o papel do artista no mundo contemporâneo" (KORNHAUSER, 2001, p.52). Se é possível, até certo ponto, concordar com a visão do livro como uma reflexão a respeito da cultura mediterrânea e da falta de conexão entre a tradição cultural e o presente, é preciso discordar da segunda afirmação. Mesmo que sejam apenas cinco dos quarenta poemas do livro os que estão relacionados diretamente com a guerra, são poemas importantes, pois tanto pelo contexto no qual estão inseridos quanto pelo seu conteúdo indicam um processo diferente daquele do abandono da temática. O poeta, narrando suas experiências e as da sua geração, universaliza a vivência particular e a insere no contexto da história antiga. Essa técnica possibilita a comparação entre o presente relativamente recente e o passado antigo e a observação de mecanismos semelhantes que regem o relato sobre o passado. E nesse contexto de observação do relato histórico entra a discussão sobre o papel do artista.

Os dois temas tão presentes nos três primeiros livros não foram abandonados – passaram por uma evolução, que foi, diga-se de passagem, anunciada desde o primeiro volume no qual os deuses antigos como Niké ou Atena observavam os combatentes da geração de Herbert, enquanto o artista procurava maneiras de falar a respeito do que viu e não conseguia expressá-lo de uma maneira que considerasse adequada. Aqui a maneira foi encontrada - é preciso testemunhar de longe, ser fiel aos mortos, ao mesmo tempo denunciando o relato histórico antigo e contemporâneo. Enquanto a presença da guerra faz-se notar nos

primeiros poemas, a reflexão a respeito de "como contar" está evidenciada de maneira mais forte nos poemas que fecham o livro.

Os temas presentes, como de costume, permanecem no nível da alusão e da alegoria, seja pela necessidade de ter que passar os livros pela censura, seja pela maneira típica do autor de expressar o particular falando do universal. Por mais que haja um poema chamado "A inscrição" (CL, 8) no primeiro livro do poeta, Kornhauser acertadamente vê a fonte do título em dois outros poemas incluídos no livro agora apresentado. No poema que o inicia aparece "uma inscrição tosca sobre as tábuas" ("Prólogo", I, 1) que marcam o túmulo de um soldado da resistência. A outra inscrição consta do túmulo de "Curatia Dionisia" (I, 28): "A inscrição (latim decadente)/ reza que Curatia Dionisia viveu quarenta anos".

As duas inscrições tumulares nos dirigem ao que restou dos mortos, qual é o seu legado, como estão presentes na tradição ou na história. Indicam, junto com o título do livro, o "estudo da relação entre o passado e o presente" (KORNHAUSER, 2001, p.53). De minha parte, posso acrescentar que o poeta questiona "as inscrições" da história, frequentemente denunciando sua falsidade. O fato de escolher as duas inscrições tumulares como referências ao título nos permite imaginar que não encontraremos apenas as ponderações sobre o passado e os mortos, senão também um questionamento sobre os monumentos a eles erguidos com a palavra.

As considerações sobre o papel da arte e do artista subjazem ao estudo da relação entre o passado e o presente discutido no parágrafo anterior, colocando perguntas cruciais em momentos precisos. Herbert estuda as inscrições do passado e da arte. Usa-as como base para considerações a respeito das possibilidades da palavra e da arte para, na medida em que desenvolve o tema ao longo do volume, finalmente chegar a considerações sobre como deveriam ser as inscrições deixadas por sua arte e qual o sentido delas.

Um outro elemento que subjaz à maioria dos poemas, sendo focal em alguns deles, é o tema da morte, que pela primeira vez está sendo colocado em foco com tanta evidência. A inscrição da história, a inscrição tumular, é também uma obra de arte que é colocada na vizinhança imediata da morte. Diferentemente dos livros anteriores, a morte sempre presente nos poemas de Herbert passa a ser vista como sua própria morte ("A morte comum", I, 10; "O que será", I 40).

Um processo semelhante acontece com as ponderações sobre a arte: por mais que sempre fossem reflexões sobre a própria arte de Herbert, dessa vez têm um caráter menos reflexivo: as perguntas feitas, em vez de colocar problemas, criam as respostas sugeridas pelo "eu lírico". Creio também que toda a reflexão sobre a relação entre o passado e o presente está fortemente perpassada pela experiência do próprio poeta, um sobrevivente da guerra, um feliz desertor da pátria comunista, o viajante-apóstolo. Os oito anos que separam este livro do anterior foram marcados pelas viagens, o reconhecimento internacional, o casamento, e por outro lado pelo diagnóstico da doença psíquica, pelas internações em clínicas psiquiátricas e pelas chantagens da polícia secreta do sistema comunista que deixavam o poeta desequilibrado. Por mais que não haja ecos diretos desses acontecimentos (fora as viagens) nos seus poemas, creio válido lembrar esses fatos. Pela primeira vez o intervalo entre os livros do poeta foi tão grande e sua voz madura apresentada plenamente neste livro, trouxe-lhe acusações de ser um poeta alienado da realidade, que confortavelmente permanecia na sombra dos clássicos, em vez de falar diretamente sobre o que acontecia em seu país. As acusações foram feitas pelos então jovens poetas, representantes do movimento da "Nova onda" na poesia polonesa, seus posteriores amigos e exegetas.

Antes de vermos o livro sob a ótica proposta, é preciso, no entanto, fazer mais uma observação importante. O tema central não é apenas o estudo da relação entre o passado e o presente, não é apenas a contestação das "inscrições" da história. O poeta vai mais longe: diante desse estudo das "inscrições" e das próprias vivências, devidamente universalizadas, ele expressa pessimismo. O pessimismo se deve à percepção aguda da condição humana, tanto metafísica quanto histórica, e antes de tudo à percepção de que os valores professados pelo autor não existem no momento presente e não há como resgatá-los. Por mais que ainda haja da sua parte a convicção de que efetivamente existiram num passado ("Por que os clássicos", I, 39), ele parece entender que pode tratar-se de uma utopia e que certamente tentar resgatá-los no mundo de hoje não passa de um sonho. É, no entanto, um sonho que, mesmo utópico e impossível de ser realizado, deve ser o horizonte da busca do poeta. Ao que parece Herbert também define o instrumento dessa busca pela transcendência perdida: a paixão. Sua investida no passado é sempre uma tentativa de encontrar um outro ser humano acima das turvas correntezas da história e da tradição.

O primeiro poema do volume "O prólogo"(I, 1), inicialmente o prólogo de uma peça que nunca chegou a ser terminada, nos situa no âmbito da maioria dos temas mencionados acima. Após a pergunta seguida de resposta: "Para quem eu toco? Para janelas fechadas/ para maçanetas brilhando arrogantemente/ para fagotes de chuva – as calhas tristes/ para ratos que dançam no meio do lixo", e após a lembrança do passado da guerra e de seus mortos, temos a imagem do saciado tempo presente, apresentada pelo Coro. O poema, pois, como o início de uma peça, está quase todo dividido entre as falas de "Ele" e as do "Coro", sua última parte podendo ser tanto a continuação da fala de "Ele", quanto o comentário do eu lírico do poema. As falas de "Ele", em primeira pessoa do singular, expressam muitas das opiniões anteriormente proferidas pelo eu lírico herbertiano e pelo próprio poeta. A lembrança da guerra e dos companheiros de armas mortos nela, a fidelidade à sua memória, a necessidade de cuidar deles são o conteúdo da sua fala. O protagonista é solitário, fala pelos que tombaram, sente-se solidário com eles, sem dúvida é um sobrevivente.

Do outro lado da tragédia atual vestida com roupagens clássicas, o Coro tenta trazer o protagonista para a verdade do presente, o protagonista se aferra aos seus mortos e dialoga apenas com eles, que são a razão do seu viver e do seu cantar. O coro manda "jogar fora as recordações, queimar as memórias e entrar numa nova corrente de vida". Em outras palavras, sugere o abandono dos antigos ideais e lealdades e a inobservância do dever de recordar os mortos. O representante da geração de Colombos, o poeta, "nada contra a correnteza" acompanhado por seus contemporâneos tombados na luta, que "implacavelmente olham" nos seus olhos e "obstinadamente repetem as velhas palavras" (ideais de outrora), e junto com eles ele se alimenta do "amargo pão do desespero". A proposta do Coro é impossível de ser realizada por ele, uma pessoa obsedada pela memória, que sente que ainda deve a necessidade de comemoração do passado, a solidariedade para com os mortos. Vive lembrando da comunhão idealizada: a cidade, a *polis* sonhada do mito, que deixou de existir.

A cidade, que pode ser compreendida tanto como Varsóvia, quanto como a *polis*, contrariamente às afirmações do Coro ainda perdura como o espaço na memória: "um lugar desolado/ mas sobre ele o ar ainda reverbera/ aquelas vozes". O amargo final, na primeira pessoa do plural, pode aludir à falta da memória a respeito dos gloriosos mortos na Polônia, pode indicar a pátria ideal cuja ideia e realidade foi conspurcada pelos homens iníquos e pode também indicar a discordância com a maneira com a qual é criada a história – uma

memória diferente, falseada daquilo que aconteceu: "A vala pela qual flui o rio turvo/ chamo de Vístula. É duro confessar:/ a tal amor nos condenaram/ com tal pátria nos trespassaram." A observação da falsificação da história da qual participou torna o poeta desconfiado em relação à história de um modo geral. Vários poemas do volume mostrarão essa crescente desconfiança nas inscrições que resulta em desmascaramento. Não devemos também esquecer que na leitura do poema no nível metafísico, universal, Herbert acabou de nos situar no meio da Terra Desolada¹⁹⁰ ("um lugar desolado/ mas sobre ele o ar ainda reverbera/ aquelas vozes"), assim como antes nos colocou na presença de mais uma rosa paradoxal ("no céu a enorme rosa dos incêndios"), que como a rosa rilkeana une a beleza e a morte.

O título "Prólogo" refere-se ao início de uma peça, mas também ao início do livro, cujos temas introduz, e é um prólogo da situação política do momento de então baseada na guerra, no esquecimento induzido e na mentirosa engenharia histórica que levaram ao presente. A respeito daquele presente deve-se lembrar que em 1968, um ano antes da publicação do livro, a fração nacionalista no partido comunista polonês provocou, entre outras ações, a expulsão de judeus da Polônia, com critérios baseados na procedência racial. Esta mesma fração, autodenominada de "partyzanci" (guerrilheiros), composta, entre outros, pelos antigos membros da resistência comunista durante a guerra, uma minoria pouco significativa no quadro da resistência polonesa, trabalhou intensamente na mudança dos relatos históricos, para autoincluir-se como os principais representantes daquele movimento.

Os dois poemas seguintes ("A ilha" I, 2; "Descida" I, 3) pintam mundos ideais e idealizados, um sonho depois do qual é mais chocante "O despertar" (I, 4) na lixeira da história depois do fim da guerra. De maneira semelhante ao poema já discutido anteriormente, "A floresta das Ardenas" (CL, 21), as visões arcádicas misturam-se com as visões do pesadelo da realidade. A visão de "A Ilha" mostra o mundo arquetípico primevo no momento da criação. O único elemento humano nela é "o fogo humano" nas montanhas distantes. Em "Descida" temos

¹⁹⁰ Małgorzata Mikołajczak (MIKOŁAJCZAK, 2007, p. 288) vê, com razão, *A inscrição* como o livro mais eliotiano na obra poética de Herbert. Embora a pesquisadora visse várias referências a Eliot ao longo do volume, ao que parece, essa visão de *The Waste Land*, talvez por ser muito particularizada, escapou à sua aguçada perspicácia, no entanto, devo a ela a percepção da imagem da rosa rilkeana no mesmo poema (Ob.cit., p. 347).

uma outra visão utópica, na qual "uma multidão alegre" composta de humanos e pássaros simplesmente abole o tempo, o que confirma a irrealidade do espaço. Todos dois são sonhos arcádicos. O poema que os segue fala d' "O despertar" do sonho heroico.

De início, novamente temos uma metáfora teatral: após a descida do terror, que desce como uma cortina no final da peça, os protagonistas acordam numa realidade diferente. O poema relata o despertar da percepção. Os jovens, nutridos com mitos heroicos para serem carne de canhão, acordam para a percepção da vida real, tão diferente da vida para qual foram criados. Os gloriosos símbolos viraram sucata depois da mudança das luzes que aconteceu ao fim da peça chamada guerra. A nova vida, independentemente de haver nessa afirmação ironia ou não, começa depois do despertar do sonho da história.

O confronto do passado com o presente é o tema do próximo poema, "O lugar" (I, 5) no qual o eu lírico visita um lugar de um acontecimento traumático (uma batalha?) de seu passado. Novamente o contraste entre a memória, que aumentava e intensificava as características do local, e a realidade induz ao questionamento da memória e das suas inscrições. Um outro elemento interessante no poema, que já apareceu em "Prólogo" (I, 1) ("Guerras de insetos – guerras dos homens e a curta morte sobre a flor de mel./ Amadurece o cereal. Florescem os carvalhos. Os rios descem das montanhas para dentro do oceano.") e que voltará algumas vezes ao longo do volume, é a indiferença da natureza aos feitos dos homens, aqui expressa pela incapacidade da natureza de oferecer ao eu lírico a confirmação que se trata do mesmo lugar da sua memória.

O poema seguinte, "Parada" (I, 6), é um dos exemplos perfeitos da construção do poema herbertiano, que, podendo ser lido em vários níveis de interpretação, apresenta diálogos ocultos com outras obras de arte. Se alguns dos intérpretes, enxergando uma das camadas do palimpsesto, concordam que é um relato de algum grupo militar movimentando-se pelo território conquistado, há também quem veja suas fontes na recordação de uma fuga do teatro de guerra, como as que presenciou e vivenciou a família do poeta¹⁹¹.

¹⁹¹ Wojciech Bonowicz, ao analisar o poema no livro que reúne as interpretações feitas por alguns poetas dos poemas de Herbert que eles consideram como seus prediletos, cita algumas delas: a de Tomasz Burek, a de Marcin Baran e a utilizada adiante, de Małgorzata Mikołajczak (FRANASZEK (org.), 2009, p.29-39).

Parada

Paramos na cidadezinha o anfitrião
 mandou levar a mesa para o jardim a primeira
 estrela
 brilhou e apagou-se partilhávamos o pão
 ouviam-se os grilos nas ançarinhas-brancas do
 anoitecer
 um choro mas choro de criança fora isso a
 azáfama
 de insetos de pessoas cheiro gorduroso da terra
 aqueles sentados de costas para o muro
 viam a – agora lilás – colina dos cadafalsos
 no muro a densa hera das execuções

 comíamos muito
 como sempre quando ninguém paga

Por mais que o poema possa ser situado cronologicamente na época da Segunda Guerra Mundial, não há nada que impeça a sua localização em remotos tempos históricos. A universalidade da vivência particular e da presença da guerra e violência, conjugadas com a universalidade da situação da comensalidade, seja forçada, no caso do exército invasor, seja voluntária no caso da hospedagem de refugiados, permitem as mais variadas leituras.

Pela terceira vez no volume observamos a coexistência indiferente dos mundos humano e da natureza. "A azáfama/ de insetos de pessoas", tão semelhante às suas guerras mencionadas no "Prólogo", põe um signo de igualdade entre os dois universos. A imagem da "densa hera das execuções" no muro revela que a natureza participa dos acontecimentos do mundo humano apenas por meio da imaginação.

Małgorzata Mikołajczak na sua leitura do poema no nível metafísico, acertada e surpreendentemente, vê na "Parada" diretas relações com um fragmento de "Journey of the Magi" (A viagem dos Magos), de T.S. Eliot. Além de assinalar que o poeta certamente conhecia a tradução ao polonês de Józef Czechowicz, aponta as semelhanças do poema, "um intertexto multiplicado"¹⁹², com o de Eliot e um poema homônimo de Tadeusz Różewicz. Cabe destacar também um possível eco platônico observado pela estudiosa ao notar a presença

¹⁹²A denominação de Danuta Opacka-Walasek, utilizada por Małgorzata Mikołajczak (MIKOŁAJCZAK, 2007, p. 296).

dos grilos¹⁹³ e daqueles que estavam "sentados de costas para o muro". Diferentemente dos prisioneiros da caverna platônica, os protagonistas de Herbert, encaram a realidade diretamente. A estudiosa vê nesse fato a perda das ilusões (MIKOŁAJCZAK, 2007, p. 300), leitura com a qual não posso concordar, pois mesmo ao ver a "colina dos cadafalsos", a percepção que os protagonistas têm da realidade passa pela ilusão da imaginação, quiçá da poetização. A sua visão do lugar do suplício é submetida ao tratamento que a afasta da realidade, uma espécie de sombra platônica: "no muro a densa hera das execuções". Se presumirmos que os protagonistas são conquistadores, o tratamento pode ter o valor de uma metáfora dignificante de um livro de história, porém, se presumirmos que são refugiados, pode ser um caminho para escapar do terrível, mas, de um modo ou de outro, encaixa-se na grande questão do volume: de que valem as inscrições da história, uma vez que sempre são falseadas?

A hipótese do diálogo de Herbert com Eliot, desenvolvido por Mikołajczak, é importante não apenas como um exemplo da erudição do poeta polonês. É também um argumento que ajuda a compreender o eixo temático de *A inscrição*. A pesquisadora inicialmente situa o poema de Eliot no segundo período da obra do poeta, que se baseia na doutrina cristã e seus símbolos. Os Reis Magos depois de passar por vários espaços hostis e sujos chegam a um vale arcádico¹⁹⁴. Mas o espaço

¹⁹³ No *Fedro* de Platão, fala-se de "τέττιξ", o que foi acertadamente traduzido para o português como "cigarra", em polonês, no entanto a simbologia relacionada com a cigarra ficou associada a grilo. Em alguns contextos traduzi a palavra "świerszcz" (grilo) como "grilo", em outros como "cigarra". Falo mais sobre este problema no sétimo subcapítulo do capítulo 4 que discute as questões da tradução.

¹⁹⁴ Parte do poema de Eliot comparada por Mikołajczak, na magistral tradução de Ivan Junqueira:

"E eis que alcançamos pela aurora um vale ameno,
 Úmido, sob a linha da neve, impregnado de aromas silvestres,
 Com o regato e um moinho a fustigar as trevas,
 E três árvores recortadas contra o céu baixo,
 E um velho cavalo branco a galope pelo prado.
 E chegamos depois a uma taverna com parras sobre as vigas;
 Seis mãos se viam pela porta entreaberta
 A disputar peças de prata com seus dados,
 E pés que golpeavam os odres já vazios.
 Mas nenhuma informação nos deram, e então seguimos."

idílico não lhes oferece uma indicação a respeito do caminho que deve ser seguido na direção do nascimento que leva à morte do velho homem. A arcádia terrena, e no meio dela a taverna, não oferecem a iluminação, prenunciam as circunstâncias da vida e morte de Cristo ("peças de prata", "disputa de dados", "três árvores" como as três cruzes no horizonte). As "parras sobre as vigas" nesse contexto podem aludir ao Cristo – a videira e "os odres já vazios" indicam a falta da presença da espiritualidade. No poema de Herbert, os símbolos indicam a "polêmica revalorização. É eloquente a substituição de 'parras sobre as vigas' por 'densa hera das execuções', de 'três árvores' por 'colina de cadafalsos'. A reversão da hora do dia parece ter um sentido simbólico: em Eliot – aurora, nascer do sol; em Herbert – crepúsculo, ocaso" (MIKOŁAJCZAK, 2007, p. 299). A autora nota também a presença em Herbert dos símbolos que podem aludir tanto à realidade cotidiana, quanto ao nascimento de Cristo: "a primeira estrela", a mesa na qual acontece a ceia, o pão partilhado, o "choro de criança", e nota que no poeta polonês a presença do sagrado está inscrita na trivialidade cotidiana.

Na comparação com Eliot, para quem o episódio narrado foi apenas uma parada no meio do caminho do nascimento da nova vida e da morte da vida antiga, "Parada" de Herbert nem presume a viagem em busca de um caminho. A "taverna" eliotiana, que não pode ser um lugar de transcendência, transforma-se na "estalagem" herbertiana, na qual não há lugar para a sagrada família¹⁹⁵. "A cruz não é igualada aqui à árvore, mas ao seu equivalente do século XX – o cadafalso [...] Não há dúvidas: o acontecimento do nascimento de Deus não dá início à nova vida" (MIKOŁAJCZAK, 2007, p. 300).

Na atualidade fica até difícil perceber os indícios do sagrado presentes nos momentos mais banais. A transcendência abandonou o nosso cotidiano, a redenção não foi percebida, conclui a pesquisadora, citando os versos finais do poema: "comíamos muito/ como sempre quando ninguém paga" ("Parada, I, 6). Por mais que suas conclusões não possam ser contestadas, surge, no entanto, uma pergunta: mas será que não foi sempre assim? Será que um poema que é tão particular e tão universal fala apenas do momento presente? Será que a natureza de um ser humano, para quem a taverna é um espaço arcádico, o predispõe à constante busca do transcendente? Será que o mito, seja ele religioso,

(ELIOT, T.S. *Poesia*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, p. 133-134.

¹⁹⁵ Como diz o evangelho de São Lucas 2,7.

histórico ou pessoal é realmente o conteúdo da realidade humana? Ou talvez uma tentativa de disfarçar o terrível: a visão da "densa hera das execuções" em vez da vista do hediondo?

Os protagonistas herbertianos, diferentemente dos de Eliot, não sentem a fome do metafísico, saciam apenas suas necessidades físicas, são reduzidos a elas como insetos. Resta saber se a visão oferecida é uma percepção universal a respeito do ser humano ou uma crítica da sua presente condição. Lendo Herbert, podemos ter certeza de uma coisa: nada é definido, tudo é possível. A visão do presente, tão mais facilmente perceptível, por estar mais próxima a nós, pode perfeitamente fazer parte da compreensão universal a respeito do homem. A pergunta sobre o sentido de *A inscrição* permanecerá como uma inquietante indagação em busca da resposta.

O poema seguinte, *** ("está fresca") (I,7), novamente pode ser lido em vários níveis. No nível particular, podemos ver alguém que tenta chamar a atenção dos outros para a sua ferida incompreensível para os que não a tem. Um imigrante marcado por uma ferida de seu passado dificilmente conseguirá fazer com que os cidadãos de um país no qual se refugiou se interessem por ela. Um poeta precisa do público ferido pela mesma experiência compartilhada, as feridas particulares não interessam a ninguém e mesmo sendo frescas para quem as sofreu, envelhecem rapidamente aos olhos dos que apenas observam. No nível mais universal, o poema mostra a necessidade de universalizar as feridas, pois as particulares não tocam aos outros. Nesse mesmo nível, é impossível não pensar num dos últimos poemas do volume, "Por que os clássicos" (I, 39), que fala que a grande arte não pode ter como tema a autocomiseração. As inscrições muito complacentes consigo mesmo são lamentáveis e passageiras e desaparecem, embora sua dor seja autêntica.

Em "Despedida da cidade" (I,8), que segue no nível particular, podemos imaginar o poeta deixando Paris. No nível universal, precisamos pensar no sentido tanto da perda de valor de um centro cultural, sede da tradição, quanto da despedida da *polis* idealizada. O que era a fonte de inspiração e de valores, a capital do mundo da cultura, é reduzido na visão presente a "uma barca carregada de escombros". As inscrições da tradição, os monumentos indecifráveis aos olhos dos bárbaros modernos (lembremos que bárbaros na sua fonte etimológica são aqueles que não conseguem dominar o idioma, apenas balbuciam), não passam de escombros.

"A senda" (I, 9) de maneira alegórica narra a trajetória de chegada ao conhecimento. Se, por um lado, a senda que "não era a senda da verdade mas simplesmente uma senda" pode definir o conhecimento da tradição ideologizada que a vida se encarregou de desmascarar, por outro, a procura da fonte, descendo na escuridão e buscando a profundidade, permite encontrar o "escuro grão da causa". O conhecimento mais profundo, "o úmido coração das coisas" precisa ser encontrado por meio da experiência da descida tateando "às cegas", uma imagem que pode ser igualada à catábata, à chegada ao fundo. Do outro lado, uma colina permite olhar para a experiência (a fonte) e para a tradição (a senda) de uma maneira distanciada, desapaixonada. A última estrofe sugere o caminho artístico proposto e seguido por Herbert: o de unir o particular e o universal, o concreto e o abstrato ("será que não se pode ter ao mesmo tempo/ a fonte e a colina a ideia e a folha"), falando de maneira clássica, transparente e comedida, sem fugir para "os fornos satânicos da alquimia escura da abstração demasiadamente clara".

Um dos temas mais importantes da poesia herbertiana e das inscrições da história, a morte, é o assunto dos dois poemas seguintes "A morte comum" (I, 10) e "O jardim invernal" (I, 11). Se no primeiro a morte é vista como um processo em desenvolvimento, evoluindo como a vida, para lembrar a inseparabilidade das duas, no segundo, cujo título claramente alude ao poema homônimo de *Corda de luz*, observamos a chegada do inverno, a estação da morte. No poema do primeiro livro, o Orfeu setentrional consegue carregar do jardim do inverno, que pode simbolizar o trauma da guerra, a morta Eurídice da poesia – "a fórmix certa como os braços da morta" (Jardim invernal, CL, 30). No "Jardim invernal" de *A inscrição*, a presença da morte faz com que o jardim seja sábio, feito de formas geométricas, que contrariam "a linha inquieta" da vida. A expressão geométrica almejada pelo eu lírico, comedida, transparente e fria, é possibilitada pela perspectiva da morte – a geada da última estrofe, que "ordena caminhar (...) para que o átomo de todos os nossos sonhos/se una de novo com o ar".

Os três poemas seguintes aludem ao universo de mitos bíblicos. No primeiro "Na margem do processo" (I, 12), após questionar alguns fatos do relato evangélico a respeito do processo de Cristo, o eu lírico conscientiza o leitor sobre o fato de que o relato foi dramatizado, pois inclui fatos improváveis do ponto de vista da história e dos costumes. Um dos relatos fundamentais da cultura ocidental é questionado, não como costumemente, "se aconteceu ou não", mas mostrando como se

verga os fatos para atender a necessidade de dramatizar o relato. A Paixão poderia ter acontecido "sem paixão", assim como acontece com a maioria dos fatos históricos narrados em tom elevado e dramático. Os acontecimentos que os provocam, "a carne da história", são cinzentos, banais, cheios de grito e caos. São contados de um modo irreal, pois quanto mais ficcionalizado é o fato, mais inseminador para a imaginação e mais "vivo" é o relato – a sua inscrição histórica. O poema alude também à rede de mentiras que geralmente rondam os processos. A nossa justiça que almeja a objetividade ainda acontece em moldes dramáticos. E como a temática bíblica frequentemente se une em Herbert à história recente da sua pátria, devemos pensar também em farsas jurídicas que sob o manto da justiça condenaram milhares de inocentes.

"O interrogatório do anjo" (I, 13) pode ser um exemplo deste tipo de relato se entendermos que o anjo é um inocente idealista torturado pelas forças da opressão, aludindo assim novamente à história mais recente da Polônia. Por outro lado, o anjo é um ser mítico que foi humanizado, seu sofrimento e mortalidade dão o testemunho da condição humana, falando sobre o fim da era da presença da transcendência na imanência. Não se pode deixar de notar a vizinhança do interrogatório brutal descrito nesse poema, por um lado, com o relato de um processo que condena um inocente e desmascara a objetividade jurídica e, por outro, com a descrição de um paraíso, que tem muita semelhança com o relato de um país comunista, feito por um visitante ocidental simpatizante do sistema, no poema seguinte "Relatório do paraíso"(I, 14). O poema desmascara novamente a queda dos ideais transcendententes e a força dos relatos que permitem chamar de paraíso um espaço nada paradisíaco. Questiona-se aqui tanto a tradição, cujo paraíso não permite aos humanos que sejam humanos, quanto a tentativa de construir os "paraísos" sociais, baseados nas ideias que não levam em conta a imperfeição inata do ser humano.

Na sequência, o poeta apresenta relatos que leem com ceticismo também a tradição histórica: os bárbaros invadem, emanando o frio associado anteriormente com a morte e elevando o grito niilista que anuncia o fim da época de valores: o "prolongado *nothing nothing nothing*" ("Os longobardos", I, 15). Vê o reflexo da história do poeta cubista, Max Jacob, que, após sua conversão, tornou-se um mártir moderno, nas antigas esculturas de um dos capitéis da abadia de Saint-Benoît, na qual viveu antes de ser preso pelos nazistas ("O episódio de Saint-Benoît", I, 16). A possibilidade de refletir o drama do século XX

pela alegoria representada nas esculturas religiosas medievais novamente questiona a tradição e o relato histórico. O mesmo questionamento segue ao longo dos poemas na continuação do livro. "A descrição do rei" (I, 17) questiona a imagem do soberano que perde sua tridimensionalidade simbólica na visão onírica de um condenado. "A casa do poeta" (I, 18) contrapõe o espaço da vida de um poeta com o espaço do relato e da memória – o museu. "O desfiladeiro de Małachowski" (I, 19), "Padres e camponeses" (I, 20) e "Tapumes" (I, 21) mostram diferentes maneiras de contar a história (mito nacional, um conto filosófico satírico e um relato naturalista satirizado), invariavelmente destituídas de realismo, operando com variados tipos de metáforas, mostrando variadas modalidades de criar mitos por meio de um relato. Os poemas que questionam a inscrição da história começam a entremear-se com os que questionam a inscrição da mitologia e a presença do mito no mundo contemporâneo. Poemas como "O diabo nativo" (I, 22) e "Ornamentado versus autêntico" (I, 23) contrapõem a imagem do ser mítico à sua releitura feita pela arte.

"Túsculo" (I, 24) zomba do mito da arcádia idílica no meio da natureza, nutrido desde as fundações da civilização ocidental, que tem um jardim como imagem do paraíso. Além de novamente comparar o mundo humano com o natural, agora sugerindo que um historiador "escreveria em harmonia com a Natureza" observando "a laboriosidade dos insetos as guerras centenárias das ervas daninhas/ o ritual amoroso dos animais os assassinatos às cegas", questiona a fuga do mundo para o estado "tão inquestionável" de emitir opiniões que se julgavam inequívocas. Embora os críticos identifiquem o protagonista do poema como sendo Marco Túlio Cícero, que comprou uma propriedade em Túsculo, para a qual se retirou em alguns momentos cruciais da luta pela república, a imprecisão proposital criada por Herbert neste poema permite pensar em um outro personagem ligado a Túsculo, Catão, o Velho. Catão, além de ter escrito uma obra sobre a história romana *Origines*, foi o suposto autor das palavras que para todos os estudiosos da antiguidade expressam "um estado tão inquestionável/ que ninguém se atrevia a perguntar": *Ceterum censeo Carthaginem esse delendam*

Após questionar a autenticidade dos deuses romanos e as imagens criadas como exemplos de postura na história, por meio da qual o poeta também questiona toda a tradição ocidental e os valores por ela transmitidos, o autor não hesita em questionar os deuses dos assim chamados bárbaros. Em "Cernunnos" (I, 25), além de observarmos a troca dos deuses celtas pelos deuses dos conquistadores romanos, a qual

põe em questão a sua transcendentalidade, observamos também o único deus que se recusa a aderir à mudança e ao conformismo – Cernunnos. Mas mesmo esta divindade, que por preservar sua autenticidade poderia ser um representante de algo genuíno, refugia-se na obscuridade da floresta e dos sinais incompreensíveis, formando algo como uma inscrição hermética ou uma escrita indecifrável.

Adiante, em "Montanha em frente ao palácio" (I, 26), o poeta questiona diretamente o mito da Natureza. No cenário do palácio em Cnossos, a tentativa de romantizar a natureza e estabelecer sua ligação com a história e a vida humana é contraposta à imagem dos dois universos que na realidade não se tocam e são como um paradoxo: "duas retas paralelas/ [que] não se cruzam nem no infinito". Após questionar o mito da Natureza, está na hora de questionar o mito da morte. No poema "A margem" (I, 27) não há nenhuma escatologia, nenhum país dos mortos ou céu ("não há aliás nenhum céu") na outra margem de onde Caronte vem buscar a alma. Nem a morte oferece transcendência.

Após a descrição mítica da morte privada de sentido, defrontamos com a tumba de "Curatia Dionisia" (I, 28), um dos poemas nos quais encontramos a palavra que deu título ao livro. A inscrição, *nomen omen*, lapidar "reza que Curatia Dionisia viveu quarenta anos/ e com os recursos próprios erigiu esta modesta lapidezinha". Diante de uma inscrição tão lacônica, junto com o poeta nos damos conta de que nenhuma inscrição, nenhum relato vai conseguir dar conta da riqueza da vida humana singular. E que é no uso da imaginação que se pode encontrar o único sentido da poesia que sem sucesso perscrutou as inúmeras possibilidades de encontrar o sentido. O uso da imaginação para tentar refletir o maior dos mitos gregos e da tradição ocidental, o mito do homem como sujeito é legítimo. O sentido da poesia e da imaginação é elevar-se acima das inscrições e tentar entrar em contato com a vida de um outro ser humano. Um olhar compassivo, solidário com a vida alheia, um olhar que tenta resgatá-la e resgatar suas possibilidades acima do abismo dos séculos que separam o poeta de Curatia Dionisia é o sentido finalmente encontrado. Como no caso do pintor do poema "Parábola do Rei Midas" (CL, 33), só este imaginário contato com o outro, sua beleza e seu sofrimento, conseguem fazer com que a "esmagadora leveza da aparência" de que nada faz sentido seja vencida.

Diante da "Tentativa de dissolver a mitologia" (I, 29), quando Zeus e os outros deuses decidem "se integrar nessa sociedade racional e

sobreviver de alguma maneira", Atena, a deusa da mente, choraminga e Hermes comete suicídio. Um mundo no qual os deuses conseguem morrer é um mundo novo. Por outro lado, todo mundo novo nasce no mito fundado na morte de um deus. Hermes, escolhido por Herbert como padroeiro, deus intimamente relacionado com a palavra e portanto com a poesia, como vimos no primeiro capítulo por ocasião da discussão do poema "A floresta das Ardenas" (CL, 21), rebela-se contra a decisão dos deuses que querem se dissolver no mundo racional. Tanto o choro de Atena quanto o ato de suicídio de Hermes são atos de desacordo com o mundo no qual os deuses decidem deixar de ser deuses. A fundação de uma nova realidade baseada no mito da morte de deus é o que Herbert almeja nesse poema: a tentativa de dissolver a mitologia acaba num sucesso apenas aparente. A morte funda um novo mito: a possibilidade de criar relatos, de contar histórias. O desacordo para o mundo do qual os deuses decidem abdicar, a discordância de abandonar os valores postulados pelos olímpicos e a fidelidade ao mundo dos sonhos – pois deuses e valores são sonhos, mitos fundadores refletidos aqui pela postura de Hermes - são os pontos centrais da poética de Herbert.

Hermes morreu como aqueles companheiros que eram fiéis à ideia de defender a *polis* (um comentário sobre esta leitura do poema, que complementa a aqui apresentada, será visto adiante), mas renasce no relato poético. Hermes – Mercúrio – simboliza a vida com seus opostos, a palavra, o mensageiro que une os mundos. É um eterno trapaceiro que diante das regras do universo pode dizer, citando Mark Twain: os informes a respeito da minha morte foram bastante exagerados. A palavra sobrevive e cria novos mitos, novas inscrições.

Novos mitos podem falar sobre o mundo sem mitos, tentando descrever o universo no qual não há mais base mítica ("Falta de nó", I, 30). Egisto, Agamêmnon e Clitemnestra vão juntos...ao teatro. É o mundo no qual a traição não provoca mais tragédias, é uma normalidade. Os valores e os heróis trágicos tornam-se pessoas banais, sem grandes paixões, sem grandes histórias, sem sentido.

O poeta diante da imagem ironizada do crepúsculo dos deuses, dos homens e dos valores, apresentada nos poemas anteriores, na sequência nos oferece um poema que contraria as afirmações pessimistas: "A aurora" (I, 31). "Parece que não há esperança alguma. O que luta pela luz, é mortalmente frágil" e, no entanto, o milagre de nascimento do novo dia sempre volta a acontecer.

Os poemas na continuação do volume parecem aludir a seus principais temas: o já discutido "Ela ajeitava seus cabelos" (I, 32), sob o

disfarce de um poema erótico, fala da história, "Ponto" (I, 33) conscientiza-nos de que até um sinal de pontuação é uma banalização do mito do fim, "Relógio de pulso" (I, 34) mitifica o relógio, a imagem da natureza e do tempo voraz.

Em "Papel de parede chinês" (I, 35) inicia-se a sequência final do volume, que fala sobre a arte e deveres do artista diante do quadro apresentado nos poemas anteriores. No primeiro deles temos a crítica à arte utilitária que banaliza o mundo, repetindo-o impensadamente. O seguinte, "Instruções práticas para o caso de catástrofe" (I, 36), impiedosamente satiriza todo tipo de arte que se baseia em catastrofismos e profecias apocalípticas.

O último poema-prosa deste volume, "A paixão de Nosso Senhor pintada por um Anônimo do círculo dos mestres renanos" (I, 37), além de repetir o tema da falta de elevação e da presença do banal cotidiano no mito da Paixão de Cristo presente em "Na margem do processo" (I, 12), faz importantes perguntas a respeito do sentido da arte. No quadro descrito, "os bons artesãos" meticulosamente e com profissionalismo desapiedado pregam Cristo na cruz. Da mesma maneira é descrita a arte do quadro: "a areia está quente, pintada meticulosamente, grão a grão". A indiferença com o sofrimento que a descrição expressa salta aos olhos, questionando o sentido da arte perfeita, que fala dos temas importantes e carece de um olhar humano, compassivo com o sofrimento alheio. Será que a alegria dos olhos oferecida por "uma inocentemente branca margarida" criada pela perfeição estética da arte é o suficiente para justificar a falta de percepção do tema principal do quadro: o sofrimento humano?

A inscrição são as palavras do poema seguinte sobre as quais adormecemos e nas quais despertamos, (***) "Adormecemos sobre as palavras", I, 38). As palavras são o mito que morre banalizado e renasce recontado. As palavras, assim como os mitos, como as antigas inscrições da tradição, perderam o sentido, mas é delas que é feito tanto o reino das ilusões perigosas quanto os sonhos que permitem perdurar procurando e recriando o sentido, assim como Hermes, que se suicidou fundando o mito recontado como "A tentativa de dissolver a mitologia". E por isso, "é preciso sonhar pacientemente/ com a esperança de que o conteúdo se complete/ de que as palavras faltantes/ ingressem nas frases aleijadas/ e de que a certeza pela qual esperamos/ jogue a âncora".

Como usar as palavras? O poema seguinte tenta responder a pergunta. "Por que os clássicos" (I, 39), a pergunta não concluída do

título pode sugerir várias terminações. Por que os clássicos devem ser seguidos? Por que os clássicos perduraram? Por que os clássicos são uma referência? No poema tripartido, Herbert manifesta seu credo artístico. Na primeira parte narra a história de Tucídides, que por um lado repete o mito herbertiano da fidelidade, de seguir o que deve ser feito, mesmo sabendo que o resultado está fadado ao fracasso, e por outro, já na segunda parte, é um modelo de narração concisa, desapaixonada, que tenta objetivamente refletir os fatos. Nesse aspecto contrasta com "os generais das guerras mais recentes", cujos relatos estão isentos de objetividade, cheios de escusas, vanglórias e acusações. Na terceira parte, o poeta declara que a arte, para perdurar, deve seguir os clássicos: evitar temas insignificantes, como dramas da "alminha", a incessante autopiedade do ego. A única maneira de evitar a banalização da palavra e da arte é utilizá-los como instrumentos da procura pela verdade, algo que a autocondescendência automaticamente exclui. O último poema, "O que será" (I, 40), afirma que não conhecemos, nem conheceremos a verdade definitiva, aquilo que acontece "quando as mãos/ se soltarem dos poemas (...) quando me deixar o alento/ e a graça da voz/ for rejeitada", mas nem por isso devemos deixar de procurá-la. Os poemas, as inscrições e as palavras são a única maneira de nos rebelarmos contra a nossa condição finita e contra a falta de sentido que espregueja de todos os lados.

2.4 O SENHOR COGITO

O livro seguinte, que por muitos foi considerado como o mais importante de Herbert, *O Senhor Cogito*, é mais um exemplo de uma urdidura cuidadosa e minuciosa, tanto no que se refere aos poemas, quanto no que toca à sua sequência. Escrito em grande parte durante a estadia do poeta nos Estados Unidos, em 1970-71, quando lá ensinava sobre o drama europeu do século XX e a poesia europeia contemporânea, o livro teve, de acordo com a máxima *habent sua fata libelli*, um destino incomum. Além de lançar a figura de Herbert ao conhecimento mundial e firmar sua posição nos países anglofalantes, até o ponto de surgir nos Estados Unidos uma revista poética chamada "Cogito" em sua homenagem, o livro, por pouco, nunca viria a nossas mãos no formato que conhecemos. É que na volta dos Estados Unidos, onde Herbert ganhou o dinheiro que lhe permitiria finalmente comprar sua casa própria na Polônia, o poeta e sua esposa resolveram que iriam ainda ficar um tempo em Berlim, antes de prosseguir para Varsóvia. Após a aterrissagem em Frankfurt compraram uma minivan da

Volkswagen, colocaram nela todas as suas coisas e seguiram para Berlim. Estacionaram de noite na rua, em frente à casa dos amigos que iriam visitar. Quando voltaram depois do jantar perceberam que o carro estava no mesmo lugar, mas que todas as malas que estavam dentro dele foram roubadas. Numa delas estava o manuscrito de *O Senhor Cogito*. A esposa do poeta aparentemente ficou mais transtornada do que ele com a perda do livro já pronto (Herbert disse, "paciência, vou escrever outros poemas"¹⁹⁶). Inconformada com a perda, resolveu apelar para Santo Antônio, rezando e pagando-lhe uma missa. No dia seguinte, os amigos que hospedavam o casal receberam um desesperado telefonema da antiga locadora dos Herbert, que julgava que o poeta tivesse sido assassinado. Quando por fim encontraram o poeta, que aproveitava as bibliotecas de Berlim, e retornaram o telefonema, ficaram sabendo que a locatária, por sua vez, tinha recebido uma ligação de um operário, que encontrou no lugar da construção uma mala enxovalhada cheia de papéis numa língua estranha e com o endereço dela, que era o lugar onde os Herbert moraram antes de viajar para os Estados Unidos. Era a mala com o manuscrito de *O Senhor Cogito*, a única que conseguiram resgatar de tudo que foi roubado. O livro, no entanto, teve que esperar mais três anos para ser publicado e veio à lume quando Herbert, depois de vários problemas com as autoridades, conseguiu finalmente comprar sua casa própria. O volume firmou também a posição de Herbert, como um dos intelectuais mais importantes entre os que declaravam estar em oposição ao sistema comunista. Se por um lado ganhava com isto a fama de "príncipe dos poetas" e de voz da consciência nacional, por outro, podia contar com várias chicanas do sistema e a presença constante de seus asseclas a seu redor (Herbert amiúde abria a janela e xingava os agentes estacionados perto de sua casa), ou até uma suposta tentativa de envenenamento em 1975.

O Senhor Cogito de certa maneira continua a desenvolver a linha de pensamento proposta em *A inscrição*, mas desta vez estamos lidando com a biografia de um ser humano pensante contemporâneo. A presença de muitos elementos autobiográficos permite pensar que esta biografia seja também uma autobiografia poética. Seu protagonista, ao mesmo

¹⁹⁶ Toda a história e essa citação foram narradas por Katarzyna Herbert numa entrevista, depois transformada em um depoimento sobre sua vida com o poeta. HERBERT, Katarzyna. *Ze Zbigniewem Herbertem mój zyciorys*. (Minha biografia com Zbigniew Herbert). In: ROMANIUK, 2014, p. 134-168. Trecho citado na p. 146.

tempo "eu" e "qualquer um", criado pelo autor para as necessidades deste livro, volta a aparecer posteriormente na sua obra em mais de vinte poemas esparsos encontrados nos quatro livros seguintes, embora neste volume sua biografia esteja aparentemente concluída. O Senhor Cogito é uma criação que pode ser uma máscara, uma alegoria ou um porta-voz do poeta – ele próprio e um outro ao mesmo tempo. Embora a máscara tenha aderido tão bem à face do poeta que até hoje ele seja frequentemente chamado pelo nome do seu personagem, é preciso lembrar que mesmo que seja um autorretrato, é um autorretrato do artista como um ser humano, um ser humano pensante, como indica o nome, que, no entanto, no lugar do genérico participio ativo *sapiens*, ostenta a primeira pessoa cartesiana, *cogito*. Ao mesmo tempo que o "penso" é assumido como parte de seu nome, o Senhor Cogito é um ser não apenas senciente, mas deliberadamente sensual, contrariando sua genealogia cartesiana. É um personagem baseado em uma pessoa e não na abstração como seus antecedentes, o Monsieur Teste, de Paul Valéry, ou Plume, de Henri Michaux, que mais parecem personificações de conceitos que retratos humanos. Não que o Senhor Cogito não seja uma ferramenta do autor. Ele é, mas longe da expressão do pensamento puro, é, antes de tudo, um humano. Baseado na primeira pessoa, "penso", que alude ao resto da frase "logo existo", o personagem herbertiano é uma consciência ancorada na existência. Em poemas como "O Senhor Cogito e o pensamento puro" (SC, 11) ou "As alienações do Senhor Cogito" (SC, 15), seu protagonista claramente se opõe a seu precursor criado por Paul Valéry, o senhor Cabeça, mostrando-se incapaz de atingir o estado de abstração, do pensamento puro, permanecendo sempre ancorado no corpo e no mundo dos sentidos¹⁹⁷. O Senhor Cogito é apenas mais um homem comum, mesmo sendo um intelectual descomunal. A história quis que suas vivências o aproximassem mais do trágico Josef K. do que do sobrevivente Josef Švejk, mas as suas duas pernas não lhe permitem mentir: ele é o Dom Quixote e o Sancho Pança em uma só pessoa ("Sobre as duas pernas do Senhor Cogito, SC, 2).

Antes de prosseguirmos com a análise da composição do volume, vale ressaltar o sinalizado parentesco do personagem com a pessoa e as ideias de Henryk Elzenberg. Encontramos nele, além de algo que talvez

¹⁹⁷ Importantes considerações a respeito da origem e do sentido do personagem e suas relações com seus predecessores franceses, bem como leituras dos poemas do volume *O Senhor Cogito* podem ser encontradas no já citado ensaio de Ryszard Przybylski (PRZYBYLSKI, ob. cit., p. 99-127)

seja um retrato do filósofo, como notou Teresa Skubalanka¹⁹⁸, a respectiva visão da história condizente com a de Elzenberg¹⁹⁹, a qualidade que destaquei nesta tese: “um comportamento corajoso diante do ser” (ELZENBERG, 1994, p. 148) e a postura de “guerra declarada ao mundo pelo sujeito” (ELZENBERG, 1986, p. 130). Talvez até a inspiração do nome do personagem possa ser oriunda dos escritos daquele que Herbert quis ver como seu mestre a respeito da intelectualização como um caminho soteriológico:

[...]De acordo com aquilo que um dia foi chamado da 'intenção da natureza', apareci neste mundo no caráter de um ser pensante; respeito, pois, esta intenção e penso. Me arrisco a errar, me arrisco a perder, mas mantenho a minha honra: a minha própria e a daquela nossa pretensa 'mãe' natureza. Mas até isso é duvidoso. (ELZENBERG, 1994, p. 445)

Jacek Brzozowski em seu livro que se constitui da análise do personagem e da composição do volume, chama a atenção para o parentesco com Elzenberg. E ele define a obra como: "Um relato sobre o homem pensante que no mundo sem harmonia, no mundo alicerçado apenas em seu frágil 'penso', tenta, fiel à eterna missão humanista, encontrar e salvar a antiga fé no sentido da vida humana e no sentido da pessoa humana".²⁰⁰ Composto por quarenta poemas, *O Senhor Cogito* é provavelmente o mais bem composto dos livros de Herbert, uma biografia poética do personagem.

E como todas as biografias, o relato inicia-se pelo retrato, ou melhor, autorretrato do personagem, feito como os autorretratos dos mestres antigos em frente ao espelho. "O Senhor Cogito observa sua face no espelho" (SC, 1) na procura de sua identidade, do seu ser. Sua observação é executada de um modo antropológico: ao relato dos observados traços visíveis, o Senhor Cogito acrescenta os elementos do conhecimento anteriormente adquirido e os junta à descrição das

¹⁹⁸ Confira seu depoimento no subcapítulo "Quem eu me tornaria se não houvesse te encontrado – meu mestre Henryk".

¹⁹⁹ Confira parte final do subcapítulo "Na primeira série da escola primária de Santo Antônio".

²⁰⁰ BRZOZOWSKI, Jacek. *"Pan Cogito" Zbigniewa Herberta* ("O Senhor Cogito de Zbigniew Herbert). Varsóvia: Patria, 1991.

emoções despertadas pelo processo. À pergunta "quem sou", não encontra respostas nessa observação. A face física reflete apenas o determinismo da herança física, "o corpo preso numa corrente de espécies". Não há nela reflexo da cultura, o resultado da capacidade pensante do ser humano, embora o Senhor Cogito tenha tentado por muito tempo melhorar a si mesmo entrando em contato com seus produtos. O contato com ela não passou de maquiagem diante do determinismo da natureza. O mito de que a face seja o reflexo da alma cai diante da determinante biológica, a herança do animal humano. A face não reflete a identidade, nem o ser interno. Não responde à pergunta "quem sou", ou melhor, a sua resposta é tão redutora que o torneio com a face é perdido: "diante do espelho a face herdada/ saco no qual fermentam carnes antigas/ cobiças e pecados medievais/ fome e medo paleolíticos". A procura por si mesmo, por sua própria pessoa não encontrada no reflexo especular da face, sua herança genética, inicia a busca da sua própria face, que será encontrada no poema final do livro, na herança cultural.

A dualidade entre a cultura e a natureza que formam o ser humano, marcada no poema que abre o livro, perdura na dualidade refletida pelas duas pernas do Senhor Cogito, que poderiam ser compreendidas como representações do idealismo e do sensualismo, da alma e do corpo, Dom Quixote e Sancho Pança. "Sobre as duas pernas do Senhor Cogito" (SC, 2) inicia-se a cambaleante viagem em busca de si, que culmina no penúltimo poema do livro, quando um equilíbrio próprio, a base da sua própria humanidade e a verdade interna serão encontrados e resumidos como sendo a postura ereta. De algum modo esse encontro vai simbolizar a vitória de uma das duas pernas – o idealismo e a cultura acabarão por vencer o instinto de sobrevivência natural no Senhor Cogito, como em cada ser humano, mas nunca negando o paradoxo inerente ao ser humano inicialmente estabelecido: um ser em eterno conflito entre o céu e a terra.

O caminho para esse encontro passa necessariamente pelas reflexões sobre aquilo que é externo ao protagonista, mas que o define como um ser humano, partícipe da comunidade humana: a família.

É válido lembrar que todos os poemas do ciclo apresentam traços autobiográficos que levaram a pessoa do Senhor Cogito a ser frequentemente confundida e identificada com seu autor: a descrição da face do Senhor Cogito pode ser confundida com a de Herbert, suas duas pernas assemelham-se às pernas de Herbert, que após um acidente de esquí na infância mancou até o fim da vida. Não poderia ser diferente

com a família – como já havíamos visto no subcapítulo 1.2 que falava a respeito da sua casa: os poemas a respeito do pai, da mãe e da irmã desvelam e velam as verdades do Senhor Cogito e seu autor, numa *aletheia* bem particular. O conflito entre o céu e a terra, a alma e o corpo, a cultura e a natureza reaparece quando lemos os poemas dedicados ao pai e à mãe.

As "Meditações sobre o pai" (SC, 3) podem ser lidas com as chaves biográfica, religiosa ou freudiana, mas todas essas leituras culminam com o mesmo resultado – a impossibilidade de reconciliação, a etimológica re-união, a re-ligação com o outro, que representa o lado do céu, seja ele Deus ou o pai. O ideal por eles representado é inatingível, inacessível, embora seja eternamente perseguido. O segundo nascimento do pai, independentemente de o entendermos como Deus, cuja corporalidade é transfigurada em abstrata e incorpórea hóstia, ou um pai que foi enfraquecido pelo tempo e pelas experiências da guerra, que o obrigou ao exílio físico, e do stalinismo, que o forçou a se retirar da sociedade, simboliza o ideal que foi mortalmente atingido pela realidade. A reconciliação com ele só pôde se dar após sua morte e apenas no interior do Senhor Cogito. "Seu trono foi levado na carreta do vendedor de velharias", os valores por ele representados foram relegados ao passado e classificados como inúteis, mas mesmo assim são professados pelo protagonista.

A coisa se dá diferentemente com "A mãe" (SC, 4), que simboliza o outro lado, corpóreo, terreno, do qual o Senhor Cogito foge desde que nasceu e para cujo "doce trono de seu colo" nunca há de voltar. O fato de escrever este poema em prosa mostra também a mudança da alta poesia inspirada pelo ideal paterno ou divino do poema anterior para a prosa poética da realidade corporal simbolizada pela mãe. Os dois elementos são importantes para formação do Senhor Cogito: o pai era o luciferino ou prometeico portador de luz ("carregava bem alto a lanterna quando entramos na noite"), a mãe brilha "na escuridão como uma cidade antiga". A imagem da antiga *polis*, a mãe, a morada ideal que nunca retornará, constitui a fonte primeva para a qual um ser humano sempre vai almejar regressar. O paralelismo entre os dois princípios opostos e complementares, marcado pelo paralelismo dos símbolos do trono e da luz, compartilhado pelos dois poemas, denota sua importância e equilíbrio. O dualismo interno estabelecido nos primeiros poemas e continuado na descrição dos dois princípios conduz, na sequência, ao *principium individuationis*.

No poema "A irmã" (SC, 3), o último da série familiar, a resposta para a pergunta "quem sou" inicia-se pela experiência de se confundir

com uma outra pessoa e a afirmação: este não sou eu. O problema da identidade, da sua fragilidade e mutabilidade é apresentado primeiramente no exemplo da percepção do jovem Cogito de "que ele podia ter sido sua irmã". Mesmo que a diferença seja percebida, a incerteza da nossa própria identidade, ainda mais na adolescência, nos torna suscetíveis a identificarmos-nos com uma outra pessoa. Esse perigo de tornar-se um outro é apresentado no poema no exemplo do cocheiro. Por um lado, a identificação com outro é perigosa, leva à perda ou mudança de si mesmo, por outro, é o caminho para o crescimento e a maturidade, uma vez que o encontro marcado pela empatia extrema, também resulta em crescimento dos bigodes. A formação de si mesmo, necessariamente passa pelo caminho de se perder encontrando a si mesmo nos outros, para se encontrar, já diferente daquele que tínhamos sido antes.

Um dos caminhos para esses encontros virtuais com os outros é a universidade, onde encontramos o Senhor Cogito no próximo poema. "O Senhor Cogito e a pérola" (SC, 6) é novamente um poema em prosa, que narra uma lição de sofrimento na "marcha até a perfeição na mocidade". A caminho da universidade, entra no sapato do Senhor Cogito uma pedrinha. A pedra no sapato é aceita de acordo com o princípio de *amor fati*, que manda abraçar o destino. Em vez de racionalmente livrar-se da intrusa, o Senhor Cogito prefere permanecer com a fonte do sofrimento. No entanto, o contato com a dor física o impede de entrar em contato com "a ideia de Platão", o tema da aula que assistia, mas também com "todas as outras ideias". O sofrimento o obriga à concentração em si mesmo, contribui para a solidificação de si mesmo. O molusco cria uma pérola. No sapato do Senhor Cogito, em vez da pérola havia apenas um grão de areia, não houve criação da pérola no nível físico. Mas a pérola criada por ele é diferente. Por meio da descoberta da sua corporalidade, que o afasta do mundo das ideias platônicas e de todas as outras abstrações, o Senhor Cogito descobre a pérola criada por ele mesmo – seu calcanhar. Por mais que a corporalidade seja o calcanhar de Aquiles de todos nós, a sabedoria – a pérola metafórica – nasce da compreensão do fato de que a natureza vence a cultura – é impossível pensar em Platão tendo no sapato uma pedra que machuca. É preciso, portanto, compreender que só a corporalidade e o sofrimento inerente a ela dá a sensação real de ser, é a base da construção do sujeito e da identidade real.

Um segundo elemento na construção desse "Sentimento de identidade" (SC, 7) é a comparação com o outro que se transforma em

um ponto de referência. O Senhor Cogito escolhe como seu ponto de referência uma pedra. Por trás de sua aparente imutabilidade, enxerga um ser mutável pelas influências externas (a luz, a água). "A perda da natureza própria a estabilidade bêbada/ eram ao mesmo tempo belas e humilhantes", diz observando as mutações da pedra com a qual se identificou. Ao mesmo tempo que a pedra é sujeita a influências que a mudam, ela permanece a mesma. "A nuvem volátil de fervores amorosos" da mistura com o outro na "peleja dos elementos" nos remetem também às descobertas da sexualidade, comparadas com as influências da água e da luz sobre a pedra. Mas a "educação pela pedra" do Senhor Cogito está na descoberta de que a pedra da personalidade, por mais que seja mutável, em algum nível mantém sua imutabilidade pétrea no seu núcleo que resiste às mudanças e que "por fim recupera a sobriedade no ar ressecado pelos relâmpagos". A resistência dolorida que o calcanhar opôs à pedra no poema anterior o transformou, mas, mesmo "grande, febril e escuro de dor" ("O Senhor Cogito e a pérola", SC, 6), o calcanhar permaneceu sendo o calcanhar. É possível resistir ao mundo e manter a identidade, mesmo sujeito a mudanças.

Talvez esse núcleo imutável parado no tempo, no caso do Senhor Cogito, sejam as memórias da vida na sua cidade da infância, da cidade-mãe ideal aos seus olhos, e portanto, idealizada. No caso de Herbert, a cidade mítica confunde-se com a cidade real de Lwów que foi obrigado a abandonar. A cidade já apareceu como nome de uma rua no poema "A irmã" (SC, 5). No poema seguinte, "O Senhor Cogito medita sobre a volta à cidade natal" (SC, 8). A cidade natal é também, como vimos anteriormente, a cidade mítica, a cidade ideal, da qual o homem do século XX foi exilado após as experiências totalitárias, quando o estado baseado na concepção da *polis* e nos idealismos nacionalistas ou comunistas promoveu a degradação do homem. Os mesmos totalitarismos que perverteram a ideia da *polis* provaram, em seus terríveis laboratórios – campos de concentração – aquilo que o Senhor Cogito tão dolorosamente sente desde o início do livro: o predomínio da natureza animal do homem em detrimento da cultura. Eram os dois, de fato, anticulturais, mesmo que o comunismo, sob a máscara do mecenato, utilizasse a cultura pervertendo-a para seus próprios fins (e matando ou perseguindo os que esboçavam qualquer resistência), enquanto o social-nacionalismo afirmava pela boca de Göring: "Quando ouço a palavra 'cultura' saca logo meu revólver".

A volta para a cidade natal, a *polis* dos sonhos da humanidade é impossível. A deterioração do ideal pode ser evidenciada pela perversão

do sentido das palavras derivadas de *polis* que era a base conceitual da civilização urbana ocidental, como "político" ou "policial". O Senhor Cogito, assim como todos os homens pensantes da nossa época, é um exilado da *polis*. A única coisa que restou da Cidade é um círculo de giz, que evoca os jogos infantis ou os círculos mágicos que protegem aquele que está no meio dos demônios ao seu redor. No meio deste círculo está o Senhor Cogito "imóvel como uma estátua/ numa perna só/ antes do pulo para o irremediável". Sua incapacidade de crescer descrita no poema pode referir-se ao congelamento da lembrança da infância, mas pode também significar o apego irracional, infantil diante das evidências racionais àquilo que restou do ideal da Cidade. E de novo estamos perante a cidade sitiada, um dos *topoi* herbertianos. O cerco dessa vez é o cerco das evidências que contrariam o ideal da *polis* ao qual o Senhor Cogito quer permanecer fiel: "o círculo de giz arruiva/ assim como o sangue velho/ ao redor crescem montículos/ de cinzas/ até os ombros/ até a boca".

Diante de tais evidências, não há mais escapatória, é preciso enfrentar aquilo que cerca o ideal e "O Senhor Cogito reflete sobre o sofrimento" (SC, 9). Como se pode enfrentar o sofrimento? – pergunta-se o protagonista. Fracassaram (e foram devidamente ironizadas) "todas as tentativas de afastar/ o assim chamado cálice da amargura". "É preciso conformar-se" com ele. Repetindo o que já havia escrito em "Por que os clássicos" (I, 39), o poeta rejeita a possibilidade de assombrar os outros com o sofrimento. Sua postura de recusa de se tornar um sofredor que vai infligir seu martírio aos olhos próprios e alheios já foi vista em "O Senhor Cogito e a pérola" (SC, 6). Naquele mesmo poema encontramos também a aplicação prática da solução que o protagonista professa aqui: "jogar/ com ele/obviamente/ jogar// brincar com ele/ com muito cuidado/ como com uma criança doente/ arrancando-lhe por fim/ com truques bobos/ um débil/ sorriso". A brincadeira, o jogo que permite "aceitar/ mas ao mesmo tempo/ isolar dentro de si" o sofrimento, é a ironia, marca registrada do Senhor Cogito e do seu autor.

A aplicação dessa arma dos vencidos é visível nos poemas seguintes e, como iremos ver adiante na análise de Stanisław Barańczak apresentada no terceiro capítulo, na própria figura do Senhor Cogito. "O abismo do Senhor Cogito" (SC, 10), que pode ser uma expressão dos problemas depressivos do próprio Herbert ou da presença constante dos seqüezes do estado totalitário a cada passo, também reflete a alienação que o eu pensante sofre diante da realidade cotidiana. Esta realidade, assim como a procura por grandes vivências místicas ("O Senhor Cogito

e o pensamento puro", SC 11) são irônica e calidamente zombadas. Tanto as dores místicas da alma (o abismo) quanto as possibilidades de se elevar acima da realidade em abstrações (o pensamento puro) são ilusões. Não podem ser contrapostas ao problema que volta: o sofrimento. A reflexão sobre ele e sobre as maneiras de representação e apagamento da violência no mundo moderno, que são percebidas quando "O Senhor Cogito lê o jornal" (SC, 12), levam o protagonista a meditar ironicamente sobre "a aritmética da compaixão". Ao homem pensante dos nossos tempos, diante "da crueldade do sofrimento (...), resta fazer a conta que nunca será paga de maneira adequada", diz Jacek Brzozowski (1991, p.21) e acrescenta comentando o poema seguinte "O Senhor Cogito e o movimento dos pensamentos" (SC, 13): "Pois ser o Senhor Cogito no século XX significa – e este é um paradoxo monstruoso – limitação, agrilhoamento, a imobilidade dos pensamentos, sua impotência e desespero desamparado" (BRZOZOWSKI, 1991, p.21).

Não é de estranhar seu hábito de visitar as "Casas dos subúrbios" (SC, 14), "não há – diz ele – uma fonte mais pura de melancolia". Ali ele pode compassivamente imaginar o que poderia fazer para todos aqueles, como ele mesmo, soterrados com o mundo cinzento. O Senhor Cogito, como veremos em breve, é também um poeta. Durante seus passeios aparece sua vontade de criar ilusões que facilitariam ou embelezariam "as vidas desperdiçadas", mas sabe que isso não passa de uma ilusão. É impossível um contato com o outro. Cada um de nós é condenado à solidão e à alienação, mesmo diante daqueles que nos são mais próximos: uma mulher amada ("As alienações do Senhor Cogito", SC, 15) ou um amigo que está morrendo ("O Senhor Cogito observa a um amigo morto, SC, 16).

No poema seguinte nos é revelado que o Senhor Cogito é um poeta ("O cotidiano da alma", SC, 17). Infelizmente sua musa, assim como todo o mundo, sofreu degradação. Em vez de um ser inspirador cheio de brilho divino, encontramos uma "musa do quarto/com um avental azul" que faz faxina na alma que é reduzida à cabeça do protagonista. Efetivamente, os pensamentos, como já vimos ("O Senhor Cogito e o movimento dos pensamentos, SC, 13), estão imóveis e impotentes. Por vezes recebem visitas do "tal de Heráclito de Éfeso/ ou o profeta Isaías", mas a banalidade do cotidiano, "as vidas desperdiçadas" ("Casas dos subúrbios", SC, 14) observadas ao redor não conseguem inspirá-los. A musa que em vez de estimular se limita a fazer a faxina, segue na espera trivial por "seu gendarme/ de bigodes ruivos". Não é de se estranhar que o "Poema do fim de outono do Senhor Cogito

destinado a revistas femininas" (SC, 18) seja, de acordo com Brzozowski (1991, p. 22-23), tradicional e marginal ou pertencente à fase juvenil.

O poema inicia uma curta sequência de quatro poesias que tem como tema o relacionamento do homem com a natureza, ou seja, a repetição do tema inicial da cultura *versus* a natureza. A diferença é que agora o problema, que no início do livro era discutido como um problema interno, está sendo observado no relacionamento do ser humano com aquilo que o rodeia.

O primeiro verso do ciclo, "Poema do fim de outono do Senhor Cogito destinado a revistas femininas" (SC, 18), é visto por Julian Kornhauser (2001, p.76-77) como uma paródia, um poema com valor composicional que serve para mostrar que o Senhor Cogito é um poeta e trata no seu poema da dependência do ser humano da natureza e da repetição cíclica de seus ritmos, escrevendo poemas para revistas femininas. Brzozowski já tende a ver nele um poema nostálgico e sentimental sobre a passagem do tempo. Talvez a forma do poema (no original duas estrofes irregulares de 13 e 14 sílabas, rimadas em assonância), único verso formal do livro, dificulta a percepção de que se trata de "uma imagem do ciclo da natureza como a violência contra a vida"²⁰¹, como observa Przemysław Czapliński. A maneira romântica de ver a natureza do ponto de vista melancólico e nostálgico, simbolizada aqui, além de todo o formato do poema, pela lua, cega os observadores para esta crueldade por meio de uma mácula branca no olho, simultaneamente o reflexo da lua e a catarata que impede a visão clara. Herbert voltará ao tema de maneira menos velada em poemas como "Carvalhos" (EP, 1) ou "Família Nepenthes" (EP, 3), mas já aqui percebemos que sob a roupagem de uma visão romantizada da natureza esconde-se a onipresente morte.

Da mesma forma, como temos dificuldade de ver a verdadeira e terrível face da natureza, os objetos, que de algum modo dela participam, por mais que seja uma natureza "aculturada", só se expressam quando envolvidos nos assuntos humanos, de outra maneira cultivando a sua impenetrabilidade e seu "silêncio régio" ("Para tirar os objetos", SC 19). O poema seguinte, "O Senhor Cogito pondera sobre a diferença entre a voz humana e a voz da natureza" (SC, 20), novamente nos conscientiza da impotência da cultura perante a natureza. Não é possível sequer reproduzir a voz e a beleza da natureza por meio da voz

²⁰¹ CZAPLIŃSKI, ob. cit., p. 301.

humana. Cada descrição poética perderá o torneio com "a incansável oração dos mundos". O ciclo de meditações sobre o relacionamento entre o homem e a natureza termina com o poema já discutido (1.3), "Sequoia" (SC, 21), que mostra a tendência humana de romantizar a história, romantizar a natureza e apagar a violência e o sofrimento.

A história e a natureza retornam no poema "Os que perderam" (SC, 22). Os homens que viviam de acordo com os ritmos da natureza, os americanos nativos, foram vencidos pelo homem branco. Sua história, da qual se apropriou o vencedor, não os dignificou, muito pelo contrário – os reduziu à condição de vivos objetos na exposição. Assim lhes foi imposta a última e mais dolorosa das derrotas – a perda da dignidade. De acordo com Kornhauser (2001, p. 77), o poema inicia o ciclo seguinte – as poesias sobre a mediocridade da existência. Talvez seria mais preciso chamá-lo de ciclo sobre a degradação da existência. Outrora altivos, os índios norte-americanos prestam-se à mascarada comercial para sobreviver. Os sonhos sonhados pelo Senhor Cogito resumem-se à visão aterradora da realidade cotidiana e cinzenta, em contraste com os sonhos fabulosos de seus antepassados ("O Senhor Cogito se lamuria da pequenez dos sonhos", SC, 23). Os poetas que lhe são contemporâneos ocupam-se de coisas absolutamente desimportantes e levianas ("O Senhor Cogito e o poeta de uma certa idade", SC 24). Esqueceram de seu papel de "voz do povo" que ensina e expressa as angústias comuns a todos. O destino dos outros humanos "no meio da idade incerta", que deveria ser o tema da sua poesia, não lhes ocupa nem um pouco. A sua arte, outrora sagrada, resumiu-se à banalidade medíocre.

Da mesma forma, a música, outrora arte sagrada, na época contemporânea degradou-se, resumindo-se ao barulho que tenta imitar um grito ("O Senhor Cogito e o pop", 25). Não cria harmonia, prefere a estética que "extra[i] das vísceras/ aquilo que há nas vísceras/ terror e fome" e " expressa sua verdade de sentimentos/ advinda das reservas naturais" posicionando-se de algum modo do lado da natureza em oposição à cultura. A cultura criada para as massas é, ao lado das drogas, religiões estranhas e filosofias alienantes, talvez o mais importante componente daquilo que o Senhor Cogito vê como magia e gnose numa "sociedade avançada" ("O Senhor Cogito sobre a magia", SC, 26). "A arte da epilepsia agressiva", servida diariamente pelos "ofegantes alquimistas da alucinação" na mídia, vende "em cada

esquina" a metafísica depravada, "paraísos artificiais/ infernos artificiais".

O mundo contemporâneo é, pois, para o Senhor Cogito o mundo no qual morreram as artes. Sua música e poesia assim como sua metafísica degeneraram, criando novos gêneros que deveriam ter até nomes diferentes. Seus sonhos são banais e cinzas, até os que perderam são obrigados a abandonar a dignidade para se vender ao mundo pop. O que pode fazer o ser humano pensante diante de todas essas evidências da crise da humanidade? A resposta do Senhor Cogito se inicia no próximo poema: abandonar a "arte da epilepsia agressiva" e procurar a resposta na volta à tradição da arte e da cultura ocidental.

Contrariamente aos rasos mitos das magias modernas criticados no poema anterior, o enfrentamento do Senhor Cogito com os mitos primevos é positivo e fecundo. "O Senhor Cogito encontra no Louvre uma estatueta da Grande Mãe" (SC, 27) e se depara no museu com aquilo que não conseguia achar no mundo ao redor. A Grande Deusa, abandonada e surpresa, reduzida de um objeto de culto a um objeto na exposição do museu, mesmo assim desperta no Senhor Cogito a oração. A prece contrastada e interrompida com as descrições da estátua dá-se em primeira pessoa do plural. De um modo espontâneo, o protagonista encontra um "nós", de alguma maneira deixa de ser alienado, distanciado dos outros e do mundo, funde-se com eles numa só voz. O hino à Grande Mãe pronunciado pelo Senhor Cogito, além de ser uma oração autêntica provinda do encontro com algo que profundamente tocou o protagonista, tem várias implicações importantes para ele e sua história.

Pela primeira vez no livro observamos a junção harmônica da natureza e da cultura. Mais ainda, pela primeira vez a cultura vence a natureza. E faz isso de duas maneiras: por um lado surge a percepção de que a natureza não existe para nós, a não ser por meio da cultura, por outro, essa síntese da cultura com a natureza encontra-se num espaço de cultura – um museu. Essa última questão é também uma acusação ao mundo moderno, que relega esse objeto de síntese dos dois mundos dos quais é composto o ser humano a um lugar num museu entre outras lembranças do passado remoto. O encontro com a Mãe (é curioso observar semelhanças com o poema que fala da mãe física ("A mãe", SC, 4)) ao mesmo tempo que é fecundo e revelador, é também testemunho do fracasso da civilização que se afastou desse ideal e abandonou o objeto de seu culto na vitrine de um museu. Cabe notar ainda que a Deusa, diferentemente de outras divindades, não oferece

redenção. Ela garante o início e o fim, sustém "em suas mãos fortes" ao longo do percurso da vida "e depois apaga com um sopro os sentidos no umbral da pergunta".

Mas o encontro com a Deusa, testemunho da harmonia entre a cultura e a natureza, testemunho de que a cultura vence a natureza, por ser sua única maneira de ser percebida, impele o Senhor Cogito a continuar sua busca. Depois de encontrar a Deusa matriarcal, está na hora de revisitar os mitos que fundaram a civilização ocidental, desde seu berço minoico, passando pelas fontes gregas, romanas e cristãs. É preciso notar que suas excursões pelos mitos e pela história sempre focam um indivíduo ou um grupo pequeno tratado individualmente de acordo com sua percepção sobre "a aritmética da compaixão" ("O Senhor Cogito lê o jornal, SC, 12). As fundações da civilização ocidental, no entanto, estão cheias da "sangrenta polpa" ("Sequoia, SC, 21), cheias de sofrimento e tirania. Diante disso Herbert utiliza sua técnica de apócrifo.

Podemos perceber que a maioria dos seus apócrifos, tanto os já vistos como "Apolo e Mársias" (EO, 8) ou "Trenodia de Fortinbras" (EO, 22), como os que ainda veremos, inverte a ótica tradicional. Os mitos ou acontecimentos da história são recontados de maneira diferente da que conhecemos. Herbert recusa-se a participar da ótica dos vencedores e adota a ótica dos vencidos, reconta a história do ponto de vista das vítimas, ou quando não faz exatamente isso (p.ex.: "Trenodia de Fortinbras" EO, 22, "Calígula" SC, 30, "O divino Cláudio", ICS 19) pratica o discurso que denuncia os vencedores, sua implacabilidade e crueldade. Portanto, a incursão do Senhor Cogito, já desiludido com a assim chamada civilização no território do mito e da história, se dá não apenas para descobrir e denunciar suas raízes sangrentas, mas também para reescrever a história num ato de compaixão com os que foram vencidos.

Após o encontro com a imagem da natureza compassiva e aculturada no formato da Grande Mãe, o caminho da construção do livro leva o Senhor Cogito a rever "A história de Minotauro" (SC, 28). Valendo-se do fato de que não foi decifrada ainda a minoica escrita linear A, Herbert, num relato cheio de ironia, reconstrói a história de Minotauro. Não um monstro, como querem "as fofocas posteriores", mas um menino sadio, "filho de Minos e de Pasifae". Só há um problema: o menino nasceu diferente, com a cabeça maior e cresceu como um "ligeiramente melancólico...palerma". A alteridade nesta civilização sempre despertou a rejeição e a agressão. O príncipe

Minotauro é rejeitado pelos religiosos, sua natureza recusa-se a seguir os labirínticos caminhos "do pensamento correto" criados por Dédalo. Por fim, seu pai, o rei Minos, resolve livrar-se "da vergonha da família". Para isso contrata o talentoso assassino ateniense Teseu, que executa a tarefa. Para Minotauro, no entanto, seu próprio assassinato traz "sabedoria – aquela que normalmente é fruto da experiência", que só pode ser atingida por meio do sofrimento. Não sabemos se é a sabedoria de se adequar ao mandato tirânico da maioria, a sabedoria de aprender a enxergar apenas os caminhos "da indução e dedução" ou a sabedoria sobre o mundo cruel e o trágico destino de todos os humanos. Aprendemos aqui, que nos relatos míticos ou históricos, de verdadeiro "não há/ nada além de nascimento e morte nada apenas nascimento e morte/ e dentro a sangrenta polpa da sequoia ("Sequoia", SC 21). E é por isso que nos relatos recontados o poeta precisa defender os mais fracos e os vencidos.

"O velho Prometeu" (SC, 29) nos narra a história do grande rebelde e libertador da humanidade dos mitos gregos. Ao que parece, Prometeu ao envelhecer se conformou com a ordem do mundo e com o fato de que sua invenção, o fogo, em vez de ajudar a humanidade é usado contra aqueles que, como ele, resolveram revoltar-se. A única maneira que lhe restou para "expressar sua inconformidade com o mundo" é uma risada silenciosa e irônica. A ironia, portanto, afigura-se aqui como a única arma que resta aos rebeldes vencidos. Notemos a presença do tirano opressivo como algo contínuo na história da civilização revista pelo Senhor Cogito (Minos, o tirano do Cáucaso, Calígula). O motivo do tirano do Cáucaso também permite ver nesse poema a alegoria dos revolucionários que, conseguindo sobreviver à revolução que desencadearam, são obrigados a assistir como seu idealismo foi utilizado na luta pelo poder. A alusão a Stalin e aos revolucionários que escrevem memórias tentando "esclarecer o lugar do herói no sistema das necessidades, conciliar os conceitos contrários do ser e do destino" permite perceber a universalidade do apócrifo, novamente ressaltando a visão da qual os mitos geralmente esquecem – que o idealismo que quer mudar o mundo de maneira prática, acaba, por fim, sendo utilizado contra a humanidade.

A história que retorna de modo tão repetitivo, faz o Senhor Cogito, ao estudá-la, "experimenta[r] às vezes a sensação da presença física das pessoas há muito mortas", como confessa no relato sobre "Calígula"(SC, 30). As figuras de vítimas, assassinos, rebeldes que acabaram sendo usados, tiranos e outras tantas presenças arquetípicas nas cartas da história permitem ao Senhor Cogito perceber que o mundo

ao seu redor apenas repete o passado. A pessoa de Calígula é experimentada como presente fisicamente no mundo do Senhor Cogito, cheio de tiranos de todo tipo. Os três poemas não permitem margem de dúvida: a civilização desde as suas fundações é doente, baseada na violência e intolerância. Num mundo assim, o único ser digno de amor e respeito é, não há como não concordar com a ironia do poeta expressa pela boca de Calígula, um cavalo. Diferentemente dos humanos, o animal preserva a dignidade, é indiferente ao poder que exerceu como Cônsul "da melhor maneira/quer dizer não o exerceu nunca". Discretamente, o Senhor Cogito, volta assim às ponderações sobre a natureza e a cultura.

Após o tríptico que representava as raízes greco-romanas da civilização, o Senhor Cogito entra no "campo de sangue", "Akeldama" (SC, 31), da sua raiz hebraico-cristã. À margem do relato oficial dos evangelhos, aparece o problema "na divisa entre a ética e a contabilidade" – o que os sacerdotes devem fazer com o dinheiro pago a Judas pela traição, e devolvido por ele posteriormente. De modo pouco velado critica-se aqui a instituição religiosa, preocupada com as finanças e a maquiagem da sua imagem causadora de tragédias que parecem não lhe dizer respeito. Por fim, os religiosos, assim como a maioria das igrejas, praticam "a aritmética da compaixão" ("O Senhor Cogito lê o jornal", SC, 12) *sui generis*, e resolvem "devolver (...)/ o dinheiro pela morte/ à morte", comprando com ele um terreno para "um cemitério para peregrinos". Mas o nome "campo de sangue" "retumba pelos séculos", obrigando, ao longo deles, a se questionar as instituições religiosas e seus sacerdotes.

O poema seguinte questiona a racionalidade, a fé e divindade e, por fim, também a própria revelação. Nele "O Senhor Cogito narra a tentação de Espinosa" (SC, 32), e ao julgar pelas falas da divindade antropomorfizada, podemos perceber que aquilo que parece revelação divina ao filósofo não passa da projeção daquilo que ele mesmo rejeitou e o que nesse apócrifo aparece para tentá-lo. Pois o Deus que aparece a Espinosa é a irônica inversão do dito *vox populi, vox dei*. Aqui a voz de Deus é a voz do povo, da maioria que se recusa a entender o caminho de autopropriação escolhido pelo filósofo e lhe aconselha cuidar dos assuntos terrenos. O Deus antropomorfizado só pode ter as necessidades básicas de um ser humano, incluindo a sede de poder, o desejo de "ser amado pelos incultos e violentos/ pois são os únicos/ verdadeiramente sedentos" dele. A sede do absoluto, como a de Espinosa, não tem como ser saciada por um deus que seja concebível, muito menos por um

antropomórfico, que não dá resposta para as questões metafísicas e para quem as "Coisas Verdadeiramente Grandes" são triviais. Por fim, é questionada também a postura ascética do filósofo, que na sua busca pelo absoluto deixa de lado a vida terrena, talvez a única real. Mesmo que a postura de Espinosa seja próxima ao Senhor Cogito e ao seu autor, que além de dedicar-lhe um ensaio-apócrifo²⁰², afirmou sobre ele que "criou praticamente uma ética sem Deus"²⁰³, é aparente o questionamento da rejeição da vida terrena presente no poema.

A crítica do excessivo idealismo apartado da vida real prossegue no poema seguinte: "Georg Heym – uma aventura quase metafísica" (SC, 33). Nele o poeta expressionista alemão que pregava a ausência da causalidade e das implicações no mundo moderno: "todos os pensamentos/ as ações/ os objetos/ os fenômenos/ estão lado a lado", morre afogado por causa da quebra do gelo no rio em cima do qual patinava. Se um secundarista, testemunha do ocorrido ainda vê (ironicamente) tudo numa ordem diversa, os policiais registram o evento "de acordo com a ultrapassada/ lógica aristotélica". Ao poeta "parecia que a poesia era anotar, de acordo com o sentimento, os eventos não ligados com nenhum fio ordenador, enquanto na verdade tudo tem seu início e fim (o nascimento e a morte)" resume o poema Kornhauser (2001, p. 81).

O Senhor Cogito percebe a impotência da razão, do idealismo e da religião, vê a impossibilidade de voltar no tempo, pois nem a história consegue descrever de fato aquilo que ocorreu, uma vez que a imaginação é incapaz de abarcá-lo ("O Senhor Cogito às vezes recebe cartas estranhas", SC 34). Ao tecer "Reflexões do Senhor Cogito sobre a redenção" (SC, 35) retorna ao motivo que apareceu no poema "O Senhor Cogito narra a tentação de Espinosa" (SC, 32), quando depois da

²⁰²O curto ensaio "Łóžko Spinozy" (A cama de Espinosa) compõe a parte chamada Apokryfy (apócrifos) do livro de ensaios *Martwa natura z wędzidłem*. HERBERT, 2003, p.131-132. A frase final deste ensaio confirma a identificação ou admiração do autor pela postura do filósofo e contradiz a postura de Deus no poema: "Era como se Baruch quisesse dizer que a virtude de maneira alguma é o asilo dos fracos, e o ato de renúncia é um ato de coragem daqueles que sacrificam (não sem pena e hesitação) as coisas universalmente desejadas pelas coisas incompreensíveis e grandes." Essa informação, assim como uma leitura ampla do poema podem ser encontradas em artigo de Ryszard Nycz: NYCZ, Ryszard. "Niepewna jasność" tekstu i "wierność" interpretacji. Wokół wiersza Zbigniewa Herberta *Pan Cogito opowiada o kuszeniu Spinozy*". In: RUSZAR (org.), 2009, pp.33-55.

²⁰³ Na entrevista com Renata Gorczyńska, HERBERT, 2008, HN, p.175.

conversa com Espinosa, Deus desce e se afasta. A descida metafórica do Deus antropomorfizado que encerra aquele poema retorna neste poema quando ele comenta o fato de Deus ter enviado seu filho para a Terra: "não se deve descer/ muito baixo/ irmanar-se com o sangue". A antropomorfização, até no caso de Cristo, afasta as pessoas do *sacrum*, do inconcebível, pela representação da sua dor e do seu medo. É diferente do caso da Grande Mãe do poema anterior, que abarcava todo o universo com seus mistérios, dores e gozos; era divina, enquanto o Deus encarnado em seu filho torna-se limitado a um ser humano.

Diante de todas as impossibilidades e questionamentos "O Senhor Cogito busca conselho"(SC, 36) entre os *tzaddikim* que faz séculos procuram pelo Messias e são transmissores da energia divina na Terra. A alma do Senhor Cogito seguindo por entre os símbolos dos cabalistas²⁰⁴ tenta encontrar rabi Nachman. Talvez ele pudesse lhe responder, aliviar as dores da alma. Infelizmente tanto o santo rabi, há muito tempo morto, quanto seus seguidores e sua sabedoria de não-violência são impossíveis de serem encontrados "entre tantas cinzas" deixadas pelo Extermínio.

Uma das raras alegrias que restam ao protagonista é "O jogo do Senhor Cogito"(SC, 37). Embora aqui seja descrito o "jogo Kropotkin", podemos supor que seja um dos jogos que o Senhor Cogito joga. O que seria o jogo? Suponho que se trate da leitura que exerce a imaginação, permitindo reviver o lido identificando-se com os protagonistas do texto, pois o "jogo Kropotkin" é muito proximamente baseado nas memórias do príncipe dos anarquistas²⁰⁵. A segunda parte do jogo seria reencenar, portanto, recontar o texto lido, seja para si mesmo, seja para os outros. É o jogo de ler, imaginar e representar. Joanna Adamowska (2012, p. 285), encontra no texto de Kropotkin sobre a ética anarquista as regras do jogo do Senhor Cogito:

(que) parece uma forma da realização do
postulado kropotkiniano de contínuo

²⁰⁴ Uma interpretação deste poema que aponta para as alusões cabalísticas foi feita por Sławomir Jacek Żurek. ŻUREK, Sławomir Jacek. W poszukiwaniu "Niewidzialnego Mesjasza" (Em busca do "Messias Invisível") In: WOŹNIAK-ŁABIENIEC (org.); WIŚNIEWSKI (org.), 2001, p. 215-232.

²⁰⁵ Uma interpretação magistral deste poema, que o compara ao texto original de Kropotkin, encontra motivos para as *licentias poeticas* tomadas por Herbert e relaciona a ética herbertiana com algumas das ideias kropotkinianas foi feita por Joanna Adamowska. ADAMOWSKA, 2012, p. 285-295.

aperfeiçoamento da moralidade individual graças aos atos de empatia repetidos na imaginação. Pois o Senhor Cogito 'dispõe as peças' 'no grande quadro da imaginação' para se identificar 'quase por completo' com os inimigos do despotismo.(...) A leitura é, segundo Herbert, nem tanto um ato de conhecer, quanto uma ação ética, um treinamento *sui generis* da consciência moral.

O jogo da leitura é o jogo de identificar-se com os outros, independentemente da distância temporal ou espacial, o jogo da escrita permite recebê-los em si e lhes oferecer uma outra vida. Talvez esta seja a interpretação da ideia da "ajuda mútua" encontrada pelo poeta e vista pela estudiosa nos escritos de Kropotkin. Adamowska observa que os personagens do jogo comportam-se de acordo com este princípio e por isso são simpáticos ao Senhor Cogito, mas não explicita a segunda parte do jogo – a escrita. Discute ainda porque, entre os personagens do "jogo Kropotkin", o Senhor Cogito não quer se identificar com o protagonista da fuga. Por um lado, aponta a posição ambivalente de Kropotkin para com a violência, que segundo ele pode ser usada em situações extremas justificando o terrorismo em causa justa. Por outro lado, indica a explicação fornecida por Herbert e relata como a teoria kropotkiniana foi apropriada e utilizada pelos bolcheviques, apesar dos protestos de seu autor. É por isso que o Senhor Cogito "não quer se responsabilizar por aquilo que no mensário *Freedom!* escreverão os barbudos/ de escassa imaginação", uma vez que não quer "habitar na história". Na história os ideais são transformados em pesadelos, ainda mais se são usados para criar utopias coletivas. O caminho do Senhor Cogito, estabelecido pelo jogo da leitura e reprodução escrita, exercita apenas o indivíduo, sua consciência moral, sua empatia, suas escolhas próprias. O "intermediário da liberdade" percebe que a verdadeira liberdade pode ser apenas a conquista individual conseguida por meio de escolhas. Quando aplicada grupalmente tende a desencadear o monstro assassino da história.

É por isso que "Belzebu ama a arte" ("O que pensa o Senhor Cogito sobre o inferno", SC 38). No poema que descreve "o círculo mais baixo do inferno" o Senhor Cogito vê nele os artistas. Mas não são todos os artistas que ingressam no inferno, uma vez que sabemos que, por exemplo, Dante, Fra Angelico e Bach estão entre os artistas celestes. Os artistas da corte de Belzebu tem semelhança com os artistas que

apoiavam os sistemas totalitários. Seu chefe satânico lhes assegura "tranquilidade, boa alimentação e o isolamento absoluto da vida infernal". Parece que além dos que utilizam a arte para apoiar os sistemas despóticos, há lugar também para aqueles que seguem à frente da "marcha triunfal da vanguarda" inventando "novas vertentes" "a cada trimestre".

Portanto, ao lado do reconhecimento de um procedimento artístico que desperta a imaginação compassiva descrita no poema anterior, observamos a condenação de outros tipos de arte. No inferno encontram-se a arte "engajada" em apoiar um sistema político despótico e aquela que vai destruindo os valores estabelecidos ao longo dos séculos, em nome de criar novidades que distraem o ser humano do que é o mais importante. Seus criadores, isolados absolutamente "da vida infernal", não conseguem dialogar com outro ser humano, imaginar-se no lugar dele e produzir os dispositivos da compaixão. Perderam sua missão de ajudar a chegar nas dimensões do sagrado ou do humano, apoiam portanto Belzebu, na melhor das hipóteses distraindo o ser humano de suas qualidades mais nobres. "O Senhor Cogito (...) passa ao lado (...) dos dois infernos: o inferno do cativo e o inferno de sancionar artisticamente esse cativo" (BRZOZOWSKI, 1991, p. 28).

E eis que estamos na *Útica* contemporânea ("O Senhor Cogito sobre a postura ereta", SC, 39). Ao Senhor Cogito, o homem pensante de hoje, restou(...) pouco/ basicamente só/ a escolha da posição/ na qual quer morrer/ a escolha do gesto/ a escolha da última palavra". A *Útica* dos nossos dias pode ser a subjugada Polônia do Senhor Cogito, mas certamente é também o mundo da civilização ocidental, ou talvez depois da globalização – o mundo. Conhecemos esse quadro de um dos poemas mais conhecidos de Konstantinos Kaváfis, "À espera dos bárbaros". A simbólica *polis* nos tempos da decadência está assolada pela "epidemia/do instinto de sobrevivência", ou seja, o conformismo em sua forma mais mesquinha. Os cidadãos não querem ser cidadãos, treinam para ser súditos. O Senhor Cogito vê-se na condição de Catão dessa cidade cercada. Após renunciar a todos os mitos e ilusões que facilitaríamos sua vida, resolve que não vai "frequentar[r] cursos intensivos/ de cair de joelhos". Sua postura de ser humano pensante será a de manter a dignidade e a fidelidade àquilo que ele é. A postura ereta oriunda das cogitações é um ato de vontade. O Senhor Cogito já ultrapassou o *cogito*, agora é o senhor da situação, mesmo impotente diante do mundo, é o senhor de si mesmo. Perante o que viu, não lhe é mais possível salvar sua dignidade apenas por meio do pensar, é preciso

praticar um ato da vontade, mesmo que seja um ato suicida. Se for preciso morrer para salvar sua humanidade, O Senhor Cogito está pronto. "O destino o encara diretamente nos olhos/ no lugar onde ficava/ a sua cabeça". Não há mais cabeça, o Senhor Cogito foi morto, mas seus olhos, sede da alma, permanecem encarando o destino. Mesmo se o corpo foi morto, a alma – a dignidade, ou humanidade, foi salva.

O livro termina com a "Mensagem do Senhor Cogito" (SC, 40), suas últimas palavras, na condição de protagonista desse volume. O personagem retornará posteriormente, mas dentro dessa história de um homem pensante contemporâneo, como poderíamos denominar o livro, estamos lidando com sua última poesia. Originalmente o título, além de "mensagem", pode significar também "tornada", a estrofe final dos trovadores provençais, uma espécie de remate da trova. Essa mensagem final do trovador dos dias de hoje, talvez o poema mais importante de Herbert, alçou-o na Polônia ao pedestal de maior poeta nacional, aquele cujos versos eram repetidos por multidões, além de identificá-lo para sempre com o personagem do Senhor Cogito. A mensagem da resistência suicida aos "tempos de indigência" era ao mesmo tempo universal e particular, tornando-se um dos poemas mais citados e repetidos pelos dissidentes políticos e integrantes do movimento "Solidariedade". O Senhor Cogito ensina a todos os habitantes da Útica moderna, que o mais importante não é sobreviver, mas viver de uma forma digna, e que, paradoxalmente, só nos expondo ao provável fracasso, podemos ter sucesso. A única saída a ser vislumbrada por ele é ser fiel a si mesmo e seguir o caminho dos seus predecessores, "os defensores do reino sem limites e da cidade das cinzas", heróis que defenderam as causas perdidas, morrendo para sobreviver no mito: "Gilgamesh Heitor Rolando".

Jacek Brzozowski em seu estudo chega a ver em "O Senhor Cogito" a versão moderna da *Divina comédia*. O poeta, como Virgílio de Dante, conduz seu leitor pelos infernos dos tempos contemporâneos, para educá-lo e ajudar a compreender o mundo.

O volume *O Senhor Cogito* – todas as proporções guardadas – parece ser uma alusão ao conceito da literatura que, sem poupar nem o mundo, nem o herói, nem o leitor, conduz este último pelo inferno da realidade rumo ao aprendizado, ao amadurecimento e à salvação. E que no fim dessa viagem sempre encontra ou acende uma luz. Um

pequeno círculo de luz que de acordo com a medida prática não vale de nada, é uma nulidade. E que, no entanto, na realidade (...) indica o difícil, tragicamente difícil, mas dignificante e maravilhoso caminho pelo mar das trevas, crueldade e sofrimento, que é o mundo e o destino. (BRZOZOWSKI, 1991, p. 32)

Uma opinião que sublinha a presença do dramático nesse volume é emitida por Jacek Kopciński, que ao sintetizar a visão contida na obra *Herbert*, de Jacek Łukasiewicz (ŁUKASIEWICZ, 2001), para fins de breve análise sobre espetáculos baseados na poesia de Herbert, baseada em grande parte nos livros *O Senhor Cogito* e *Informe da cidade sitiada*, e seu papel na época comunista diz:

Herbert, ao tomar a responsabilidade pelo estado das consciências humanas no estado totalitário, compadecia-se das vítimas da história, demandava que lhes fosse feita justiça, defendia-as e acusava os culpados. Mas colocava para os injustiçados exigências morais muito altas, esperava deles coragem, sem lhes oferecer um consolo fácil, nem a esperança da vitória. Em seus poemas Herbert construía o etos de um herói moderno, baseado na resistência interna do indivíduo solitário que enfrentava a tirania destruidora das consciências humanas. Por isso, o substrato mais importante da consciência do *Senhor Cogito* era o elemento trágico que [...] provocava [...] um choque e construía o sentimento da comunhão dos destinos. (KOPCIŃSKI, 2008, p. 40)

2.5 INFORME DA CIDADE SITIADA

Como sabemos, depois da edição de *O Senhor Cogito*, Herbert envolveu-se em movimentos de resistência democrática ao sistema e sofreu uma suposta tentativa de envenenamento. Provavelmente foram esses os fatores que fizeram o poeta decidir mais uma vez passar um tempo fora da Polônia no final dos anos setenta. Sua volta foi provocada pela eclosão do movimento "Solidariedade", com o qual desde o início simpatizou e o qual apoiava ativamente. No início do movimento, em agosto de 1980, Herbert foi visitar a Polônia, também por conta da doença e morte de sua mãe, participando sempre que possível das

atividades oposicionistas. A decisão de voltar ao país em janeiro de 1981 teve como principais motivos a confiança de que daquela vez o sistema poderia ser mudado e a necessidade de participar da vida nacional num momento tão histórico e importante. Infelizmente, a esperança nutrida pelos poloneses, durante um ano e meio da abertura provocada pelo movimento, foi esmagada pelo golpe militar do general Jaruzelski, em dezembro de 1981. Para Herbert, assim como para seus conterrâneos, o choque foi traumático. O retorno do fantasma do stalinismo, a opressão sentida e vivenciada diariamente, o estado de sítio vivido pela nação encontrou seu reflexo no livro seguinte do poeta. *Informe da cidade sitiada*, publicado primeiramente em Paris em 1983 e em seguida, clandestinamente, na Polônia. Sua publicação oficial no país aconteceu somente depois da abertura e foi posterior à edição dos dois volumes seguintes de poesia de Herbert. O poeta, antes que isso acontecesse, já tinha novamente saído do país no início de 1986, retornando em 1992, depois da queda do comunismo em 1989.

Por mais que o livro seja um dos manifestos políticos mais fortes do poeta, além de ter sido o primeiro de seus livros editados fora do âmbito da censura, em momento algum seu engajamento político compromete a universalidade da mensagem nele contida. Ao lado dos dois poemas escritos no fim da época stalinista que abrem o livro, aparece de volta o personagem Senhor Cogito, protagonista de doze poemas, portanto, de um terço do livro. A continuação da reflexão iniciada no volume anterior, marcada pela volta do personagem, é aprofundada e atualizada. As circunstâncias políticas tornam o livro mais dramático, mas não menos poético. A composição do livro se dá em torno da metáfora da cidade sitiada. Discute as relações de poder, denuncia a opressão e afirma a resistência. A metáfora da cidade sitiada é bem ampla. Ela pode representar a situação política da Polônia (particularmente depois do golpe de Jaruzelski), assim como o cerco do mundo dos valores nos tempos de hoje ou ainda a condição na qual se encontra um ser humano pensante, tanto por conta das situações históricas quanto por conta da condição humana. A metáfora da cidade sitiada une os poemas do volume: enquanto alguns deles refletem um dos possíveis sentidos dela, os outros espelham vários. Nesse informe sobre a condição de sítio entremeia-se o continuado relato sobre o Senhor Cogito, que cada vez mais assume as semelhanças com seu autor.

A primeira parte do livro, após a forte abertura, aparentemente continua as amplas reflexões sobre a situação do homem pensante iniciadas em *O Senhor Cogito*. Por vezes retorna mais forte o tema da

situação do cerco, por vezes há claros pronunciamentos assinados por seu autor, que conversa com seus contemporâneos. O componente histórico-político aparece aos poucos, para, a partir do poema "Fotografia" (ICS, 17), assumir o centro do palco e prosseguir quase sem interrupções, num *crescendo* até o final. Vale notar também a introdução mais forte do elemento das reflexões sobre a transitoriedade, a morte e a escatologia que será o principal tema dos três últimos livros de Herbert. Por isso esse elo, o do fechamento do livro anterior e do prenúncio do livro seguinte, escrito em tempos difíceis, é o volume cuja linha composicional é a menos definida entre todas as coletâneas de versos de Herbert. Embora sua análise pudesse se dar com o desmembramento da sequência dos poemas, seguindo as linhas que se entrecruzam, como faz Kornhauser, parece mais contundente a tentativa de observar a existência de um fio condutor que une e perpassa a maioria dos poemas, assim como apontar as possibilidades de leitura originadas na relação entre os poemas que se avizinham.

Os dois primeiros poemas do livro, escritos em 1956, denunciam o poder autoritário, os membros que exercem essa autoridade e os que o apoiam. Em "O que vi" (ICS, 1), o eu lírico assume a postura da testemunha que viu a assim chamada "abertura" do sistema. Ao retrato dos políticos "que escapam da ira do povo" está contraposta a figura da vítima do sistema, um preso torturado que conseguiu escapar com vida, mas indizivelmente marcado pela violência. Enquanto ele tenta retomar sua vida particular, os manipuladores políticos acionam o falso teatro do perdão, que permite, mais uma vez, que escapem ilesos. Após o último ato – ato de falsa reconciliação pública, que serve também para apagar os vestígios que poderiam incriminá-los – "depois de limpar os adereços mortos/ lentamente/sobem/ a cortina ensanguentada", iniciando assim mais um espetáculo.

A denúncia dos donos do poder é mais evidente ainda no poema seguinte, "Do alto da escadaria" (ICS, 2). Vistos pelos homens simples que estão lá embaixo na escadaria, os homens do poder parecem separados deles por um abismo, assim como daqueles que incitando a revolução querem simplesmente se manter no topo da escadaria. O sonho dessas pessoas humildes não é derrubar os que estão no alto, mas que os do alto desçam até eles e se comportem como seres humanos comuns. É um sonho impossível, bem o sabem, e por isso cuidam do que lhes resta, cultivando sua árdua vida particular.

Talvez esta vida seja tão privada de vida espiritual como a do Senhor Cogito, cuja alma abandona seu dono por longos períodos ("A alma do Senhor Cogito", ICS, 3). Seu dono precisa então viver tempos desalmados, para depois da eventual volta da alma, observá-la de soslaio notando suas mudanças. As relações de poder continuam cruéis como sempre foram, mas a erosão do mundo espiritual, o mundo dos valores, faz com que se instale o estado de desconexão com tudo aquilo que a alma representa: valores, ânimo, vivências metafísicas. E quando acontece um encontro com aquilo que se supõe ser a própria alma, tão diferente do que se esperava, é preciso indagar se as experiências dela são de fato as nossas.

Aquilo que o poeta pensa que acontece com a alma depois da morte está escrito no poema dedicado à memória de sua mãe, que morreu em 1980. "Trenodia" (ICS, 4) continua a reflexão sobre a alma e a espiritualidade, retratando o caminho da morta para "ali onde o rio faz a curva", para por lá ficar "abandonada como todos".

A metáfora do rio presente em "Trenodia" permite que leiamos o próximo poema, "Ao rio" (ICS, 5), como uma oração ao rio da vida, que segue o poema sobre a morte. O rio de Heráclito, o rio da vida, o rio de mudança imutável, leva, assim como o poema anterior à ampliação da perspectiva.

A universalidade das leis que regem a história apresentada nos primeiros dois poemas do livro e a vida vista em "Trenodia" e "Ao rio", juntamente com a dificuldade de entrar em contato com a vida espiritual ("A alma do Senhor Cogito") conduzem a "Os mestres antigos" (ICS, 6). Os artistas que "diluíam-se" nas contemplações e representações do mundo metafísico, espiritual ("sogno/ miracolo/ crocifissione") não tinham necessidade de tratar de política, nem da efemeridade da vida e compraziam-se em ficar no anonimato. Seu ofício de artistas não buscava a fama, era como um movimento natural, como o rio da vida que flui anônimo e imperturbável, eterno e sempre mutável e imutável ao mesmo tempo. O poeta almeja poder ser como os mestres antigos imersos em contemplação e representação, um movimento da natureza que se autorretrata. Por isso procura o encontro com o mundo, reproduzido em "Oração do Senhor Cogito – o viajante" (ICS, 7).

O agradecimento pelo encontro com o mundo, com suas belezas naturais, artísticas e humanas, com o banal e o elevado, o belo e o sofrido é a tentativa de fluir com o rio e seguir, à sua própria maneira, os

mestres antigos. A viagem à procura "da fonte", no entanto, precisa terminar com o regresso ("O Senhor Cogito – o regresso", ICS, 8).

O regresso para a cidade sitiada, para o lugar sob opressão foi anteriormente tema de poemas de Herbert, como o "Regresso do procônsul" (EO, 21). O poema retoma também outro tema anteriormente tratado – o da ferida que não pode ser compreendida pelos que não compartilharam as mesmas experiências ("*** está fresca" I, 7). A necessidade de compartilhar da experiência da sua comunidade de origem, sua *polis* nacional, voltar à fonte, apesar dos perigos ou incômodos, assim como o anseio dos banidos pela volta à pátria opressora foi usado como tema por vários poetas. Como diz Herbert, "êxules de todos os tempos/ sabem que preço" tem o exílio ("Por que os clássicos, I, 39), por isso volta para "o coração do tesouro de todas as desgraças" ("O Senhor Cogito – o regresso, ICS, 8). Somente por lá é possível enfrentar as memórias do passado e as ameaças do presente.

A cidade sitiada, seja a do seu país, seja a da condição humana, desperta no Senhor Cogito a necessidade de encontrar caminhos de libertação. "O Senhor Cogito e a imaginação"(ICS, 9) versa sobre o mais natural desses caminhos. Mas sua imaginação, a imaginação do artista, rejeita a poesia visionária de Rimbaud ("o piano no cume dos Alpes/ tocava concertos falsos para ele"), os enigmas e a obscuridade. Sua fala, como diz ele mesmo, é simples, tautológica. Quase o bíblico "sim-sim/ não-não" ("Matraca", HPG, 12). É preciso chamar as coisas pelo nome e a imaginação, o caminho de saída do cerco precisa ser "um instrumento de compaixão". Só assim, movimentando-se "precisamente de um sofrimento a outro", é possível "dar vida aos mortos/ manter a aliança". É esse o caminho da "clareza incerta" que sua arte deve trilhar.

Os dois poemas na sequência são cartas poéticas a dois amigos. No primeiro "In memoriam Nagy László" (ICS, 10) Herbert faz uma espécie de epitáfio ao poeta húngaro, e também um de seus tradutores, e aplica a poesia praticamente como "um instrumento de compaixão", que, no poema anterior, ele declarou ser o caminho. A mesma empatia une-se com a conversa programática sobre a poesia e as maneiras como ela deve ser praticada no "século insano" em "A Ryszard Krynicki – uma carta" (ICS, 11). Amigo do poeta, um poeta de uma geração mais nova que a dele, seu futuro editor, Krynicki é remetente de um manifesto que amplia o que foi dito nos poemas desse volume e que tratavam do ofício poético: "Os mestres antigos" e "O Senhor Cogito e a imaginação". É preciso "encantar as palavras de uma forma imune à ação do tempo sem o que/ não há frase digna de ser lembrada e a fala é

como a areia", como fizeram, por exemplo, Rilke e Eliot, mencionados abertamente no poema. A poesia que Herbert e seu interlocutor praticaram apresenta demasiadas marcas de confronto com a história. Sua "canção [é] destituída de melodia/ nobremente íntegra mais que óbvia". É uma poesia na qual a situação do cerco contínuo fez esquecer o poder salvador da beleza, uma poesia que foi obrigada a ficar nua, do lado dos justos no tríptico do Juízo Final. Os poetas dos tempos da opressão foram obrigados "[à] luta contra a tirania contra a mentira [a]os registros do sofrimento". A poesia da cidade sitiada carece de beleza, de alegria, de luz. Diante de "fados/ vereditos da história a iniquidade humana" é preciso de uma força sobre-humana "para acender/ às cegas batendo com o desespero no desespero/ uma centelha de luz um sinal de reconciliação". A poesia do puro enlevo, de cantar a vida, de criar beleza torna-se impossível diante da obrigação da resistência e do testemunho.

"O Senhor Cogito e a longevidade" (ICS, 12), de modo irônico e bem humorado, retoma o tema da mortalidade e da transitoriedade, já introduzido por "Trenodia" (ICS, 4) e "Ao rio" (ICS, 5). Podemos perceber a presença desses poemas como o prenúncio do principal assunto dos três últimos livros de Herbert. O mito da imortalidade, como um dos desejos do ser humano é aqui objeto de zombaria do poeta. É curioso observarmos o contraste entre o desespero causado pela história e "este século insano" e a descrição da própria experiência de transitoriedade.

Os tempos relegam ao baú das memórias com cheiro de naftalina os verdadeiros valores. "O Senhor Cogito reflete sobre a virtude" (ICS, 13) e aponta que ela nunca foi atraente aos poderosos, mas nos tempos modernos "está cada vez menor/ como um cabelo na garganta/ como um zumbido no ouvido". Da mesma forma, o passado do ser humano como animal saudável é relegado a "Sonhos vergonhosos" (ICS, 14). A visão da vida pós-morte que impera na nossa civilização separa o homem dessa herança animal, retira dele sua identidade, quer que ele seja algo que não é mais humano. Consciente disso, nos "Presentimentos escatológicos do Senhor Cogito" (ICS, 15), o protagonista "até o fim defenderá/ o magnífico sentimento da dor" que o torna humano e capaz de sentir empatia com os outros". Uma vez que a visão da vida depois da morte, reinante há séculos, é denunciada como falsa, ela precisa ser recusada, assim como a imortalidade. O universo que era percebido como um exemplo da imutabilidade perante a transitoriedade humana

está-se apequenando ("Acalanto", ICS, 16). Encolhem suas dimensões físicas e espirituais. Prenuncia-se o fim.

A visão infantil refletida por uma "Fotografia" (ICS, 17), talvez tirada durante uma das primeiras viagens de Herbert quando criança, nas margens do rio Boh, "antes da segunda guerra persa", está distante da realidade de hoje. Representa uma outra pessoa "para sempre segura como um inseto no âmbar". A *polis* dos sonhos não corresponde à imagem da "Babilônia"(ICS, 18) decadente. Se o cerco da *polis* é feito por opressores de um lado da Cortina de Ferro, do outro lado é promovido pelas "multidões bêbadas de adeptos da opulência". Os bárbaros internos são tão perigosos quanto os bárbaros externos. De um lado vemos um tirano, ("O divino Cláudio", ICS, 19), e do outro o monstro que "asfixia por infirmitade" ("O monstro do Senhor Cogito", 20). O desfile dos personagens históricos iniciado pelo "Divino Cláudio" continua apresentando as figuras dos "Regicidas"(ICS, 21) que, bem-intencionados, tentavam lutar contra a opressão com violência, na esperança de mudar o mundo. Um outro personagem nesta marcha, "Damastes, apelidado Procrustes, fala" (ICS, 22) sobre suas ambições de reformar o homem à força, tentando tornar todos iguais. Herbert utiliza a figura de um bandido mítico, que cortava ou esticava os corpos dos viajantes, para contar a história dos revolucionários que à força tentaram igualar pessoas na sociedade criando o comunismo totalitário – a cidade sitiada, na qual ele foi obrigado a viver.

Fica clara a intenção do poeta de recontar a história por meio de uma série de apócrifos históricos ou míticos no poema que retrata a fuga "da legião estrangeira" de Ciro, descrita por Xenofonte, em "Anábase" (ICS, 23). O poeta declara que seu "famoso grito no monte Theches/ interpretam erroneamente os poetas sentimentais/ simplesmente encontraram o mar ou seja a saída do calabouço". A obra cujo título significa "subida" ou "ascenso" se refere à marcha dos exércitos de Sardis até Babilônia e descreve apenas a primeira das sete partes da obra de Xenofonte. Herbert foca seu poema na descida ou catábase, a fuga do Exército dos Dez Mil que gloriosamente marchou até Cunaxa, para depois de vencerem a batalha de Cunaxa, na qual foi morto Ciro, que pretendia conquistar o trono do irmão, desperdiçar a vitória e ser obrigado a bater em retirada, perseguido pelos persas. O título, portanto, ironicamente contradiz o conteúdo do poema, mas também conscientiza-nos de que o relato histórico não tem um nome adequado. O grito dos mercenários gregos ao avistarem o mar é o grito dos que sabem que

conseguiram escapar. Sua viagem de volta não teve nenhuma sanção metafísica, foi motivada apenas pelo instinto de sobrevivência.

Talvez nesse ponto do livro fique mais evidente uma outra possibilidade sugerida pelo poeta. Ao vermos suas reflexões sobre a poesia do "século insano" ("A Ryszard Krynicki – uma carta", ICS, 11), observamos o papel da poesia pretendida pelo autor. Na série dos relatos históricos e míticos "revisados" conforme a ótica do poeta, podemos afirmar que a poesia pretendida por ele naquele momento era um "Informe da cidade sitiada". Ao longo dos milênios, os seres humanos perseguem-se uns aos outros. A denúncia desse processo é feita postando-se sempre do lado dos perseguidos e "Abandonados" (ICS, 24), solitários e incompreendidos como "Beethoven" (ICS, 25). É por isso que "O Senhor Cogito reflete sobre o sangue"(ICS, 26), uma vez que o mundo parece esquecer da simples fisiologia humana, desperdiçando vidas em nome de mitos. A percepção da fragilidade da vida em vez de levar o ser humano a terminar com a opressão, pelo contrário, apenas a reforça. Nem as descobertas dos cientistas, nem "um suspiro do poeta" podem mudar a perspectiva de um contínuo dilúvio de sangue.

No cortejo de personagens históricas aparecem ainda Maria Rasputin ("O Senhor Cogito e Maria Rasputin – uma tentativa de contato", ICS 27) e "Isadora Duncan" (ICS, 29). Como a maioria dos atores no palco da história, como o próprio Senhor Cogito, movimentam-se entre o grandioso e o risível. Tanto a infeliz filha de Rasputin, obrigada a viver no exílio com saudades da pátria e, até no seu sepulcro, desenraizada de sua cultura, quanto a dançarina fascinada pelas ideias leninistas e morta num acidente dramático e ridículo, refletem a tentativa do autor e do seu representante de compassivamente entrar em contato com os que foram como ele, presos e esmagados nas malhas da história. "O processo" (ICS, 28) kafkiano conscientiza-nos da situação do contínuo estado de sítio que cerca o ser humano. Tanto o cerco fisiológico, que a cada um de nós manda repetir as palavras da sentença: "realmente não sei/ quantos minutos de ar ainda me restam", quanto o cerco histórico A sensação deste último é reforçada pelos poemas que formam uma galeria de retratos de personagens históricos, dois dos quais estão na vizinhança de "O processo". "O mensageiro" (ICS, 30) que anuncia a chegada dos bárbaros, invariavelmente chega aos portões da *polis*.

Tanto "O mensageiro"(ICS, 30) quanto "17.IX" (ICS, 31) podem funcionar como um interlúdio que leva o leitor novamente a pensar na

Polônia como a cidade sitiada. O primeiro refletindo a chegada dos exércitos soviéticos a Lwów, o segundo marcado no título pelo dia da sua invasão. Ao mesmo tempo são mais dois quadros na galeria dos retratos da história universal, apresentada por Herbert nesse volume. A universalidade e a particularidade do tema da quantidade dos mortos em guerras, a iníqua e misteriosa "contabilidade das vítimas", são o objeto das reflexões de "O Senhor Cogito sobre a necessidade de exatidão" (ICS, 32). Os desaparecidos do mundo e da história confrontam a pretensa exatidão da história com a total abstração do número de suas vítimas tão concretas. Nem ao poeta é dado comemorar todos os mortos da maneira como deveriam ser comemorados. O contínuo apagamento da violência, mais evidente nos regimes ditatoriais, deve ser denunciado: "somos apesar de tudo/ guardiões de nossos irmãos". O contínuo apagamento da violência leva a mudanças na mentalidade: "a incerteza sobre os desaparecidos/ refuta a realidade do mundo". Para que possamos mudar o mundo, denunciar seus mitos que levam à repetição contínua da violência, é preciso lembrar-se das vítimas.

"O poder do gosto" (ICS, 33) ordena a discórdia. O mundo que sob o manto da ideologia ou religião promove iniquidades não pode ser endossado. É preciso rebelar-se contra ele, como fez o Senhor Cogito em Útica, mesmo que o preço por manter a integridade e a dignidade seja o mais alto possível. A casa morta ("O Senhor Cogito –anotações da casa morta", ICS, 34), símbolo da prisão totalitária, está ao redor. No poema, possivelmente baseado nas vivências de um poeta preso em Lubianka, Aleksander Wat (1900-1967), e cheio de simbologia bíblica, Herbert declara: a única música das esferas que ainda se pode debilmente ouvir no fim do "século insano" é o grito do Homem, o grito de Adão, um preso torturado que não poderia ser esquecido. E, no entanto, este grito parece ser audível apenas ao poeta, o mundo parece sofrer de um mal de Alzheimer progressivo quando se trata de lembrar das violências dos poderosos.

O que resta ao poeta e ao Senhor Cogito na sua contenda contra o mundo? "Velho demais para carregar as armas e lutar como os outros –/ me designaram como um favor o papel menor de cronista/ registro – não se sabe para quem – a história do cerco" escreve em seu "Informe da cidade sitiada" (ICS, 35). O cerco é eterno. Pela ordem e intensidade dos retratos expostos na galeria que é o livro, parece que no século XX o cerco chega a seu auge. As claras alusões à Polônia como a cidade sitiada em nada tiram sua indefinição que a torna um lugar universal. O cerco físico é ao mesmo tempo o cerco metafísico da *polis* idealizada.

Os que defendem a Cidade limitam-se à defesa das ruínas, não lhes resta mais nada. Seus inimigos mudam constantemente. Os defensores estão em número cada vez menor, mas é preciso defender-se até o fim. A Cidade dos valores, da tradição, não pode ser esquecida. "[E] se a Cidade cair e apenas um sobreviver/ ele levará a Cidade dentro de si pelos caminhos do exílio/ ele será a Cidade", como Enéias, que saindo da Troia acabou por fundar as bases de Roma. Cada um que defende na sua luta contra o mundo a Cidade dos valores, este a reconstrói diariamente, pois ainda nos resta algo que nos pertence e que não foi humilhado – os sonhos.

2.6 O TRÍPTICO ELEGÍACO

Como já foi dito, o poeta em janeiro de 1986 mudou-se com a esposa para Paris. Embora tenham recebido um apartamento cedido pela prefeitura de Paris, a situação financeira deles era muito complicada. Ainda mais que Herbert, profundamente atingido emocionalmente com o que tinha visto e passado na Polônia e pelos anos de vida nômade, começou a ter problemas de saúde. Fora o transtorno bipolar, detectado em 1967, que alternava períodos de depressão com de euforia, em 1988 o poeta foi diagnosticado com severo enfisema pulmonar que, dez anos mais tarde, seria a causa da sua morte. O problema foi se agravando, impedindo a mobilidade do poeta e obrigando-o a voltar para a Polônia em 1992, ficando, inicialmente, recluso em sua própria casa e, posteriormente, impedido de sair da cama. Herbert tentava rebelar-se e fugir das limitações. Suas últimas viagens feitas em cadeira de rodas foram marcadas pela sequência de impedimentos médicos seguidos das fugas do paciente do hospital.

Em 1990 o poeta publica o mais curto de seus livros, *Elegia para a partida*, seguido em 1992 por *Rovigo*. Em 1993 sai o volume dos ensaios *Martwa natura z wędzidlem* (A natureza morta com brida), sobre a pintura holandesa, sucedido pela última viagem do poeta, em 1994, à Holanda.

O último ano de sua vida, 1998, é marcado também pela já mencionada seleta de seus poemas, feita pelo autor, *89 wierszy* (89 poemas), na qual Herbert agrupa os poemas em sequências que permitem leituras elucidatórias. Por fim nesse mesmo ano, meses antes da morte, publica seu livro de despedida *O epílogo da tempestade*.

Os últimos anos da sua vida, marcados pela doença progressiva, também são anos de seu envolvimento na vida pública. O poeta surge como crítico ferrenho da política do país, que, depois da abertura em

1989, estava tentando construir uma democracia em meio à invasão do capitalismo selvagem e sendo conduzido por equipes de governantes pós-comunistas. Seus artigos venenosos, frequentemente panfletários e radicais, fizeram com que fosse atacado por todos os lados com exceção dos direitistas que tentaram fazer dele o poeta nacional, apropriando-se de sua obra. Os outros oponentes, que chegaram a alcunhar o autor de O Senhor Vomito, obviamente tentaram de todas as maneiras contestar a imagem de Herbert de "poeta que não se deixou vencer", investigando sua vida e expondo suas contradições. Embora até hoje perdure a briga por se apropriar politicamente da sua obra, que, por seu caráter polissignificativo permite vários tipos de interpretações, cada vez mais se estuda e se observa seu componente universal e metafísico.

Depois da morte de Herbert, ainda houve várias publicações de seus inéditos. Alguns foram preparados para publicação pelo autor, como o *Labirynt nad morzem* (O labirinto à beira-mar) que esperou quase trinta anos para ser editado. Outros já foram editados de forma esparsa (entrevistas, artigos, resenhas) e agora foram publicados em livros. Outros ainda, entre os livros publicados postumamente, nunca foram terminados, como o livro de apócrifos míticos *Król mrówek* (O rei das formigas), ou não eram inicialmente destinados à publicação (vários volumes com cartas do poeta, seus poemas esparsos e inéditos). Ainda no ano de 2017, quase vinte anos após a morte do poeta, além do recém-editado volume de cartas para Tadeusz Chrzanowski, apareceram nas revistas literárias poemas até então inéditos, que sugerem em breve uma edição de um volume de poesias esparsas atualizado.

Os três últimos livros poéticos de Herbert, embora cada um a seu modo, têm como eixo de composição o tema da partida, da despedida, do fim, frequentemente sendo chamados de tríptico elegíaco. Em todos eles retornam, além do personagem do Senhor Cogito, os temas relativos à história, à velhice e à morte.

2.6.1 *Elegia para a partida*

Elegia para a partida inicia-se com poemas nos quais a observação da natureza faz com que se perceba o mal inerente a ela e presente em seu seio desde sempre. O poeta denuncia a falsa visão humana da natureza, que tende a romantizar os processos naturais. Os sagrados "Carvalhos" (EP, 1) procurados pelos antigos em busca da sabedoria e pelos românticos em busca da paz, inspiração e clima de romance para Herbert revelam apenas que o mundo da natureza não só é incapaz de dar sentido ao ser humano, como também é aterrador. A

indiferença da natureza representada pelos carvalhos para com a vida, que é desperdiçada incessante e casualmente, em vez de trazer a paz, provoca no poeta comparações com a realidade totalitária: "o tribunal ao alvorecer a execução à noite", e o faz questionar tanto a natureza quanto Deus. Pois que tipo de deus pode concordar com a naturalidade do mal? O mundo da natureza por um lado está distante do mundo do ser humano, por outro lado, o mundo dos humanos anda perigosamente perto do mundo da natureza selvagem, seguindo suas leis cruéis. É preciso, portanto, despedir-se da visão da natureza e da divindade benévolas oferecidas pela cultura. A projeção das experiências do século XX sobre os carvalhos sagrados leva o poeta ao desespero.

O poema "As metamorfoses de Lívio" (EP, 2), por sua vez atesta que a esperança, inesperadamente, pode ser obtida pela observação da história. Se a observação da natureza pode levar à visão do reino do acaso, onde "o sentido [é] o anseio dos fracos a quimera dos desiludidos" ("Carvalhos", EP,1), esses mesmos elementos acabam paradoxalmente por vencer na história provocando a queda do império. Devemos, portanto, confiar no elemento humano, que suplanta a implacável ordem natural, a ordem do mais forte? Aparentemente é nele que existe uma fonte de esperança...

As reflexões sobre a natureza são complementadas pelos dois poemas na sequência. Em "Família Nepenthes" (EP, 3), Herbert novamente critica a possibilidade de buscar "na Natureza o consolo" e questiona a visão sentimentalista de Rousseau. A planta-jarro tem para ele semelhanças, entre outras coisas, com a polícia secreta soviética, a NKVD, que convidou para negociações, em março de 1945, a cúpula dos governantes do Estado Polonês Clandestino, que resistiu por anos na ocupação nazista, somente para sequestrá-los e levá-los para Moscou, onde foram condenados durante uma farsa jurídica. A ausência da inocência e a presença do mal na natureza parece imperceptível aos que vivenciaram o século de "gulagui e campos de concentração", precedido pelo preparo colonial do mundo vitoriano. "Vivemos com a planta-jarro em harmonia", tanto por romantizar a natureza quanto por presenciar a casualidade e crueldade do mundo humano ao redor.

Herbert, no entanto, enxerga mais um momento no qual a natureza e os seres humanos agem de modo parecido. Aparentemente falando sobre o instinto da vida em "Abrunheiro" (EP, 4), de fato ele fala dos precursores. Assim como o abrunheiro que floresce logo no início da primavera, há pessoas, os precursores, os jovens voluntários, os poetas, que resolvem iniciar o movimento contra o inverno, contra a aparente congelada e imutável ordem natural das coisas. São pessoas tão

comuns como o arbusto de beira-estrada, que vão contra as leis da história, contra a maioria indiferente, e acabam provocando a mudança. E assim caem os impérios – pelas ações dos inconformados. Portanto, ao observar a natureza, pode-se perceber, apesar da sua crueldade, também seu movimento cíclico. No mundo humano também existe igual movimento, mesmo que os abrunheiros humanos frequentemente sofram por isso.

Por esse motivo, o poeta lhes dedica "A missa pelos aprisionados" (EP, 5). A oferenda feita aqui por um dos precursores, um dos "abrunheiros" que iniciaram o movimento contra as leis da natureza e a história, é uma oferenda que consiste em reconciliação. O preso, provavelmente baseado em Adam Michnik, um dos mais importantes dissidentes e opositores ao sistema comunista na Polônia, encontra-se acima da política e do campo ético, e sob as vistas do poeta e de um "nume cinzento", está pronto para "se conciliar com os irmãos que estão em poder da iniquidade/ e lutam nos extremos", portanto, com seus inimigos. A capacidade de elevar-se acima da sua dor e enxergar a humanidade dos opositores, de enxergar que de fato são humanos presos nas malhas do sistema que erram – marcaram a postura conciliatória de Michnik, o que depois veio a se tornar um dos pontos de discórdia dele com Herbert. Aqui essa capacidade é a oferenda, "A missa pelos aprisionados". Até porque, como vimos, o passado de luta armada, persegue os que lutam até o fim da vida ("Coração pequeno", EP, 6).

Se até agora pudemos observar *Elegia para a partida* de uma visão da natureza romantizada, a partida de uma visão da história manipuladora ("As metamorfoses de Lívio" EP, 2), a partida do império e da lenda da luta armada, esta última trocada pela oferenda da conciliação, em "Pedido" (EP, 7) e "Despedida" (EP, 9) aparece o elemento pessoal, que vai marcando cada vez mais a produção do poeta. Em "Pedido" o poeta marcado pela história pede pelo impossível: vida leve, superficial, sem dores e sem sentido. Seria mais fácil, seria mais prazeroso, mais "dançante", mesmo que impossível. A bênção do esquecimento, da falta de consciência, não lhe foi concedida. Por isso observa a mudança dos valores elevados em valores triviais em "Considerações heráldicas do Senhor Cogito" (EP, 8). O símbolo da Polônia, a altiva águia, é transformado em caracol que se arrasta carregando nas costas sua casa. O país dos sonhos patrióticos tornou-se um "país/ das árvores pequenas/ das palavras pequenas". Mais uma partida de um ideal. Embora o livro tenha vindo a lume em 1990, logo depois da abertura de 1989 na Polônia, foi publicado ainda em Paris,

antes da volta definitiva do poeta para a pátria e reflete muito mais a consciência do poeta anterior à abertura que aconteceu de modo inesperado para a maioria da população, que, cansada da carestia e da falta da esperança, via a sorte do país como "obscura/ incerta".

É nesse contexto que, observando "depois da partida das aves a súbita partida do verde/ fim do verão", tanto o verão da vida quanto o curto verão da perspectiva da democratização do país, o poeta vê que "chegou a hora é preciso dizer adeus" ("Despedida, EP, 9). "A paisagem"(EP, 10) é a paisagem depois da batalha. Seu último verso, a visão dos enforcados depois da luta, fala "dos corpos aos quais o vento restitui a vida, esse vento sem árvores e sem nuvens" e consoa com a última linha de "Despedida": "nossos corpos assumiram a cor da terra". No meio do livro estamos diante da paisagem da Terra Desolada, lugar do qual partiu a vida, as cores, os valores. Embora a fé na queda do império, conjunta com visão do abrunheiro que luta contra o fim do inverno e a observação de que ainda há pessoas que lutam contra as leis da história forneçam raios de esperança, a tônica é pouco luminosa. É preciso, no entanto, notar as contínuas tentativas de ir construindo imagens que se opõem ao vazio predominante. Sem dúvida pertencem a essa corrente os dois poemas seguintes: "A viagem" (EP, 11) e "Veit Stoss: O Adormecimento da SVM" (EP, 12). O primeiro deles dialogando abertamente com "Ítaca", de Kaváfis e "Atlantis", de Auden, descrevendo a vida sob a metáfora da viagem— um percurso de maravilhamento e aprendizagem, uma "repetição do mundo" terminada com a "grande reconciliação". O segundo fala sobre uma outra maneira de "repetir o mundo" — a arte. A descrição de parte do retábulo de Veit Stoss, que se encontra na basílica da Santíssima Virgem Maria, em Cracóvia, é uma éfrase do fragmento que descreve a morte e ascensão de Maria. O fim da sua viagem terrena que termina em subida aos céus é ao mesmo tempo a metáfora da arte. O milagre escapa das mãos do artista-entalhador, a quem, como aos apóstolos, resta "inclinarse com esforço sobre a nuvem que se eleva". Por mais que sua arte possa produzir maravilhas, é obrigada a resumir-se à observação do milagre, mesmo que ela própria ajudasse a criá-lo.

A reflexão sobre a partida assume ares diferentes quando a enlevada visão da morte e ascensão de Maria dá lugar à lúgubre e tocante "Oração dos anciãos"(EP, 13), entre os quais se encontra também o eu lírico. Na oração dos que estão perto da morte, há uma rejeição das liturgias da igreja e um pedido para voltar à vida, nem que seja numa forma mais modesta possível. Qualquer volta à vida é melhor

que a não vida representada aqui pelo rito religioso. Os anciãos falando com Deus não querem ser devorados pelas "insaciáveis trevas dos [s]eus altares". Anseiam pelo futuro retorno à existência e ao mesmo tempo temem a rejeição, semelhante à que enfrentam por parte dos outros humanos, que não conseguem vencer o asco que provoca o corpo de um velho com suas "mãos de cera".

Os rituais são frequentemente impelidos pela música, como denuncia o poema "As aventuras do Senhor Cogito com a música" (EP, 14). A música provoca o ofuscamento da realidade, pode levar ao embevecimento, assim como à euforia da batalha. Simboliza a arte que leva à alienação da realidade e, por isso, é criticada pelo Senhor Cogito, pois uma arte desse tipo, por mais que possa ser "secretamente adora[da]", de nada serve "quando chegar a hora". No confronto com a realidade, e a realidade do ser humano implica finitude e limitação, a arte que apenas emociona não passará na "prova da mentira e da verdade", pois nela conta "aquilo que se sujeita/ às medidas e juízos terrenos".

É novamente a morte a perspectiva da qual se observa a história bíblica no poema seguinte, "Especulações sobre o tema de Barrabás" (EP, 15). Retomando o tema da casualidade associada com o mal, delineado em "Carvalhos" (EP, 1), Herbert opõe as escolhas infinitas de Barrabás e o destino de Cristo, marcado pela escolha trágica da qual não tem escapatória. O poeta associa o mal com a casualidade e passividade e o bem com a fidelidade à sua missão, assim como no caso de "Jonas" (EO, 20). Observamos a contraposição de Barrabás, sem trilha definida no meio das possibilidades infinitas, ao eu lírico, que, no meio da multidão, foge da responsabilidade de não dar testemunho de suas convicções, e a Cristo, que fiel às suas convicções, morre por elas, condenado pelo poder totalitário. Podemos relacionar o apócrifo também à corrente de reflexões sobre a história que perpassa o livro e toda a obra de Herbert. O indivíduo justo é esmagado na luta contra a multidão dos iníquos e indiferentes, mas sua fidelidade a si mesmo, além de dar-lhe o sentido, faz com que seja vencedor: embora perca sua vida por seus ideais, estes sobrevivem e ganham força pelo seu sacrifício. A perspectiva da morte e a referência a Cristo apenas como "Nazareno" ressaltam seu aspecto humano e fazem com que até alguém da multidão seja obrigado a se identificar com ele e refletir a respeito do valor da vida e do sentido da morte.

O poema seguinte, "Carroça" (EP, 16) é uma "elegia para a partida" da poesia tradicional, simbolizada pelo velho imperador, que numa pausa entre as chamadas da morte simbolizada pelo aluco, escreve poesias tradicionais, fiel àquilo que sente. A partida desse tipo de poesia, marca também a partida do antigo mundo dos valores, a chegada da modernidade. Talvez é desta modernidade que fuja Tolstói, no poema "A morte do leão" (EP, 17). A cuidadosa reconstrução dos últimos momentos do grande escritor²⁰⁶, apresentada com grandes doses de ironia, mostra Leão na fuga para a morte, e não da morte. A morte aqui oferece um refúgio contra a perseguição empreendida pelo séquito dos modernos "[n]a caça a Leão", da religião arrogante, representada pelo pope e "do tempo do perseguido/ o tempo da Grande Besta", o apocalíptico século XX que se inicia. No fim desse mesmo "século insano" ("A Ryszard Krynicki – uma carta", ICS, 11), o poeta, que vivenciou "o tempo do perseguido", lamenta a partida do mundo tradicional e dos valores representados pela pena, a tinta e a lâmpada em "Elegia para a partida da pena, da tinta e da lâmpada" (EP, 19).

A esse mundo está oposto, por um lado, o mundo desolado da "Fábula sobre o prego" (EP, 18), que pode ser lido tanto como um retrato escarnecedor do império soviético marcado por todo tipo de carestias quanto como o mundo que vive de espectros da ideologia e dispensa objetos. Por outro lado, ao mundo de valores tradicionais está oposto o mundo que dispensa o passado. O poeta aprendeu o mundo observando "as grosseiras engrenagens da história/ a procissão monótona e o combate desigual/ sicários à frente das multidões aparvalhadas/ contra um punhado de justos e sensatos" ("Elegia para a partida da pena, da tinta e da lâmpada", EP, 19). Essas engrenagens não apenas moeram sua infância, que aqui relembra saudosamente, mas parecem ter acabado com a ingenuidade da humanidade representada pelo jovem poeta. Ao mesmo tempo, os "Hunos do progresso" fizeram com que os objetos, que representam a vida culta: a pena, a tinta e a lâmpada, fossem relegados ao passado. A *Elegia para a partida* é a despedida de toda a tradição que esquece da experiência da humanidade que até então acumulava-se em camadas da tradição e em objetos. A tradição que despertava a imaginação, incitava ao autoaperfeiçoamento e enriquecia o interior está sendo dispensada, relegada ao esquecimento.

²⁰⁶ A cuidadosa apresentação das fontes que descrevem a morte de Tolstói e seu uso no poema, assim como a análise do poema foram feitas por Joanna Adamowska (ADAMOWSKA, 2012, p.295-308)

A era das "rápidas canetolas" (na época em que o poeta escreveu o poema apenas se iniciava a era dos computadores pessoais), que ao mirar o futuro esquece o passado, tragou a todos, inclusive ao poeta que lamenta sua traição às antigas ferramentas de um escritor. A escuridão que se instala tem a ver com o fim da vida, com o fim da história e com o fim da tradição. De todo o rico leque de possibilidades sobre as quais reflete o poeta, ou seja, a visão da natureza como sagrada ou amistosa ("Carvalhos", "A família Nepenthes"), a religião ("Carvalhos", "A missa pelos aprisionados", "Oração dos anciãos", "As especulações sobre o tema de Barrabás"), o patriotismo ("Coração pequeno", "Considerações heráldicas do Senhor Cogito"), a história ("As metamorfoses de Lívio", "Coração pequeno", "Elegia para a partida da pena da tinta e da lâmpada") e a arte ("Veit Stoss: O Adormecimento da SVM", "As aventuras do Senhor Cogito com a música", "Carroça"), não sobrou quase nada com o que não estivesse decepcionado – "restou-me pouco/muito pouco// objetos e compaixão". "Chegou a hora é preciso dizer adeus" – diz e continua as despedidas em vários níveis nos dois livros de poesia que ainda chega a publicar. A diferença é que *Elegia para a partida* marca também o fim de uma certa fase criativa do poeta. Diante da catástrofe da civilização que o livro descreve, os temas desenvolvidos nos livros anteriores encontram seu fim, assim como a voz poética utilizada por Herbert. O fim do totalitarismo parece ter definitivamente conscientizado o poeta de que ele não era a única ameaça à cultura. A chegada da escuridão anunciada no último poema do livro é a chegada do "tempo da Grande Besta" ("A morte do leão") do qual fugia Tolstói naqueles versos. O fim daquele tipo de poesia como a escrita por Herbert também é um fato ("Carroça). Há necessidade de encerrar o capítulo e procurar uma nova forma de expressão. Mas será que é possível? *Elegia para a partida* marca o fim da grande poesia herbertiana. A despedida ainda é escrita no mesmo tom dos volumes anteriores, mas já se percebe a mudança do idioma do poeta que ficará mais marcante em seus dois últimos livros.

2.6.2 *Rovigo*

Mateusz Werner, diagnostica essa mudança em flagrante. Em 1993, um ano depois da publicação de *Rovigo* escreve:

Rovigo não é uma quebra, é mais um anexo, uma glosa à obra cuja linguagem esgotou-se na *Elegia*...Com todas as suas diversidades trata-se,

pois, da poesia construída no mundo de valores daquele mesmo artista. O problema é que está construída de modo diferente.²⁰⁷

Sem dúvida há no livro venenosos libelos, com o ar abertamente satírico como "Mitteleuropa" (R, 13). Há elementos que talvez sejam exageradamente escarnecedores em poemas de conteúdo sério como "Homilia" (R, 11). Há por fim um poema em relação ao qual uma parte da recepção piedosamente calou-se, enquanto que a outra o tratou com aberto desgosto e ferrenhamente criticou como algo que não se esperava do poeta até então elegante e responsável por um elevado tom da palavra poética. Trata-se do poema "Chodasiewicz" (R, 20), uma espécie de venenoso pasquim contra Czesław Miłosz. Talvez por isso na sua avaliação do livro Werner escreve:

Rovigo – está cheio de raiva e impaciência, acertos de contas pessoais e despedidas pessoais com amigos e inimigos. *Rovigo* – poesia sem o véu da ironia, sem o desprezo sereno, é o livro de um outro (mas será que novo?) Herbert. Não é mais o enigmático príncipe dos poetas, que das alturas de sua majestade destila pistas líricas. É um ser humano vivo, que se descobre diante de nós em apaixonado arroubo de sinceridade. Sinceridade dolorosa, pois nem sempre fácil de ser aceita por outros – a face retorcida pelo esgar de vivos sentimentos é mais difícil de suportar que a alabastrina máscara de estoicismo, que o poeta nos acostumou a ver.²⁰⁸

Por mais que a reação do crítico possa ser exagerada pelo calor e surpresa do momento, ela é acertada em várias de suas observações. Não é possível não notar que a ironia, marca registrada de Herbert até então, em *Rovigo* cede lugar ao sarcasmo. De acordo com Werner, é perceptível também a mudança da postura de um observador que constantemente duvida de todas as opções, delicadamente apontando para a alternativa por ele preferida, para, no lugar dele, surgir um juízo que, da altura da posição daquele que sabe a verdade, abertamente emite

²⁰⁷ WERNER, Mateusz "Rovigo: um retrato para despedida" in: FRANSZEK (org.) 1998, p.219-238. Fonte de citação na p. 222-223.

²⁰⁸ Ob. cit., p. 222.

suas condenações. Em sua análise do livro, Werner impiedosamente pontua os lugares nos quais o poeta, que até então "queria permanecer fiel/ à clareza incerta" ("O Senhor Cogito e a imaginação", ICS, 9), frustrado com o mundo, não consegue manter essa fidelidade, optando pelas certezas e, de alguma maneira, fazendo o que ainda há pouco criticava: "rebaixa[ndo] a palavra sagrada/ à balbúcia da tribuna à negra espuma dos jornais" ("A Ryszard Krynicki - uma carta" ICS, 11).

A distância do tempo permite suavizar a perspectiva sob a qual o livro é visto, mas os diagnósticos iniciais emitidos por Werner também continuam sendo confirmados. Entende-se que a mudança em Herbert foi provocada pela decepção com os rumos do mundo, com a Polônia depois da abertura, com sua própria impotência como poeta a quem não é dado mudar o mundo e que, embora famoso e editado em vários idiomas, no fim da vida ainda tem que passar necessidades. Por trás da postura de observador estoico a que Herbert acostumou seus leitores, transparece a raiva de um ser humano impotente diante da sua doença, que lhe limita os movimentos, diante do mundo tão diferente do sonhado. O poeta, na verdade, continua escolhendo "o orgulhoso exílio" ("O poder do gosto" ICS, 33).

Obrigado pela doença a se afastar do cotidiano, luta contra ela de todos os modos possíveis. Mas a luta heroica junto com a decepção por vezes o transformam em ancião rabugento que, sem o contato direto com a realidade, se expressa de modo, por vezes, desmedido. Essa postura do artista provoca, por sua vez, a decepção dos leitores acostumados ao tom elevado e à postura elegante em sua poesia. Podemos dizer que esses momentos nos quais cresceu a decepção mútua deram margem a uma espécie de campanha contra Herbert. Tentou-se encontrar todo tipo de falhas no monumento do poeta que se construiu a ele em vida, isso com a ajuda de seus poemas, suas confabulações e elementos heroicos, que efetivamente faziam parte de sua biografia, sem enxergar o ser humano real e suas dificuldades. Por outro lado, Herbert insistia nas suas falas não apenas na crítica aos colegas que aderiram ao regime, mas gostava também de lembrar que, como um dos poucos, nunca proclamou tal adesão, posando como um dos poucos justos, e essa postura acirrava os ataques dos seus oponentes. Alguns reflexos dessa batalha, inevitavelmente, aparecem em seus poemas, ainda mais que, como foi dito, *Rovigo* marca uma mudança da poética herbertiana, mas não se deve simplificar e enxergar no livro apenas os elementos de escárnio, decepção e amargura.

O enigmático poema final que dá o título ao livro, "Rovigo" (R, 26), descreve uma estação no meio do caminho, com uma cidade imaginada ao redor dela. A cidade que o poeta conhece apenas por meio da imaginação é "uma obra-prima de mediania", mas encanta por ser um lugar de vida real. O poeta passou por ela várias vezes durante as suas viagens, sem nunca tê-la conhecido. Talvez seja assim também com pessoas com quem conversa nas páginas desse livro. Rovigo pode ser a metáfora de uma vida simples, um curto momento entre "arrivi" e "partenze", "nada apenas uma estação", que aparece em companhia de sinos – de júbilo e de agonia. Se pensarmos na metáfora da vida como estação, na espera de chegadas e partidas, encontros e despedidas, podemos perceber que os poemas do livro podem ser compreendidos como as estações importantes na vida de Herbert. Os diálogos com as pessoas e as situações marcantes para o poeta ficariam sendo o tema ao redor do qual o livro é organizado.

Por outro lado, é preciso notar a mudança no *tópos* da cidade: a mítica *polis* sitiada foi substituída pela cidade banal. Depois da partida dos grandes temas anunciada no volume anterior, a visão catastrofista da partida da cultura e da tradição, sobra a trivialidade do cotidiano, com o grande tema da efemeridade da existência como pano de fundo. Essa leitura pode ser reforçada quando contrastamos o último poema do livro com o primeiro. O último de algum modo exalta a banalidade e a cotidianidade que escapou ao poeta obrigado a tratar de grandes temas (vimos algo semelhante em "Pedido", EP, 7). O primeiro é a homenagem a Elzenberg, uma das "Sombras Elevadas" ("Para Henryk Elzenberg no centenário do nascimento" (R, 1).

Trata-se do livro mais pessoal de Herbert: nove dos vinte e seis poemas tem dedicatórias a amigos ou pessoas importantes para o poeta; cinco são diretamente dirigidos a eles ("Para Henryk Elzenberg no centenário do nascimento" (R, 1), "Um postal de Adam Zagajewski" (R, 12), Para Petar Vujičić (R, 14), Para Yehuda Amichai (R, 16), "Para Czesław Miłosz" (R, 25)) e um indiretamente ("Chodasiewicz", R, 20). Os poemas sem dedicatórias, com poucas exceções, são abertamente pessoais, relacionados com a vida do poeta, dando ao livro o tom de um autorretrato crítico e confessional. Curiosamente, na abertura do livro encontramos a homenagem a um dos mestres de Herbert e, quase no seu fim, um poema dedicado ao outro: Elzenberg e Miłosz. Só que Miłosz, que ajudou na divulgação de Herbert no mundo anglofalante e foi um dos mestres do ofício, tornou-se com o tempo um desafeto pessoal, que para Herbert representava as posturas com as quais ele não concordava.

Escreveu-se muito sobre os motivos das divergências entre os dois poetas. Miłosz, tendo vivenciado tanto o tempo pré-guerra, quanto as crueldades da guerra e os absurdos provocados pelo *éthos* patriótico-religioso vigente e o Levante de Varsóvia de 1944, além de ser extremamente crítico a respeito da época e do *éthos* que Herbert idolatrava, depois da guerra aderiu ao sistema comunista trabalhando na diplomacia, antes de decidir se refugiar em Paris. Um dos seus ídolos e amigos era o filósofo marxista Kroński, cujas aulas Herbert presenciou e criticou quando estudava filosofia em Varsóvia. De algum modo Elzenberg é contraposto aqui a Kroński, que tanto fascinava Miłosz. Herbert escreve dirigindo-se a seu mestre, que estava impedido de lecionar por pessoas como Kroński: "[r]odeavam-te sofistas e aqueles que pensam com o martelo/ Embusteiros dialéticos adoradores do nada – tu os contemplavas/ Pelos óculos um pouco lacrimejados/ Com o olhar que perdoa e que perdoar não devia" ("Para Henryk Elzenberg no centenário de seu nascimento", R, 1).

Miłosz acabou fugindo do sistema, mas sua formação o transformou em eterno crítico do nacionalismo influenciado pela igreja e do *éthos* que levou à resistência romântica e à morte da geração dos Colombos. Já Herbert, por conta de sua experiência, de alguma maneira se identificava com todos esses elementos, mesmo tendo percepções críticas a respeito, que vemos ao ler sua obra. Outro ponto de atrito que pode ser percebido entre os poetas é a inclinação religioso-metafísica de Miłosz, um sensualista profundamente influenciado pela mística cristã e a antimetafísica de Herbert. Foi divergente também a escolha do destino: Miłosz emigrou de vez do país, após servir por um tempo ao sistema, Herbert sempre foi um crítico do sistema e nunca se decidiu pela emigração definitiva. Além do penúltimo poema do livro, "Para Czesław Miłosz" (R, 25), que pode ser visto como homenagem ou uma polêmica velada, há também no livro um outro poema que é uma espécie de libelo escarnecedor contra Miłosz, "Chodasiewicz" (R, 20). Neste poema, sob o disfarce de um poeta menor e esquecido, com alusões por demais transparentes, Herbert satiriza e critica o amigo e rival, apontando vários paradoxos que caracterizavam a figura dele, chegando até a deselegância de questionar sua sexualidade.

Em oposição a proteus como Chodasiewicz, Herbert apresenta uma galeria dos retratos daqueles que foram inflexíveis na sua postura moral, seguindo firmemente "A Lei As Tábuas A regra", como escreve na homenagem a Elzenberg ("Para Henryk Elzenberg no centenário de seu nascimento", R, 1). O poema é também uma viagem ao passado,

relatada em palavras que remetem a *Macbeth* de Shakespeare, uma tragédia da luta pelo poder: "Vivemos nos tempos que em verdade foram uma história contada por um idiota/ Cheia de barulho e de crime". A postura de seu preceptor perante os desafios desse passado formou o poeta e o ajudou a amadurecer, deixar de ser "um menino engraçado (...) um menino que não sabe", como relata o autor: "Tua severa brandura tua força delicada/ Ensinavam-me como perdurar no mundo que nem pedra pensante/ Paciente indiferente e terno ao mesmo tempo".

Entre os outros retratos de alguns daquele "punhado de justos e sensatos" ("Elegia para a partida da pena da tinta e da lâmpada", EP, 19), que permaneceu constante na sua luta contra as iniquidades do mundo e na postura moral, vemos George Orwell ("O álbum de Orwell", R, 3), "Mademoiselle Corday" (R, 6), os partidários da resistência anticomunista ("Lobos", R, 8) e os soldados assassinados em Katyń ("Botões", R, 9).

Ao lado desses retratos e polêmicas, Herbert pincela seu autorretrato. "O livro" (R, 2) descreve um paciente copista que lê e copia o livro. O livro aqui pode ser um símbolo de toda a cultura, mas é também a Bíblia, que no versículo apontado no poema conta o momento no qual Adão e Eva adquirem a percepção do bem e do mal. A tentativa de discernir entre o bem e o mal, o apego a repetidamente copiar aquilo que o eu lírico considera a verdade, rende a ele dúvidas diante da postura dos outros: "Penso que não sou nem hábil nem suficientemente paciente/ meus irmãos são mais destros que eu nesta arte/ ouço seus escárnios sobre a cabeça vejo seus olhares zombeteiros". Mas mesmo assim segue inflexivelmente fazendo o que considera certo, e assim, como um dos heróis retratados, "no entanto nunca se renderá" ("O álbum de Orwell", R, 3).

No poema intitulado "Curriculum vitae" (R, 4), o eu lírico, que como de costume tem várias semelhanças com o autor, resume sua vida deitado no leito do hospital. A insistência em "distinguir o bem daquilo que é mau/ saber com certeza o que é branco e o que é totalmente negro" não lhe renderam "uma vida a todo vapor". Mas o seu exemplo mostra que foi possível, mesmo levando uma vida "mediana" e "pálida", "distinguir o bem daquilo que é mau/ saber com certeza o que é branco e o que é totalmente negro", e ainda no leito da morte, "com a mão cansada até o âmagô/ afast[ar] os espíritos maus e invoc[ar] os bons". É claro, que alguns elementos desse retrato não condizem com a vida de Herbert – o velho hábito de não falar tudo abertamente ainda subsiste – mas as alusões são suficientemente claras.

O próximo poema, "Pacífico III/(Para o Congresso da Paz)" (R, 5), é uma delas. O poema foi escrito nos anos cinquenta ironizando o Congresso da Paz, organizado com objetivos propagandistas, sob os auspícios soviéticos, em Varsóvia, em 1950. Após a publicação na imprensa clandestina, em 1985, da entrevista de Herbert, na qual criticava abertamente e nomeava alguns dos poetas e escritores que cederam ao conformismo e se envolveram com o regime comunista²⁰⁹, em 1987, um dos críticos literários atacou Herbert, acusando-o de também escrever e publicar poemas conformistas no estilo do realismo socialista e apenas citando o nome do poema²¹⁰. O poema foi publicado em 1954 numa antologia coletiva "...w każdej chwili wybierać muszę..." (...e em cada momento preciso escolher...) ao lado de outros poemas de Herbert. Sua publicação em *Rovigo* é a resposta para o crítico e aqueles que lhe apoiaram, sem sequer conhecer o poema. A publicação prova que não há nele nada da poética do realismo socialista, insistindo na afirmação de que não era preciso aderir ao regime, que se podia manter "a postura ereta", como a heroína retratada no poema seguinte. "Mademoiselle Corday" (R, 6) foi firme em "administrar justiça" e sofrer dignamente as consequências de seu ato, originado na fidelidade aos princípios conhecidos na leitura à luz da "lâmpada de azeite", igual àquela cuja partida lamentou o poeta no volume anterior. Mas aquilo foi nos "tempos míticos" quando "os livros eram levados a sério".

O autor se autoidentifica com essa postura. As mãos de "Mademoiselle Corday", certamente estão entre "As mãos dos [s]eus antepassados" (R, 7) que suspiram: "- Oh como sublime é a paz -/ de um golpe mortal". As mãos dos antepassados repetem que, como Orwell, ele "não [s]e renda" e incitam a continuar, como os "Lobos" (R,8) o combate contra os mais fortes, defendendo os mais fracos e os vencidos ("Botões" R, 9). Curiosamente tanto estes quanto aqueles são simbolizados pelos que lutaram contra o poder soviético e foram por ele esmagados.

²⁰⁹ Entrevista "Wypluć z siebie wszystko" (Cuspir tudo de dentro de si) (HERBERT, 2008, HN, p.119-164), concedida a Jacek Trznadel, em 1985, foi posteriormente incluída no livro no qual Trznadel entrevistou os escritores envolvidos com o regime na época stalinista "Hańba domowa" (A desonra doméstica).

²¹⁰ ŁAPIŃSKI, Zdzisław. Nagrobek (Lápide). In: *Jak współżyć z socrealizmem. Szkice nie na temat*. (Como conviver com o realismo socialista. Esboços fora do tema). Londres: Polónia, 1988, p. 98.

O poema "Nuvens sobre Ferrara" (R, 10), por um breve momento, interrompe a atmosfera belicosa, mas mesmo neles ressoa um elegíaco eco de mágoa: "não pude escolher/ nada na vida/ segundo minha vontade/ conhecimento/ boas intenções// nem a profissão/ o abrigo na história/ o sistema que tudo explica/ nem tantas outras coisas/ por isso escolhi lugares/ numerosos lugares de paradas". As viagens, que foram, como vimos, ao mesmo tempo a fuga e a peregrinação, permitiram ao eu lírico do livro encontrar alguns momentos de paz e contemplação, que talvez possam ser chamados de encontro metafísico. A móvel paz das nuvens, "a metamorfose ambulante", é contraposta à vida conturbada e sem paz do poeta e à imobilidade das estrelas que reluzem de longe como os ideais. E é essa constante inconstância das nuvens que permite a "lenta mas segura" chegada "às margens desconhecidas". Pois nem a religião, nem a Igreja, apesar de todos os esforços do poeta, lhe trouxeram respostas ("Homilia", R,11). A estranheza dos ritos, a simplificação dos problemas pelos padres, frequentemente terrenos demais ("sacerdote gordo"), e a falta de questionamento que apresenta o "povo de Deus" são alvos de crítica e obstáculos para que o poeta se aproximasse da Igreja e da fé. O silêncio do "Logos inconcebível", apesar de todas as tentativas de contato, termina mais um poema que une o lamento à crítica.

A paisagem catastrófica do fim do mundo da cultura, representado por catedrais, que cede lugar à invasão dos "execráveis blocos de apartamentos de Chernobil Nowa Huta Düsseldorf", que representam a feiura, a trivialidade e a uniformização, é o cenário de "Um postal de Adam Zagajewski" (R, 12). Os poetas, como sacerdotes, emissários da verdade num mundo cinza, "apóstolos numa viagem a trabalho", possibilitam a "um punhado" de fiéis o contato com a beleza e com "a verdade/ o que significa – o terror". "Para que sejam corajosos/ quando chegar a hora" do Extermínio – do definitivo fim da alta cultura. Por enquanto, o dito do "trágico Adorno" ainda não se cumpriu. Ainda se escreve poesia, ainda no meio do mar de produtos da indústria cultural produz-se alta cultura, mas por quanto tempo? "O céu" já foi "derretido"...

O próximo poema, "Mitteleuropa" (R, 13) polemiza em tom de escárnio com a ideia da construção de uma comunidade espiritual centro-europeia baseada nas experiências em comum e postulada, entre outros, por Milan Kundera. O poema que se segue, "Para Petar Vujičić" (R, 14), é mais uma conversa confessional com o amigo e tradutor ao sérvio, na qual o poeta aponta para algumas de suas inspirações

(Homero, Dante, Shakespeare) e afirma que o sofrimento foi um dom que lhe permitiu experienciar a vida da melhor forma possível – a da humanização. Uma outra conversa em tom semelhante com o amigo poeta Yehuda Amichai ("Para Yehuda Amichai" R, 16), vem precedida de mais um poema crítico, que, dessa vez, desembainha o gládio contra o totalitarismo.

"A excursão dos dinossauros" (R, 15) é mais um acerto de contas com o sistema comunista, por um lado um pouco jocoso, por outro, pouco refinado. Nele as ideologias, por mais benevolentes que sejam, sempre estão sujeitas à entrada de "um Dinossauro com rosto humano", que vai transformar a ideia "num crime real" e o "idílio", "numa sinistra carnificina". A educação ideológica que precede a carnificina se repete há "milhões de anos" e prepara os seguidores dos ditadores em vez de preparar os indivíduos capazes de pensar por si mesmos.

O tom pessoal é mantido nos poemas que se seguem. "Vergonha" (R, 17) é a autodescrição da humilhação de um paciente que é obrigado a desistir da dignidade. Como protesto só lhe resta lembrar dos tempos melhores, quando durante uma aula de anatomia, o corpo era tratado com mais carinho do que tratam os vivos no hospital, e da princesa Antígona, que entendia a sacralidade do corpo humano, mesmo sem vida.

Uma lembrança diferente marca um dos poemas mais bonitos do livro, "Juramento" (R, 18). É a recordação dos fugazes encontros com as mulheres. A beleza momentânea e passageira das mulheres que passam e são admiradas, despertando a imaginação e configurando encontros com o outro, encontros humanos, são aquilo que o eu lírico nunca irá esquecer. A essência da vida e do mundo são os rostos humanos que ficam na recordação oriundos de curtas epifanias, místicas, humanas e sensuais e, ao mesmo tempo, configuram o tesouro que a memória guarda e do qual extrai o prazer de viver. O poema aparece como um lampejo de encantamento no meio da procissão de poemas pesados, duros e escarnecedores. No poema seguinte volta o tema da arte, que por diversas vezes apareceu nos outros livros de Herbert.

Partindo da afirmação de Stendhal de que arte é "O espelho [que] vaga pelo caminho" (R, 19), na primeira parte do poema observa-se também que a arte "mede-se com a história/ com a sorte variável// tenta domesticá-la/ dar-lhe um sentido humano". Mas as tentativas de "elevar a um nível mais alto (...)/ a matéria humana deteriorada/ o sofrimento arruivado" são escarnecidas pelo poeta na segunda parte do poema. O

balé metafórico que tenta "dançar" o sofrimento humano não passa de um circo. A arte ao lidar com o sofrimento ou o enobrece, como na primeira parte do poema, ou o banaliza, como na segunda parte. De um modo ou de outro – a arte, que deveria ser um espelho, mente ao omitir a essência da História – sofrimento humano. Alimenta-se dele, mas em vez de ser um espelho da dor, produz sua caricatura.

A vizinhança desse poema com o pasquim contra Miłosz, "Chodasiewicz" (R, 20), levando-se em conta seu sentido, talvez esteja apontando para mais uma crítica dirigida por Herbert ao ex-amigo. Ainda mais que o poema que segue o libelo, "O Senhor Cogito sobre um tema imposto 'Vão-se os amigos' " (R, 21), certamente alude ao fato de que poucos amigos lhe restaram. Os motivos foram tanto o passar do tempo quanto as desavenças e decepções. O Senhor Cogito, representante do poeta, observa que essas perdas fizeram-lhe constatar que "ao redor ficou um pouco/ vazio// Mas em compensação mais claro". Não tem, portanto, as antigas dúvidas, a aproximação aos amigos mortos que lembram aqueles que morreram em nome da pátria na guerra, faz com que se sinta seguro nas suas posições e pronto para "ao fundo desse coro/(...) cantarola[r]/ sua ária/ de despedida".

Enquanto os amigos mortos e os valores por eles representados estão vivos na recordação, sua memória confrontada com "As agendas do Senhor Cogito"(R, 22), por um lado, volta ao passado, por outro, descobre inquietantes lacunas. O esquecimento poderia ser preenchido num ato de defesa contra o desvanecimento, mas isso seria contrário àquilo que postula o poeta em outro lugar: É preciso dar o testemunho do sofrimento humano, do sofrimento da partida, da velhice. Por isso as lacunas são cuidadosamente guardadas "como as cápsulas dos cartuchos disparados// como o gráfico da doença absurda// como o diário do pogrom".

Os dois poemas que se seguem antes do já discutido fechamento do livro – poema que lhe dá título e homenagem a Miłosz – apenas aparentemente destoam do volume levando-nos para o mundo clássico. No primeiro deles, "Aquiles. Pentésileia" (R, 23), Herbert reconta a história do mito da guerra de Troia: Aquiles chora depois de matar Pentésileia. A prosa poética de Herbert, além de reforçar sua declaração de sempre estar do lado dos vencidos, mostra a morte da beleza em contato com a força. Até o herói assassino, Aquiles, arrependido, percebe que a beleza não deveria morrer. No entanto, nos olhos da amazona morta há um "obstinado e celeste – ódio" com o qual contempla o vencedor. Será que esse ódio no olhar da vencedora

assassinada justifica o ódio das vítimas? Ou será que o poema é mais uma reflexão sobre as representações de violência pela arte? Ou talvez fosse ele o lamento pela morte do belo em contato com a força? Creio que todas essas leituras seriam justificadas no contexto de *Rovigo*.

"A obra de figuras negras de Exéquias" (R, 24) é uma pequena preciosidade, escrita em hexâmetro, utilizando a metáfora homérica do "mar vermelho como vinho" (*Odisseia*, XIX, 172) e parafraseando um fragmento de Hermipo, que vemos anotado em alemão ao lado dos desenhos que Herbert fez visitando a Gliptoteca de Munique, onde se encontra o cílice com o desenho da obra efraseada. Uma outra referência literária, "barco de faia", nos remete à obra do renascentista Jan Kochanowski, mais precisamente ao canto do coro (terceiro *stasimon*) na sua tragédia *Odprawa posłów greckich* (A dispensa dos emissários gregos), na qual o coro narra a história do rapto de Helena e prevê a guerra de Troia. Estamos portanto novamente numa narrativa periférica à *Iliada*, e que, como o poema anterior, remete às questões da beleza e da violência. A primeira versão do poema foi dedicada a Iossif Brodskii, um dos maiores poetas russos, e publicada depois da morte de Herbert no livro *Król mrówek* (O rei das formigas), que contém apócrifos mitológicos de Herbert escritos em prosa.

O poema é uma variação a respeito do mito da viagem de Dioniso de Icária para Naxos, quando os piratas, não conscientes da identidade de seu passageiro, rumaram para a Ásia tencionando vendê-lo por lá como escravo. Dioniso fez com que crescessem videiras no convés, paralisando os remos e as velas, transformou os piratas em golfinhos e continuou sua viagem semeando videiras pelas Ilhas Gregas. Se lembrarmos que Dioniso, deus do vinho que morre e renasce, tem vários paralelos com Cristo e que as videiras estão ligadas com os festejos que originaram a comédia e a tragédia, percebemos que o curto poema está repleto de referências às fontes da cultura ocidental, incluindo nela, por meio de Kochanowski, o início da literatura polonesa. O deus-homem segue sua viagem pelas correntezas, bêbado e adormecido, sem interferir no destino da viagem. Assim como o eu lírico do poema "A viagem" (EP, 11) não se interessa pelo destino final. A beleza está no mistério que encobre seu percurso no rimbaldiano "barco ébrio" da poesia e da vida, pelo "mar vermelho como vinho", mas também como o sangue oriundo da violência da história. A poesia, assim como a beleza, como a vida, encanta a força. Mesmo fenecendo em contato com ela, segue seu percurso invencível. A viagem leva o poeta "sonolento/ maravilhado/ atormentado pela beleza do mundo" ("Nuvens sobre Ferrara", R, 10), como Dioniso pelo vinho da vida, por várias estações marcadas por

epifanias e cotidianidade. Todas elas, estações de percurso, marcadas com o letreiro "-arrivi-partenze-", iniciais e finais ao mesmo tempo, como a estação "Rovigo".

2.6.3 *O epílogo da tempestade*

O último livro da trilogia elegíaca é a despedida de Herbert. A despedida que foi ensaiada desde *Elegia para a partida*, em *O epílogo da tempestade* ganha sua forma final. O livro foi publicado meses antes da morte do poeta em 1998. Provavelmente foi pensado inicialmente como uma espécie de "alfabeto de Herbert" – os poemas do volume foram organizados em ordem alfabética. Temos dentro dele três sequências alfabéticas: a primeira vai desde "A avó" (ET, 1) até "Castelo Alto"(EP, 29), a segunda desde "Cartilha. Em defesa do analfabetismo" (EP, 30) até "O além do Senhor Cogito" (EP, 39) e a terceira, composta por apenas três poemas, de "Ternura" (EP, 40) até "Tecido" (EP, 43). As interpretações desse tipo de sequenciamento foram variadas: o aumento do livro inicialmente planejado, o acréscimo dos poemas escritos depois que o primeiro molde do livro foi fechado ou a tentativa de sinalizar o fato de que a ordenação perfeita não refletiria o caos do final da existência), mas nenhuma foi realmente convincente. O título do livro, como foi dito na introdução ao primeiro capítulo, alude a Shakespeare, ao quadro de Giorgione, ao fim do século XX e ao fim da existência do poeta. Há ainda mais uma possibilidade de leitura, que é devida à homofonia entre o genitivo da palavra "tempestade" (*burzy*) e a terceira pessoa do singular do verbo "derrubar", podendo ser entendido como "O epílogo derruba" ou "O epílogo destrói", deixando o objeto do verbo não dito e instigando a imaginação dos leitores mais atentos.

O personagem que compartilha com o leitor suas reflexões e vivências pode ser identificado com o poeta, como também pode ser percebido como mais uma criação poética, que utilizando a voz direta e referências pessoais, mais uma vez esconde o autor. Como, de acordo com o que foi observado anteriormente, a voz do poeta no últimos volumes torna-se cada vez mais direta, deixarei essa hipótese em suspenso.

O poema que provavelmente deu título ao livro nunca foi terminado e é mais um apócrifo herbertiano. Trata-se de um monólogo dirigido a Calibã, depois da partida dos navios rumo a Nápoles. Em uma das versões, o autor colocou expressamente Ariel como o eu lírico do poema, assim como no poema sobre Calígula, iniciando a poesia com

uma espécie de didascália. Mas como no poema o eu lírico em momento algum fala de Próspero e afirma que desistiu de ser o rei de Nápoles, pode-se supor que quem nos fala seja na verdade Próspero. O poema foi publicado no volume de poemas esparsos editado depois da morte do poeta. Menciono o assunto, pois os títulos dos livros poéticos de Herbert sempre estavam relacionados a um poema ou uma metáfora inserida dentro de algum dos poemas do livro. A única tempestade nomeada em *O epílogo da tempestade* aparece no poema "Dois profetas. Um teste de voz" (EP, 9) e dificilmente se refere ao nome do volume. Ao contrário, o epílogo da *Tempestade*, a última peça de Shakespeare a que Herbert alude, tanto no poema que não conseguiu terminar quanto no título do livro, era um monólogo de Próspero, um mago, frequentemente visto como disfarce do próprio Shakespeare. O mago desiste de seus poderes, uma vez que terminou a tarefa de consertar o mundo. Ele se dirige ao público, despido de sua aura sobrenatural, pedindo que o público o perdoe e o liberte com seus aplausos, uma vez que quer retornar ao seu lar. A peça termina com a esperança de que seu trabalho e sua mensagem inspirem o público a inflar as velas de seu navio e que seu perdão o liberte. Da mesma maneira Herbert cria seu monólogo de despedida: despindo-se dos poderes, permitindo ver seu lado mais humano, com a esperança de que sua mensagem perdure.

O destino que costuma dar sentidos mitificantes aos gestos poéticos fez com que Zbigniew Herbert morresse logo após ser internado no hospital, na madrugada do dia 28 de julho de 1998, durante uma memorável tempestade que se abateu sobre a cidade de Varsóvia.

O livro se inicia com o retrato poético da "Avó" (ET, 1) mitificada, uma das pessoas mais importantes na vida de Herbert, que era para ele um dos exemplos a serem seguidos. Este início, que localiza a avó real, citando até seu nome, não deixa dúvidas: trata-se de mais um livro marcado pelas referências pessoais. Um livro no qual o poeta vai tentar acertar as contas e dar testemunho, dialogando com o leitor e com as pessoas importantes para ele, seguindo nisso a linha da poética já estabelecida em *Rovigo*, que, como lembramos, se iniciava com o poema dirigido àquele que Herbert escolheu como seu mestre.

Este trabalho de despedida é visível logo em seguida na série de quatro poemas com o mesmo nome, "Breviário" (ET, 2-5), nos quais o eu lírico dirige-se diretamente a Deus agradecendo, fazendo pedidos, perguntas e confissões. Essas orações poéticas, invocações diretas à divindade são também tentativas indiretas de explicar ao leitor a sua vida. Na primeira delas está agradecendo pela presença dos objetos. Por

meio deles fala da sua condição de escritor, de doente e de uma pessoa que está se preparando para a morte ("Breviário", ET, 2). Na segunda ("Breviário", ET, 3), que tem a forma de um pedido por talento literário, expressa a incerteza referente à sua obra, à sua capacidade, ao mesmo tempo em que dá testemunho da sua habilidade de fazer o que pede. A eterna incerteza de quem escreve, a respeito do resultado de seu trabalho, lembra um pouco *A carta de Lord Chandos*, na qual Hugo von Hoffmanstahl, ao falar da incapacidade que a palavra tem de expressar a realidade, faz de uma maneira primorosa o que tenta provar impossível. A terceira das orações ("Breviário", ET, 4) é mais um pedido do artista que quer na sua obra criar uma síntese da existência. A quarta ("Breviário", ET, 5) é uma confissão de um homem à beira da morte, que já sabe que não conseguirá fazer as pazes com todos que fez sofrer. Ele percebe que, diferentemente do imaginado, a vida não é uma sequência ordenada que expressa um sentido, pelo contrário, é marcada pelo caos, "a algazarra/ a dissonância". A ordem, presume-se, é a prerrogativa das narrativas, da obra ausente da vida real. Essas narrativas são como "suplementos ilustrados" ("Dalida, ET, 6) que narram a vida dos astros populares e, como suas canções, embelezam a tirania – tanto a tirania da condição humana quanto as tiranias impostas pela história – e por isso precisamos agradecer por elas.

O poema seguinte, "Dei minha palavra" (ET, 7), retorna ao tema da participação na luta armada. A palavra dada, a jura solene feita pelo jovem soldado, é a metáfora do comprometimento com certos ideais. O comprometimento custa e faz com que o eu lírico queira retirar a palavra dada, mas o "range[r] [d]o eixo do mundo" o obriga a novamente participar da luta. A fidelidade, um dos temas centrais na poesia de Herbert, nunca foi fácil ou indolor, ao contrário, significava a contínua luta contra as limitações, preguiças e conformismos inerentes a todo ser humano, para poder manter a postura ereta à altura das circunstâncias.

A expressão dessa fidelidade pode ser vista no poema "Diana" (ET, 8), que, por um lado, critica a cultura pop que cria princesas como Diana, mas, por outro, inclina-se perante sua humanidade. É ela que deve ser "como o sorriso da Nefertiti/ como o padrão/ de tempo e espaço/ depositado em Greenwich" e não o ícone de princesa criado pela mídia como um falso padrão de algo elevado, um ícone que em nada consegue ajudar os que sofrem, como o eu lírico do poema, atingido pela doença e velhice.

Assim como as imagens da mídia, voltam ao eu lírico do volume as imagens da história. O próximo poema, "Dois profetas. Um teste de

voz" (ET, 9) gira em torno do tratado de Rapallo, que iniciou a colaboração entre nazistas e soviéticos e resultou no desastre da Europa dominada pelos totalitarismos. A humanidade não percebe a infantilidade e a balbúcie dos políticos e deixa-se ser levada ao desastre pelos falsos profetas. Ao personagem narrador do volume, o poeta ancião, resta apontar sua infantilidade.

Se os poemas "Dalida", "Diana" ou "Dois profetas. Um teste de voz" pareciam imagens da televisão que se alternam sem muito sentido diante de um velho poeta adoentado, o poema seguinte parece compará-los "[À] linguagem do sonho" (ET, 10). Ao lembrar as imagens sonhadas, o eu lírico diz: "desconfio/ que todos sonham em imagens/ mas conto para mim mesmo/ todas essas histórias bobas/ como se dormisse/ num monte/ de narrativas". Por trás da linguagem do sonho, seja ele o sonho das imagens veiculadas pela cultura pop ou pelo subconsciente, esconde-se "a pura/ linguagem do doce terror", a linguagem da morte, apenas disfarçada pela torrente de imagens. A morte, tema central do livro, retorna constantemente ao centro de atenção do poeta e é o assunto dos quatro poemas seguintes. Aparece como a morte de Kant, transformado em morto vivo e impedido pela doença de viver seus últimos dias conscientemente ("Kant. Os últimos dias", ET, 11). Provoca uma reflexão a respeito da sua própria inexistência nas fotos do futuro, das quais será apagado como os inimigos da revolução, das fotos de Stalin ("O fim", ET, 12). A morte é projetada na imagem das flores trazidas ao poeta imobilizado pela doença, no poema que evoca novamente Jan Kochanowski e sua oração "Canto XXV". Tanto pelo formato melódico, quanto pela referência ao seu início (no original "hojne dary", "dons pródigos" ouvimos ecoar a primeira linha do poema de Kochanowski). A morte retorna como o assassinato do menino morto pela polícia ("Sobre o rapaz morto pela polícia", ET, 14), que esboça semelhanças com o assassinato do jovem poeta Grzegorz Przemyski, filho da também poeta e amiga de Herbert, Barbara Sadowska, assassinado aos 19 anos em 1983.

A dor e a doença que acompanham a morte e velhice já apareceram em "Kant. Os últimos dias" (ET, 11) e retornam nos dois poemas que se seguem. "O último ataque. Para Klaus" (ET, 15), em forma de diálogo com o tradutor de Herbert, Klaus Staemler. A luta contra a doença (a esposa de Staemler sofria de Mal de Parkinson) é mostrada metaforicamente como a guerra que não terminou e ainda persegue os dois amigos, marcados pela Segunda Guerra Mundial no início de suas vidas adultas. A metafórica da guerra para falar do

sofrimento também está presente no poema que reflete sobre o absurdo da dor, que deveria ser apenas um sinal dado ao cérebro e não torturantes paroxismos que lembram o empalamento ("A estaca", ET, 16). A apreensão constante daquele que está consciente da efemeridade da sua existência e do fim próximo é o tema do poema "O Senhor Cogito. A atual posição da alma" (ET, 18).

Essas ponderações sérias interrompem, por vezes, anedotas nas quais misturam-se o escárnio, a polêmica e a ironia. A curta prosa poética "O Senhor Cogito e o Pequeno Bichinho (.)" (ET, 17) provavelmente é mais uma crítica dirigida a Miłosz, cujo livro *Piesek przydrożny* (Cachorrinho estradeiro) recebeu no ano anterior (1997) o mais importante prêmio literário da Polônia, o prêmio Nike. O livro que misturava poemas, prosas e fragmentos na busca de "uma forma mais abrangente" postulada por Miłosz não era bem visto por Herbert. A prosa, após a crítica poética e disfarçada daquilo que Herbert vê como falhas do livro, narra seu envio aos amigos em Londres, presume-se ser o casal Czajkowski. Uma outra anedota poética é o relato de um dos festivais de poesia ("O Senhor Cogito. Ars longa", ET, 19). No poema observamos a chacota sobre a busca da "poesia pura". Esta poesia, objeto da procura dos poetas que posam de enlevados, não condiz com seu substrato: a língua com a qual "tagarelam/ todos/ larápio e Horácio". A linguagem do poema é o reflexo da sua cotidianidade e da banalidade (visíveis na lista dos objetos retirados do rio após o festival de poesia). O caos do mundo é a música ao compasso da qual dançam todos, incluindo os amantes da língua pura, que apenas posam de sublimes.

Uma outra polêmica na qual Herbert escarnece, tanto de Miłosz quanto do padre-poeta Jan Twardowski desenha-se no poema "*Pica pica L.*" cujo título alude a um dos poemas mais famosos de Miłosz, "Sroczóść" (neologismo que tenta descrever a qualidade do pássaro chamado pega, algo como "peguice"). Em seu poema, Miłosz, ao observar a natureza, retorna à discussão do problema dos universais. Herbert, no entanto, em vez de seguir a discussão dos realistas e dos nominalistas proposta por Miłosz, que estava encantado pela natureza representada pela pega, descreve o problema concreto da natureza da pega, que não poderia despertar encanto. O padre Twardowski, outro poeta que em seus poemas cantava Deus e a beleza da natureza, por sua vez, aparece no poema como um elemento humorístico. Cantar ingenuamente a natureza sem perceber seu lado negro seria a crítica dirigida aos poetas que proclamam uma visão ingenuamente franciscana.

Um outro poema marcado pelo humor sardônico é uma espécie de resposta aos que censuravam Herbert pelos seus artigos publicísticos, nos quais não poupava críticas virulentas à realidade política do país governado pelos pós-comunistas. Muitos de seus adversários imputavam-lhe insanidade mental e depreciavam a transformação daquele que viam como um poeta monumental num velho rancoroso. No poema "Cartilha. Em defesa do analfabetismo" (ET, 30), Herbert defende seu direito de se pronunciar de acordo com a convicção a respeito do que é certo e errado, adquirida junto com a capacidade de ler. Opõe-se ao mundo daqueles que não acreditam no fato de que as vozes polêmicas possam construir o progresso e que as opiniões e conhecimentos alheios, contrários ao senso comum, sejam "dispensáve[is]/ ou até nociv[os]". Mas faz isso aparentemente concordando com seus críticos, para mostrar o absurdo da sua posição, que, caricaturada, defende o analfabetismo. Esses elementos do humor, mesmo o humor malicioso, aparecem no livro como uma tentativa de contrabalançar o peso do tema principal, o da despedida da vida.

A autoobservação nos momentos de confusão mental provocados pela fixação obsessiva em alguma ideia é o objeto dos poemas "Veio à cabeça" (ET, 22) e "Não sai da cabeça" (ET, 23). Não sabemos em que se fixa o pensamento do eu lírico, mas pode se pressupor que o grande tema da mortalidade seja a ideia que não quer sair da cabeça do Senhor Cogito. E mesmo que o segundo dos poemas trate o problema novamente com humor, o primeiro reflete a angústia. Mas a efemeridade não provoca apenas sofrimento. É também vista como um mistério, "o sorriso da Esfinge", a "Zona lírica" (ET, 24).

O velho poeta observa também as mudanças que acontecem no mundo moderno. Sua preocupação com o advento da tecnologia da informação é expressa pelo poema que narra a vitória do computador Deep Blue no jogo de "Xadrez" (ET, 25) contra Garri Kaspárov, que aconteceu em 1996. Sua conclusão é de que a inteligência do ser humano está passando para o mundo das máquinas e que é preciso reinventar a imaginação que está sendo limitada pela revolução da tecnologia.

As observações do mundo moderno aliam-se às dúvidas a respeito da divindade representadas por "Tomás" (ET, 28) e conversas imaginárias com um outro Tomás – o místico Thomas Merton (ET, 27). As reclamações a respeito da decadência do universo, compartilhadas imaginariamente com um outro velhinho, as abstrações infinitas que não levam a nada, caracterizam o mundo solitário da velhice.

Pois um dos seus atributos é um olhar mais reflexivo e o retorno às lembranças da juventude, mesmo que essas lembranças inevitavelmente tragam os amigos mortos e a catástrofe histórica na qual morreram. É o caso do poema "Canção" (ET, 21), dedicado à memória do colega de escola morto num campo soviético, que mais uma vez lidando com o tema da morte, rememora os soldados da geração de Herbert tombados na guerra. Mas há também lembranças boas, como a da cidade de Lwów ("Castelo Alto", ET, 29) numa excursão dos tempos da juventude. Lwów é também o objeto de outro poema que dialoga com Miłosz, "Na cidade" (ET, 28). O poema que em seu formato e na escolha de palavras, reflete o poema de Miłosz "W mojej ojczyźnie" ("Na minha pátria"), faz coro com aquela canção do exílio, composta por Miłosz em 1937. A dor de ser exilado do mundo da juventude parece igual nos dois poetas. Será que talvez Herbert queira polemizar com Miłosz, comparando seu banimento da cidade natal com o exílio autoimposto de Miłosz? Ou talvez queira apenas mostrar a semelhança dos destinos? Não encontraremos a resposta no poema, mas sabemos que os dois grandes poetas, apesar das farpas trocadas, conciliaram-se antes da morte de Herbert, por iniciativa de Miłosz, que telefonou ao antigo amigo, por sorte num dos poucos dias nos quais Herbert não estava afônico.

As lembranças associadas à morte e à guerra voltam ainda no poema destinado ao amigo e poeta Artur Międzyrzecki ("Artur", ET, 31), que morreu em 1996, e no surpreendente "O Senhor Cogito. A aula de caligrafia" (ET, 34), já comentado anteriormente, que traz a lembrança da escola e da professora de caligrafia, senhora Bomba, levada pelos "turbilhões da história", assim como todo aquele mundo.

Essa situação de um velho que vive em vários tempos ao mesmo tempo está descrita no poema ("Tempo", ET, 33). A imobilidade do corpo físico não corresponde à mobilidade de emoções, memórias e inteligência. De uma maneira diferente do Kant, do poema anterior, cujo corpo aparentemente sadio era movido pela mente obnubilada, a crueldade da natureza apresenta-se no caso do eu lírico imobilizando o corpo que abriga as emoções sensíveis e o intelecto vivo, provocando uma confusão de tipo diverso: "eis que vivo em vários tempos, inexistente, dolorosamente imóvel e dolorosamente móvel e deveras não sei o que me é dado e o que me é tirado para sempre". O corpo doente precisa de cuidados básicos ("O que mais posso fazer pelo senhor" ET, 32), atos de caridade muito importantes e apreciados por quem precisa. Estes são os mais importantes, pois físicos, reais e compadecidos,

diferentes dos atos da mente, efeitos da leitura e escrita que levam às querelas intermináveis, "tratados/ bulas/ revogações/ fogueiras". Portanto o ato de caridade física para com o doente, além de ser mais real, não pode terminar condenando o corpo físico à morte dolorosa em nome de ideias.

Essas observações, reflexões e testemunhos da própria condição do velho e doente poeta formam no livro algo que poderia ser chamado de um tratado sobre *ars moriendi*. Ao olhar para seu próprio "Umbigo" (ET, 35) o eu lírico vê a cicatriz que o une à trança da existência, o sinal da identidade separada e da inserção numa comunidade esmagada pela roda da história. A história dela que se confunde com aquela história mais pessoal, mais íntima. É o umbigo "a cidade do corpo", símbolo da *polis* que permanece fiel e à qual é preciso permanecer fiel. O poeta descreve a "Estação" (ET, 36) da vida que o dispensa das obrigações, deixa-lhe espaço para a contemplação e o remorso, a estação que antecede o fim. Em outras palavras: a "Velhice" (ET, 37). Os pensamentos perdem o encadeado lógico, a realidade desacelera, as lembranças trazem justificativas e a percepção do padrão repetitivo da narrativa tecida pela história. A incessante curiosidade pelo mundo, que era o motor das ações, também abandonou o eu lírico, fato que trouxe consigo um inesperado alívio. Saber é melhor que procurar saber, ainda mais que tudo se repete mesmo.

O poeta está preparado para sua última viagem ("Perdendo a cabeça", ET 38). Encara o inevitável como mais uma viagem de férias e deixa de se preocupar com o estado do mundo, que vai existir mesmo sem ele e seus bons conselhos que até o fim irá "assopra[r] aos soberanos do mundo (...) / como sempre/ sempre/ sem resultado" ("O além do Senhor Cogito", ET, 39). O que não é de estranhar, pois o mundo, como o vê o poeta, está decadente, até o apocalipse que está acontecendo é um "apocalipse de quermesse" ("Retrato do fim do século", ET 40). Os tempos são anõezinhos de tão apequenados e a visão catastrófica pede pelo apocalipse de verdade, que possa ser um novo início.

O primeiro dos três poemas que fecham o volume, "Ternura" (ET, 41), mostra que apesar das condições de doença e velhice, o poeta não foi tocado pela insensibilidade. O sentimento de ternura para com o mundo ao redor é constante. O excesso de emocionalidade não serve bem nem às obras de arte, nem ao pensamento. Talvez por isso o poeta, tentando conter a ternura, criou outrora uma poesia mais racional e distanciada. Mas a ternura e a comoção sempre foram sua base. E num

dos seus últimos poemas reconhece que sempre foi indefeso diante das comoções, que foram o alicerce da sua arte: permitiam sentir tanto o apelo da arte quanto o das pessoas e da natureza, enquanto "a mente calma tagarela[va]". Uma confissão que poderia parecer inesperada no poeta que louvava o distanciamento e a objetividade dos clássicos ("Por que os clássicos", I, 39) não surpreende naquele que despe as roupagens de clássico e homenageia o sentimento. Mas, na verdade, ele o fez desde seu primeiro poema "Duas gotas" (CL, 1), que contrapunha o poder da abertura para outro ser humano ao poder da decadência provocada pela guerra.

O segundo poema da tríade final "Cabeça" (ET, 42) retorna ao universo mitológico minoico. Descreve Teseu que volta pelo labirinto com a cabeça de Minotauro. Mas sua vitória é enigmáticamente amarga. O labirinto é sangrento como a História que se renova em ciclos, como a natureza. O grito agourento da coruja lembra ao herói a sua inevitável mortalidade. Ao assassinar o Minotauro, matou algo dentro de si mesmo. Ao mesmo tempo entrou em contato com a consciência da morte e do assassinato. Carrega consigo sua marca: a cabeça do derrotado. De agora em diante "sent[irá] na nuca até o fim da vida" "o cálido alento" dessa Erínia.

Por fim, a coda da obra: *O epílogo da tempestade*, a simbólica palavra final pronunciada pelo velho poeta que outrora foi o mago Próspero. "Tecido" (ET, 43) é um apelo à "memória frágil" inserido na rica trama que une referências míticas e culturais. Todos os textos são tecidos. A obra do poeta, como um fio individual que as Parcas tecem para cada um de nós, faz parte do rico tecido da cultura. O poeta, assim como a fiel Penélope, permaneceu até o fim da vida tecendo sua parte do rico tapete da tradição. Agora pede a essa memória coletiva que lhe conceda sua infinitude. Sua obra já compõe o tecido deste mundo. Ele está à beira do outro mundo e pede a permissão para poder para lá levar seus instrumentos de tecelão: "a barquinha e o fio da urdidura". A barquinha do tear é também a barquinha de Caronte e, ao levá-lo vestido com a mortalha para a outra margem, ajudará a continuar o infinito trabalho de tecelagem da cultura.

2.7 O REI DAS FORMIGAS

Para terminar este capítulo, cabe ainda apresentar brevemente um dos livros mais singulares do poeta – o volume de seus apócrifos míticos. As prosas que compõem o livro foram o fruto de longos estudos a respeito dos mitos gregos, aliados a uma originalidade perceptiva e

criativa ímpar. Certamente é um livro único sob vários aspectos: não se trata nem de ensaios, nem de dramas, nem de poemas, embora algumas das prosas poéticas a respeito da mitologia sejam já conhecidas de livros de poesia. Mas até a inclusão de algo que foi previamente editado em livro em um livro novo é uma prática inédita, quando se trata de Herbert. Trata-se de um livro que teve a gestação mais longa na obra do autor: embora sua escrita, que ele não teve tempo de terminar, tivesse se iniciado cerca de vinte anos antes da sua morte (os primeiros esboços podem ser datados de 1979 ou 1980), suas fontes remontam aos anos cinquenta. Era nessa época que Herbert escrevia pequenos contos ou prosas poéticas que chamava de fábulas. Em um dos livros manuscritos com essas fábulas que o poeta presenteava aos amigos, datado de 1953, aparece a prosa poética "Hermes, o cão e a estrela" (HCE, 84) que perfeitamente poderia compor também *Król mrówek* (O rei das formigas).

Os pequenos contos ou fábulas que compõem o livro são escritos numa linguagem rebuscada e cheia de ironia. Todos são releituras de mitos gregos. As três prosas poéticas que o poeta planejava republicar no livro são: "A história de Minotauro" (SC, 28), "O velho Prometeu" (SC, 29) e "Aquiles. Pentesileia" (R, 23). O título do livro também mudava ao longo do tempo: "Os deuses dos cadernos escolares" e "A mitologia pessoal" foram duas entre as possibilidades que acabaram sendo rejeitadas. A edição do livro foi uma obra primorosa de Ryszard Krynicki, que, baseado em escritos, esboços, planos e pastas, empreendeu a publicação da parte do livro que Herbert deixou pronta e de algumas das fábulas que ficaram por terminar.

Por que é tão importante *Król mrówek* (O rei das formigas)? Trata-se de um livro no qual Herbert, de modo talvez mais manifesto, praticou a técnica da reescrita dos mitos e que do início ao fim lida com o mundo dos deuses e heróis. Vimos que a relação do poeta com as divindades oscila entre a desconfiança, o temor (p.ex.: "Homilia", R, 11; "Reflexões do Senhor Cogito sobre a redenção", SC, 35; "Apolo e Mársias", EO, 8; ou "Carvalhos", EP, 1) e a confiança (p.ex. os quatro poemas intitulados "Breviário" ET, 2-5; "Fragmento", EO, 9; ou "O Senhor Cogito encontra no Louvre uma estatueta da Grande Mãe", SC 27). A visão do outro mundo proposto pela religião cristã inspirava-lhe dúvidas tanto pela aniquilação da humanidade dos salvos (p.ex. "Pressentimentos escatológicos do Senhor Cogito", ICS, 15) quanto pela sua forma totalitária (p.ex. "Nos portões do vale", HCE, 2). Enxergava

também a imperfeição da ideia da vida eterna, dizendo que não tinha o que invejar aos deuses ("O Senhor Cogito e a longevidade", ICS, 12).

Przemysław Czaplinski, ao fazer uma análise²¹¹ que expõe a ideia que está por trás de *Król mrówek* (O rei das formigas) e de outros apócrifos herbertianos diz:

Enquanto (...) na teologia de Herbert o Deus cristão ameaça o ser humano depois da morte, envolvendo-no na sua divina economia da salvação, os deuses gregos criam um perigo peculiar ainda em vida. Herbert enxerga, pois, que o ser humano consegue puxar a divindade para a terra, sabe contrabandeá-la, entrar em dívida com ela, de um modo ou de outro fazer com que a divindade penetre na ordem humana – na forma de violência. (...) A ligação entre o deus e a violência no mundo humano é um assunto complexo e tem caráter mimético: vem de imitação. Toda violência imita Deus, ao menos de um ponto de vista – procura para si mesma o relato absoluto. Tal relato deveria dotar o mais forte de inevitabilidade: pois a força não precisa de sacralização, mas do mito da falta de alternativa. É este tipo de mito que mistifica a história e a devolve sob a forma de absoluto. O papel do mito é velar a violência ou legitimizá-la.

A trama do mito e também o momento de um endividamento singular com os deuses são a crise: no mundo histórico os nossos governantes, os deuses terrenos, perdem o poder – autoridade, consagração, carisma, apoio ou eleitorado – e então utilizam-se de força. Independentemente se a violência é real ou simbólica, sua transformação em mecanismo narrativo será sempre igual: todo poder se renova graças à violência exercida sobre uma vítima escolhida, dando à vitória o caráter de inevitabilidade e atribuindo a culpa ao lado que perdeu.²¹²

²¹¹ CZAPLIŃSKI, Przemysław. Ironia mniejsza: apokryfy mityczne Zbigniewa Herberta (Ironia menor: os apócrifos míticos de Zbigniew Herbert). In: LIGEZA (org.) 2005, p. 287-304.

²¹² Ob. cit., p. 290-291

É por isso que o poeta, que desde sempre observou as rodas da história esmagando os mais fracos, percebe que a narrativa que legitimiza a violência inicia-se na formação escolar que ensina as bases da história, mitologia ou religião. Por isso sua releitura dos mitos se dá de um ponto de vista diferente: privilegiando os vencidos, os mais fracos e os personagens periféricos. Nas margens da mitologia conhecida, Herbert procura por seus protagonistas. Vimos observando o uso deste mecanismo em seus poemas. Os heróis da mitologia de Herbert são aqueles como Mársias ("Apolo e Mársias", EO, 8), cuja história é lembrada por poucos, ou os vencidos como Hamlet ("Trenodia de Fortinbras, EO, 22) e os transformados em monstros depois da morte, como Minotauro ("A história de Minotauro", SC, 28). *Król mrówek* (O rei das formigas) é a tentativa de desmascarar os mecanismos da violência mítica e da escrita da história que mitifica os fatos. Por isso seus protagonistas (como Triptólemos, Cleómedes, Fia ou Tércites) podem exigir até do leitor mais versado na mitologia uma pesquisa mais profunda. Por outro lado os heróis da mitologia como Teseu ou Heracles são pelo autor desmascarados como simples assassinos, Ares é um lutador covarde que no mundo moderno vira o padroeiro dos terroristas e gângsteres, a deusa romana Securitas, por sua vez, é a padroeira das polícias secretas. Do lado oposto da narrativa mítica, aqueles que foram lembrados como monstros (Minotauro, Antaios, Cérbero) são descritos compassivamente e de modo que percebamos que além de terem sido vítimas da violência real, depois de mortos sucumbiram à violência simbólica. Foram transformados de mais fracos em monstros, para justificar a violência.

Herbert analisa os mitos, descobre os mais fracos e vencidos, pondera sobre os motivos da sua derrota e sua posterior transformação em figuras monstruosas ou abjetas. Um exemplo desse tipo de trabalho está na fábula "Ten obrzydliwy Tersytes" (Aquele asqueroso Tércites). Nela o poeta escolhe o protagonista que apareceu em apenas um lugar da *Iliada* e tenta analisar o personagem e os motivos de ele ser tratado na epopeia não apenas como o homem mais feio que veio para Troia, mas também como "covarde, brigão e eterno malcontente"²¹³. Ao analisar etimologicamente seu nome, o poeta chega ao vocábulo *térsos* que significaria "insolente", mas também "ousado, corajoso". Inicialmente, percebe que um personagem que na epopeia aparece falando demais no conselho dos comandantes, portando um nome desses

²¹³ HERBERT, 2008, KM, p. 44.

e com características físicas disformes introduz um elemento cômico. Mas ao olhar mais de perto, percebe que Tércites não critica tudo e todos. Ele se opõe a Agamêmnon, acusa o rei de cobiça. Denuncia o fato deste usar a guerra para roubar desmesuradamente e se apossar do espólio trazido por outros. É portanto a voz dos soldados que foram extorquidos pelo comandante. Como a *Iliada* não dá mais pistas sobre Tércites, embora sugira que não era um soldado raso, pois estes não poderiam entrar na reunião do conselho dos chefes, o autor empreende a pesquisa mitológica. Percebe que se tratava de um herói que foi desfigurado na luta contra o javali calidônio e que tanto a descrição de Homero quanto a surra que recebeu de Odisseu (este caracterizado como um verdadeiro covarde) por intervir no conselho e tentar acabar a guerra insana foram injustas.

Mas a história de Tércites não termina com a guerra de Troia, embora ele não apareça mais na *Iliada*. Herbert relata seu fim nas mãos de Aquiles. Na versão do mito que descobre, Aquiles não se enamorou de Pentesileia, a qual assassinou no campo de batalha. Ele se apaixonou por seu cadáver e praticou no lugar do crime um ato de necrofilia.

Tércites zombou dele justificadamente por esse ato asqueroso e o herói, não tendo outros argumentos, bateu nele até este perder os dentes e mandou sua alma a Érebo (...). Hoje o vemos, sem a concordância de Homero, de um ângulo diferente. Quem foi ele? Um representante dos oprimidos, talvez um príncipe minoico destituído de poder pelos aqueus? Sua única arma foi a maldição, a rebelião dos impotentes – sem esperança, mas justamente por isso merecedor de admiração e de respeito...²¹⁴

A mitologia herbertiana desenhada em *Król mrówek* (O rei das formigas) desnuda o mito que mascara a violência. Mostra que por trás do relato enlevado de heroísmo esconde-se a luta pelo poder e riquezas. Recusa-se a repetir e sancionar a versão do mais forte. A história que põe a máscara da luta ideológica para melhorar o mundo sobre a face da luta pelo poder serve apenas para consagrar a violência e aturdir o ser humano com a narrativa. A revisão mitológica de Herbert dessaca os opressores e demonstra que a necessidade histórica ou religiosa serve apenas para justificar a violência. Suas narrativas míticas, além de

²¹⁴ Ob. cit. , p. 46.

ajudarem a entender "as grosseiras engrenagens da história" ("Elegia para a partida da pena da tinta e da lâmpada", EP, 19), elucidam seus poemas e permitem perceber um dos principais temas da sua obra.

3. VISÕES DA OBRA HERBERTIANA

*por frases longas rezo pois, frases
modeladas na labuta, tão vastas que
em cada uma delas se encontre o
reflexo especular de uma catedral, um
grande oratório, um tríptico*
Zbigniew Herbert "Breviário" (ET,4)

O objetivo desta parte do trabalho é apresentar duas leituras da obra de Zbigniew Herbert. A recepção à obra de Herbert na Polônia é muito rica e diversificada. Ultrapassaria em muito os limites deste trabalho tentar dar conta de apresentá-la por completo. Tal tarefa equivaleria a tentar resumir a rica obra crítica que se produziu a respeito do trabalho do poeta ao longo dos últimos mais de sessenta anos, que se estende por vários livros (apenas a Biblioteka Pana Cogito, uma série de estudos críticos a respeito de Herbert dirigida por Józef Maria Ruzsar, já conta mais de vinte volumes). Além disso, apesar dos vinte anos passados da morte do poeta, ainda surgem seus inéditos, sugerindo uma obra que não está inteiramente fechada.

Perante essa enorme riqueza de trabalhos críticos e visões a respeito do poeta, optei por apresentar aqui duas obras que considero mais importantes e que tiveram maior impacto na recepção. Os dois diferem entre si em estilo e em leitura. Se *Fugitivo da utopia (Uciekinier z utopii)*, de Barańczak, é um trabalho muito acadêmico, com um afã classificatório típico do estruturalismo, *A fonte escura (Ciemne źródło)*, de Franaszek, é uma coletânea de ensaios que prioriza o tema do sofrimento em Herbert e faz uma instigante releitura da sua obra. Penso que essa escolha permite complementar a imagem do poeta e da sua obra desenhada anteriormente e oferecer aos leitores brasileiros boas ferramentas para empreender outras leituras da poesia herbertiana.

Para terminar o capítulo, faço um breve relatório a respeito da recepção de Herbert no Brasil e no idioma português, relacionando as traduções, leituras e influências de Herbert no universo lusófono.

3.1. FUGITIVO DA UTOPIA DE STANISŁAW BARAŃCZAK

*nunca na minha vida
consegui*

criar
uma abstração decente"
 Zbigniew Herbert "Telefone" (ET, 26)

No seu livro *Fugitivo da utopia (Uciekinier z utopii)*, Stanisław Barańczak (1946-2014), grande poeta, tradutor, estudioso e crítico de literatura, escreveu uma das primeiras monografias completas da obra de Herbert. Na época da sua publicação, Barańczak era catedrático de literatura polonesa em Harvard e, ele mesmo, um fugitivo da utopia comunista. Durante anos foi ativo opositor ao sistema e perseguido por isso. Ao conseguir sair da Polônia em 1981, durante a curta temporada de existência do Solidariedade, Barańczak resolveu não retornar ao país que se viu, no final daquele mesmo ano, sob o jugo da ditadura militar do general Jaruzelski.

Embora o livro tenha sido escrito em 1984 e, obrigatoriamente, não cubra a totalidade da produção poética de Herbert, que depois desta crítica publicou mais três volumes de poesia, até hoje é considerado um dos mais profundos estudos da obra de Herbert, motivo pelo qual decidi apresentá-lo neste trabalho que pretende introduzir o poeta ao leitor brasileiro. Com sua aproximação inovadora, Barańczak conseguiu desfazer inúmeros estereótipos interpretativos que, até então, tendiam a ver em Herbert um poeta do equilíbrio clássico, da filosofia estoica e da distância irônica. Como o livro foi editado três anos mais tarde em inglês, podemos dizer que contribuiu enormemente para a recepção mundial da poesia de Herbert, fornecendo aos leitores estrangeiros os contextos específicos e revelando a complexidade da obra do poeta, que, até então, encontrava comentários entusiásticos fora da Polônia, mas que eram até certo ponto redutores. Como este estudo, fundamental para a compreensão de Herbert, permanece inédito em português, na sequência, reproduziremos detalhadamente as discussões levantadas por Barańczak, seguindo também a estrutura de seu livro.

3.1.1 Desentendimentos

Na primeira parte de seu trabalho intitulada “Desentendimentos”, Barańczak nomeia as leituras dos críticos cuja compreensão da obra do poeta era superficial e redutora. Observa que tal procedimento acontecia tanto na recepção de Herbert na Polônia quanto no Ocidente. Ao mesmo tempo em que aponta os poucos trabalhos que se recusam a simplificar a complexidade herbertiana, revela os motivos que podem ter provocado a

aproximação reducionista. Na Polônia, claramente trata-se de mecanismos de recepção característicos da vida intelectual de um país sem liberdade de imprensa, que provocavam sintomáticas distorções de perspectiva no olhar crítico da poesia de Herbert. Citando alguns exemplos, o autor tenta mostrar que, não raramente, os desvios de leitura que levavam a menosprezar a obra foram orquestrados por dirigentes da política cultural do país. No Ocidente, por sua vez, Barańczak aponta como causas as dificuldades provocadas tanto pelo desconhecimento da totalidade da obra, quanto pelo desconhecimento da experiência da vida típica do morador da Europa Centro-Oriental, sua história e contemporaneidade, que norteiam a poética herbertiana, aparecendo nela com tal abundância, que levava os tradutores e editores a selecionarem os poemas que fossem inteligíveis para seus leitores. Por este motivo, a primeira parte do presente trabalho desenhcou extensivamente os contextos que ajudariam a compreender também este lado de Herbert.

É curioso observar que um trabalho como o de Barańczak não seria possível anteriormente na Polônia, onde não passaria pelo crivo do censor, nem no Ocidente, por não poder ter acesso a todas as obras até então publicadas. Tornou-se assim preciso que um dos mais importantes estudiosos da literatura polonesa emigrasse, continuasse a trabalhar como pesquisador e publicasse seu livro fora das fronteiras do país. Sintomaticamente, o tema do trabalho foi a obra de Herbert: por um lado, um dos poetas poloneses mais traduzidos (e bem traduzidos) para idiomas estrangeiros, por outro, considerado por seus compatriotas o poeta nacional, o mais importante entre os poetas em atividade na Polônia. Suas obras foram editadas oficial e clandestinamente, os seus poemas estavam na boca dos jovens, que os transformavam em canções de protesto contra o sistema, copiavam-nos e aprendiam de cor, como uma das formas de se opor ao regime. Não foi à toa que o poeta e dissidente Barańczak resolveu dedicar justamente a Herbert, o poeta que era o ícone da oposição, o seu primeiro grande trabalho depois de decidir não voltar ao país oprimido pelos comunistas.

Entre os rótulos redutores aplicados pelos críticos à obra de Herbert, Barańczak lista as opiniões que até então criavam um senso comum em torno dela: trata-se de poesia que identifica a Polônia com o Ocidente, poesia cujo tema é o passado, a história da humanidade, círculo cultural mediterrâneo. A poesia de Herbert é vista como construtora de uma utopia conservadora do passado, que busca a resposta para os dilemas contemporâneos no estudo da tradição e ainda

observa a realidade pelo filtro de fatos estéticos. Barańczak resume esses juízos assim:

Herbert como o poeta do Ocidente, o poeta do passado, o poeta da cultura: tais eram os três principais ingredientes da opinião corriqueira sobre Herbert. Opinião, o que é importante, que aparecia tanto na versão que aprovava, quanto na versão que atacava e criticava. Neste último caso, as mesmas características mudam de signo de valor e tendem a ser definidos como cosmopolitismo, conservadorismo e estilização pseudoclássica. (BARAŃCZAK, 1984, p.7)

Na sequência, num movimento brilhante, Barańczak apresenta as opiniões de um crítico ligado ao sistema, Artur Sandauer, seguidas pelas críticas feitas a Herbert pelos poetas da geração de 1968, em aberta oposição ao sistema. Enquanto Sandauer, que representa o primeiro grupo de críticos simplificadores, tenta rotular Herbert de moralista ofuscado pela visão da cultura ocidental, alienado da realidade da sua pátria, os jovens poetas Kornhauser e Zagajewski, que representam o segundo, veem a obra dele como poesia alienada dos problemas do agora, que falha ao mostrar o contemporâneo e dialogar com ele. Barańczak refuta os argumentos surpreendentemente semelhantes dos asseclas e dos opositores do sistema, contrapondo aos argumentos de Sandauer os poemas como “Resposta” (HCE, 41), “Reflexões sobre o problema da nação” (EO, 24) e “O Senhor Cogito – o regresso” (ICS, 8) que abordam a dramaticidade e a cisão interna provocada pela escolha de permanecer vivendo ou voltar para a pátria dominada pelo sistema totalitário. Aos opositores do sistema, que postulavam o uso da linguagem direta para desmentir a realidade, criada pela “novilíngua (no original *newspeak*)”, para usarmos o termo de Orwell, Barańczak responde que é próprio do artista usar a linguagem figurada. Além disso, lista os poemas de Herbert, que retratam a realidade de modo alusivo e junto com a listagem, cita o ensaio que é uma verdadeira obra-prima em termos de uso da linguagem velada: a história da queda da ordem dos Templários, que, de fato, conta a história dos processos stalinistas dos anos trinta²¹⁵. Da mesma maneira devemos nos lembrar do ensaio, a respeito da invasão grega de Samos, que, publicado em 1972, sob um

²¹⁵ Obrona templariuszy (A defesa dos templários), que faz parte do livro *Barbarzyńca w ogrodzie (O bárbaro no jardim)*. HERBERT, 2004, p. 159-177.

manto clássico, falava da invasão da Tchecoslováquia pelas tropas do Pacto de Varsóvia, lideradas pela União Soviética em 1968²¹⁶.

À margem da discussão com os críticos, Barańczak inicia mostrando os pontos nos quais irá basear sua proposta de leitura de Herbert: o fato de que

o estado de suspensão entre os polos do Oriente e do Ocidente, da ‘Europa’ e da Polônia, do Mediterrâneo e do Norte, o simultâneo pertencimento a estes dois mundos é o modo específico da existência da poesia de Herbert, o motor de suas tensões internas. (BARAŃCZAK, 1984, p.10)

Por outro lado afirma que o passado na obra de Herbert permanece como um ponto de referência, nunca constituindo uma idealizada utopia conservadora, e é geralmente permeado por analogias que assemelham as épocas idas ao presente.

Ao terceiro grupo de críticos que tendiam a perfilar Herbert entre os autores classicizantes e a ver na sua obra a repetição dos arquétipos numa forma idealizada, acreditando que só a repetição dos padrões salvava a obra do esquecimento, Barańczak mostra que a aproximação a estes padrões e arquétipos dava-se de uma posição do empírico que confronta a cultura antiga com a experiência de hoje. Por mais que Herbert possa utilizar as estilizações nos padrões da cultura antiga, ele fala de si mesmo e do seu tempo utilizando um discurso permeado com ironia e autoironia. Barańczak polemiza com as suposições de que a poesia de Herbert tendia à busca de harmonia e observa que ela não só não idealiza a harmonia, mas que, contrariamente, vê nas utopias, harmonias e ordens um perigo ao ser humano, cujo único esconderijo são o caos e a casualidade, claramente favoráveis à vida.

Citando os poemas “Clássico” (HCE, 81) e “Por que os clássicos” (I, 39) Barańczak mostra como Herbert rejeita o conteúdo classicizante, a harmonia utópica e a admiração pela moderação e pela temperança clássicas. Ao invés de pertencer ao rol dos poetas classicizantes, Herbert é, para o autor, completamente contemporâneo: “evita situações limítrofes no plano estético, mas não as evita no plano ético de sua obra.

²¹⁶ Sprawa Samos (A causa de Samos), editado em 1972 no periódico *Odra*, faz parte do livro *Labirynt nad morzem*. HERBERT, 2000, p. 133-144.

A sua poesia é a ‘visão trágica’ relatada utilizando um estilo clássico” (BARAŃCZAK, 1984, p.17).

Barańczak termina a primeira parte do livro fazendo o esboço biográfico de Herbert e, para completar o capítulo, se debruça sobre os motivos que levariam os críticos a se confundirem na interpretação da obra do poeta. Menciona entre eles as circunstâncias geracionais (a estreia de Herbert, como sabemos, se deu, por motivos políticos, muito posteriormente aos poetas de sua geração, confundindo os críticos), as circunstâncias relativas à censura (ou autocensura) e, por fim, as circunstâncias táticas que faziam com que os críticos atacassem ou menosprezassem a obra de Herbert por demandas provenientes da política cultural do sistema totalitário.

3.1.2 Antinomias

A segunda parte do seu trabalho Barańczak dedica à análise das antinomias que governam o mundo poético de Herbert e que fazem com que, simultaneamente, seja denominado de poeta do Mediterrâneo, da cultura e do passado e de poeta da contemporaneidade e do concreto empírico, além de “bárbaro” (numa clara alusão ao título do brilhante livro de ensaios de Herbert sobre as viagens para Itália e França, no qual o próprio autor se autodenomina de “O bárbaro no jardim”). Trata-se do capítulo mais extenso da obra, cujo tamanho ultrapassa os outros em mais que o dobro. Com isso podemos presumir sua importância, e, de fato, nele se discute uma das principais contribuições que a leitura de Barańczak oferece ao estudo de Herbert, a antinomia fundadora da poesia herbertiana: a confrontação entre a herança e o deserdamento.

Para descrever o eu lírico de Herbert, Barańczak, ele mesmo um exímio poeta, lança mão de um procedimento poético e nos oferece uma analogia que compara o autor interno²¹⁷ dessa poesia ao deus Jano. As duas faces do deus das portas e dos inícios elevam-se acima da lógica

²¹⁷ Barańczak explica a denominação por ele usada de “autor interno” como algo desenvolvido a partir do termo dos formalistas russos *obraz awtora* (imagem do autor) e o termo usado pelos estudiosos anglofalantes *implied author* (autor implícito). “Nesta compreensão, o autor interno é a projeção da personalidade criadora implícita na estrutura da obra, que não pode ser identificada com o autor real, nem com o eu lírico.” (BARAŃCZAK, 1984, p. 134)

binária aristotélica. O paradoxo poético de estar olhando simultaneamente para os dois lados a nega. Como o eu lírico herbertiano, Jano é ao mesmo tempo o “A” e o “não-A”. O autor define por meio do símbolo do deus a poética herbertiana, cuja base, de acordo com suas palavras, “se apoia no esquema de incessante confrontação: confrontação da tradição do Ocidente com a experiência do habitante da Europa Oriental, do passado com o dia de hoje, do mito cultural com a material concretude da vida” (BARAŃCZAK, 1984, p.31).

Dada esta premissa, Barańczak desafia um rosário de exemplos, analisando poemas de todas as fases de carreira de Herbert. Tentarei, abaixo, mostrar algumas de suas análises, particularmente as que trazem consigo o mapeamento dos espaços de confrontações mais importantes para o universo herbertiano.

O primeiro dos poemas analisados, “Wawel” (CL, 32), exige do autor várias explicações relacionadas justamente com o pano de fundo específico polonês e com os detalhes, cujo conhecimento escapa não apenas ao leitor estrangeiro, mas também a muitos dos conterrâneos dos dois poetas. O Wawel do título é um espaço extremamente importante para os poloneses, um dos locais relacionados à alma mítica da nação, castelo dos reis poloneses, cujas tumbas, junto com os heróis nacionais, se encontram na cripta da catedral que faz parte do complexo arquitetônico, erguido sobre uma colina às margens do rio Vístula em Cracóvia. Os elementos mais antigos do complexo datam de 970 DC, mas há lendas que rodeiam o espaço, sobre um dragão que morava embaixo da colina e sobre os governantes míticos e fundadores de Cracóvia, o rei Krak e sua filha Wanda. O castelo que foi moradia dos reis e presenciou seus conflitos com os santos foi reconstruído na época renascentista, sendo um dos centros da Época Áurea do humanismo polonês. Mas também foi transformado em caserna e parcialmente destruído durante as partilhas da Polônia, quando Cracóvia fazia parte do Império Austríaco e Austro-Húngaro. Somente em 1904 foi devolvido pelo Império ao governo polonês da província, depois de 110 anos. Nessa época, um dos grandes dramaturgos e pintores poloneses, Stanisław Wyspiański, escreveu a peça *Acrópolis*, na qual a colina de Cracóvia é transformada em palco de interações dos heróis míticos e bíblicos com a história da Polônia, e essa mesma colina é comparada, por sua importância simbólica para a Polônia, com o valor alegórico de Acrópolis para a Europa. O próprio Wyspiański, o que é importante no contexto do poema, foi um dos autores dos planos de reconstrução de Wawel, seguindo os preceitos do estilo neoclássico baseado em

Acrópolis, para ser a sede de instituições governamentais e culturais polonesas. Embora o projeto já estivesse em fase de planos arquitetônicos, felizmente não foi levado a cabo. É claro que a ele e a aqueles projetos se referem as primeiras linhas do poema. Antes de continuarmos com a análise de Barańczak, vale lembrar que Jerzy Turowicz, a quem o poema é dedicado, foi um importante jornalista polonês, chefe da redação de “Tygodnik Powszechny”²¹⁸. O poema foi editado no primeiro volume de poesias de Herbert *A corda de luz* de junho de 1956.

Wawel

para Jerzy Turowicz

Catarata patriótica tinha nos olhos aquele
que te equiparou a um edifício de mármore

Ó Péricles
deve entristecer-se a tua coluna
e a sombra singela a dignidade dos capitéis
a harmonia dos braços elevados

e aqui a cômica algazarra dos tijolos
o orbe real da renascença
com o quartel austríaco ao fundo

e só talvez na noite em febre
em delírio de pesar um bárbaro
que graças às cruces e aos cadafalsos
conheceu o equilíbrio das estruturas

e só talvez a luz da lua
quando os anjos do altar
se afastam para pisotear os sonhos
e só assim
- Acrópolis

Acrópolis para os deserdados
e a graça a graça para os que mentem
(CL, 32)

²¹⁸ A pessoa de Jerzy Turowicz e a história do semanário "Tygodnik Powszechny" já foram apresentadas no subcapítulo 1.7.

Segundo Barańczak, Herbert não consegue aceitar a tentativa de igualar dois mundos que não aderem um ao outro. Muito pelo contrário, acentua a dissonância

entre o mundo simbolizado pelo nome de Péricles e o mundo de um ‘bárbaro’ da Europa Oriental, da Polônia, entre o mundo do universal mito mediterrâneo e o mundo da história nacional, entre a harmonia e o sofrimento, entre uma simplicidade clara e orgulhosa e a incoerente e ‘cômica algazarra’. (BARAÑCZAK, 1984, p.32)

O ato de tentar igualar deve-se à ilusão, à “catarata patriótica” que impede ver com clareza. Só “em febre em delírio de pesar”, com a vista turvada pela “noite” e “sonhos” pode-se tentar esta comparação. Mas a única harmonia que conhece o “bárbaro” polonês “é a lúgubre geometria de ‘cruzes e cadafalsos’ que o rodeia: só ao se autoenganar conscientemente, ao ‘mentir’, pode se considerar que Wawel é Acrópolis”. (BARAÑCZAK, 1984, p. 32) Barańczak nota, no entanto, que a dissonância apontada por Herbert não é acompanhada de condenação ou chacota, pois se constitui na única “graça” disponível “para os que mentem”. Por fim, no meio do confronto entre Péricles e o “bárbaro”, entre o mito clássico e a história da Polônia, a harmonia dos mármore e “a cômica algazarra dos tijolos”, o estudioso detém a sua atenção na palavra “deserdados” e vê nela o conceito central do poema:

O homem ‘deserdado’, o ‘bárbaro’ setentrional dos tempos de hoje, cortado das fontes da harmonia pericleana, foi separado deles contra sua vontade, por meio do uso da violência: ninguém se deserda a si mesmo. Mas ao mesmo tempo, como cada um dos que foram, contra sua vontade, deserdados, clama – embora ineficiente e desamparadamente – pelos seus direitos, anunciando as suas pretensões à “herança”.

O tema do ‘deserdamento’, ‘orfandade’, expatiação, banimento da Arcádia simbólica ou do Paraíso Perdido se configura no motivo central da obra de Herbert (...). (BARAÑCZAK, 1984, p.32)

À margem das explicações de Barańczak, valeria o lembrete da situação de Zbigniew Herbert, exilado de sua cidade natal, mencionada

nos capítulos anteriores. A situação, como sabemos, que inspirou vários de seus poemas e toda a herança, tanto a física quanto a simbólica, representada para o poeta pela cidade e pelos bens por lá deixados, nunca foi por ele recuperada.

3.1.2.1 – Confrontações

3.1.2.1.1 Confrontação “geográfica”

Barańczak apresenta ao longo desta parte alguns dos tipos de confrontações detectadas por ele na obra de Herbert, além daquela descrita acima entre o território da “herança” e o território do “deserdamento”. O próximo tipo descrito é denominado de confrontação “geográfica”, que contrapõe os espaços físicos e simbólicos do Oriente e do Ocidente, ou como no caso do poema “Wawel” (CL, 32), do Norte e do Sul. Como vemos, não se trata apenas do enfrentamento dos espaços físicos, mas também dos espaços civilizacionais. A divisão é semelhante à descrita por Czesław Miłosz, primeiramente no ensaio baseado nas memórias *Rodzinna Europa* (sem tradução ainda, algo como Pátria europeia ou Europa familiar) e, posteriormente, na primeira das conferências registradas em *Świadectwo poezji: sześć wykładów o dotkliowościach naszego wieku (O testemunho da poesia. Seis conferências sobre as aflições do nosso século)*²¹⁹. Miłosz fala dos eixos de separação da Europa em espaços de influência cultural, em cujo cruzamento encontrava-se a Polônia. O primeiro deles é o eixo Roma/Bizâncio, que se resume na divisão entre o cristianismo católico e o ortodoxo, a influência latina e a grega. O eixo Norte-Sul, no decorrer dos séculos, transforma-se em eixo Oriente-Ocidente e, novamente, a Polônia se encontra no espaço fronteiriço entre o espaço influenciado pela herdeira de Bizâncio, Moscou, e a herdeira de Roma, Paris.

Os poemas apresentados como exemplos desse tipo de confrontação são: "Oração do Senhor Cogito – o viajante" (ICS, 7), "*Kaiserpanorama*" (HCE, 108), "Mona Lisa" (EO, 12), "Resposta" (HPG, 41), Prólogo (I, 1), "O diabo nativo" (I, 22), "O Senhor Cogito – o regresso" (ICS, 8) e "O monstro do Senhor Cogito" (ICS, 20). A seguir resumiremos algumas das discussões.

²¹⁹ Sua tradução brasileira, de Marcelo Paiva de Souza, foi editada pela EdUFPR.

Como mencionei, a confrontação “geográfica” baseia-se em contrastes das tradições culturais, das experiências históricas, dos sistemas políticos, da possibilidade de viajar contraposta à impossibilidade de sair do país, da atmosfera da vida, tanto intelectual quanto material. O sonho sobre o luxo e a exótica ocidental, vista do ponto de vista do cinzento cotidiano da Polônia comunista, é mostrado no poema “*Kaiserpanorama*”, que fecha o segundo volume poético de Herbert.

Kaiserpanorama

Um enorme barril marrom dentro do qual despejam de cima o azul parisiense, o prateado da Arábia, o verde inglês. Acrescentam ainda uma pitada de rosa indiano e misturam com uma concha imensa. O líquido espesso vaza pelas frestas e as pessoas que se apinharam no barril como moscas lambem avidamente gota após gota. Mas infelizmente isso não dura muito. O bonde, esse transatlântico irônico, tilinta o sino para os sonhadores. (HCE, 108)

De acordo com Barańczak, a possibilidade de visitar o jardim (Europa Ocidental) é dada ao “bárbaro” da Europa Oriental em forma de simulacro, uma furtiva espreitada no líquido espesso de sentidos que vaza pelas frestas do barril de *kaiserpanorama*, onde se veem as fotos dos lugares longínquos. As pessoas comparadas a insetos, portanto, desumanizadas, se apinham no tal barril lambendo gota após gota as realidades que nunca serão delas. A viagem deles pode se dar apenas para a própria casa, utilizando o transatlântico irônico, o bonde, que com seu sino acorda os sonhadores tirando-lhes até a ilusão da viagem imaginária. A fronteira entre os dois mundos é evocada pelo sino que, impedindo até o êxtase de uma fuga momentânea, lembra a impossibilidade de uma fuga real e a cisão entre os dois mundos, que é impossível de ser transposta.

Uma outra visão contrastante que aparentemente une as duas esferas acontece no poema “Mona Lisa” (EO, 12). O protagonista que conseguiu ultrapassar as fronteiras físicas e simbólicas e tenta realizar o sonho, o seu e o dos seus contemporâneos, aos quais não foi dado sobreviver à guerra, encontra-se diante do objeto dos seus sonhos – a pintura de Mona Lisa. Infelizmente os acontecimentos anteriores à ação do poema, que aparecem como intromissões na peregrinação até a

“Jerusalém emoldurada”, as experiências da guerra e da vivência num país totalitário fazem com que não haja possibilidade de contato efetivo entre o eu lírico e o espaço da arte universal que lhe é alheio. O hiato entre o idealismo que quer vivenciar a epifania no meio da “densa urtiga da excursão” e o realismo que esperava a epifania e enxerga apenas um retrato de “uma italiana gorda e não muito bela”, a experiência que faz o narrador ver que a imagem foi “decepada da carne da vida”, o quadro “raptado de casa e da história” e a protagonista “com horrendas orelhas de cera” (como cadáveres), lhe aparece “asfixiada com uma echarpe de resina”. O corpo da mulher forma livros vazios de sentido para o narrador e o poema termina com uma metáfora de separação, de distância, de uma fronteira intransponível: “entre suas costas negras/ e a primeira árvore da minha vida/ jaz a espada/ abismo fundido”. Essa metáfora resume o poema. A separação está nele presente durante o tempo inteiro. O abismo fundido, a espada da guerra que separa o protagonista e o quadro, símbolo da herança do Ocidente, nota Barańczak, é a mesma espada que não permite a união dos amantes Tristão e Isolda e simboliza o tabu intransponível.

Entre o ‘ia’ e o ‘cheguei’ não há, de fato, uma diferença: o protagonista não atingiu o objetivo, a peregrinação resultou aparente e frustrada, a transposição da fronteira, embora possível no sentido geográfico, resultou ser impossível no sentido espiritual, no sentido de ficar livre do peso da experiência do ‘bárbaro’ da Europa do Leste.[...] O mundo do qual o protagonista foi deserdado, do qual foi separado – com a variavelmente compreendida – ‘fronteira’ ou ‘abismo’, constitui o território para o qual o protagonista se arroga alguns direitos, do qual tem saudade, para o qual tenta peregrinar. Ao mesmo tempo, no entanto, não consegue se identificar plena e facilmente com aquele mundo: a fronteira resulta ser uma barreira intransponível, o deserdamento – um fato irrevogável. Por outro lado o mundo para o qual o protagonista pertence, espaço do deserdamento, é um mundo – a depender das circunstâncias históricas – perigoso e sangrento ou cinzento e medíocre, mas sempre é um espaço no qual, a bem de verdade, não dá para viver, e que inevitavelmente leva a sonhos de

fuga, de viagem, de transposição da fronteira.
(BARAÑCZAK, 1984, p.36)

Como exemplo do sonho de fuga, Barańczak apresenta o poema “Resposta” (HCE, 41). Na sua leitura, a tentativa de fugir do mundo da morte, da coação e do terror inserido na inconfundível realidade geográfica, repleta de lobos e dos guardas fronteiriços, descritos com o uso de russicismos, para o mundo das banais palmeiras e acesso para várias pátrias simbólicas termina com a decisão de, apesar de tudo ficar, mesmo que permanecer na pátria física custe a morte do protagonista ou dos seus sonhos. A necessidade de aceitar a pátria e a experiência compartilhada com os compatriotas é a resposta final do poema, mas fica patente nele o direito a várias pátrias simbólicas, legado da humanidade, do qual o eu lírico sente-se excluído. Outros poemas (“Prólogo” (I, 1), “O Senhor Cogito – o regresso” (ICS, 8)) mostram que essa pátria, um amargo dever, não é idealizada e transparece como o espaço trágico marcado pela turvação característica dos espaços do deserdamento.

O espaço do deserdamento acaba sendo descrito na discussão dos poemas “O diabo nativo” (I, 22) e “O monstro do Senhor Cogito” (ICS, 20). A esfera da “herança” perdida, acaba aparecendo não idealizada. Não é uma utópica Arcádia, não é o Paraíso perdido. Em vários dos poemas (como citado anteriormente “Resposta” (HCE, 41) ou “Por que os clássicos” (I, 39)) ela é mostrada como “cheia de violência, de crueldade, de absurdo” (BARAÑCZAK, 1984, p.38). Diferentemente, no entanto, da esfera do “deserdamento”, é um espaço no qual existiam conceitos do bem e do mal, do Inferno e do Paraíso.

Em outras palavras a herança abarca territórios de valores precisamente definidos e delimitados; o deserdamento é um estado no qual esses valores são sujeitos a um tipo de dissolução, turvação, apagamento, um estado no qual tanto indivíduos quanto nações ou civilizações são ameaçados de serem ‘asfixiados por informidade’ (O monstro do Senhor Cogito, ICS). (BARAÑCZAK, 1984, p.38)

Esta última afirmação nos permite perceber a atualidade da poesia de Herbert. Os espaços nos quais os valores são turvados ou apagados, os espaços marcados pela crescente amorfia são a nossa realidade. Se por um lado a herança herbertiana pode ser específica,

polonesa ou centro-europeia, se o seu oposto complementar pode estar ligado com a desorientação trazida pela guerra e totalitarismos, por outro, podemos observar perfeitamente o avanço do território do deserdamento na nossa contemporaneidade. Acometida de Mal de Alzheimer progressivo no que se refere à tradição e à história, obrigada a perceber a complexidade de tudo e, portanto, a relativizar quase todos os valores, a nossa época encontra cada vez mais dificuldades de estabelecer parâmetros claros relativos ao foco sob o qual vê o mundo. A nostalgia dos valores simplificados curiosamente cria a saudade do discurso que foge da amorfia e resgata as mitologias claras e patriarcais. A ausência de um substrato mítico forte no discurso político e midiático aliado à fuga da realidade oferecida pela realidade virtual abre espaço para que o sonho da razão crie monstros. Os monstros amorfos, como o do Senhor Cogito, paralisam e permitem o surgimento dos monstros que apelam à volta da herança, geralmente simplificada ao discurso patriarcal e à recuperação da grandeza, supostamente perdida, e da pureza, frequentemente étnica ou fundamentalista.

Juntamente com a confrontação geográfica apontada por Barańczak não faltam outros exemplos. Para isso basta pensar na situação do poeta que fugia da sua pátria e depois voltava, que está descrita no subcapítulo sobre as suas viagens (1.9), que resultaram em poemas e ensaios. Na viagem, "a luta livre com o mundo", tentava unir os dois universos: por um lado, via a cidade natal em outras cidades (como Ferrara que já mencionamos), por outro, peregrinava com a sensação de necessidade de compartilhar as suas sensações de viagens com aqueles que, menos afortunados, não tiveram as oportunidades que ele teve.

Uma confrontação geográfica diferente pode ser observada nos poemas relacionados com um outro universo geográfico, o norte-americano. Por um lado, seu forte e predominante elemento natural é contrastado com a cruel tradição europeia ("Sequoia", SC, 21), enquanto as árvores são comparadas a torres góticas, por outro, é denunciada a influência terrível da "civilização" do homem branco sobre os nativos americanos ("Os que perderam", SC, 22). Neles observamos mais uma imagem do deserdamento, que por mais que seja diferente, ecoa no deserdamento de Herbert e seus enterrâneos – eles também perderam e foram forçados a deixar de lado a dignidade. A discussão ainda diferente da questão de confrontação geográfica nos é mostrada por Herbert no caso da exilada filha de Rasputin ("O Senhor Cogito e Maria Rasputin – uma tentativa de contato" (ICS, 27). A situação na qual a formação de uma identidade híbrida causada pela emigração é enfrentada como uma

perda de identidade acena para um tipo de confrontação diferente das mencionadas por Barańczak.

3.1.2.1.2 Confrontação histórica

Outro tipo de confrontação apresentada por Barańczak na obra de Herbert é chamada de histórica, e nela se marca o contraste do passado e do presente. Como o passado nos é acessível por meio do texto, frequentemente esta oposição é "uma antinomia do mito cultural e da experiência da realidade" (BARAÑCZAK, 1984, p.38). O primeiro dos poemas usados para discutir esta antinomia é "Jonas" (EO, 20). A curiosa construção do poema compara o Jonas bíblico com um possível Jonas contemporâneo e percebe a impossibilidade de se repetir o passado no mundo de hoje. De acordo com o estudioso, podemos entender o Leviatã moderno como um símbolo dos sistemas totalitários, instituições ou burocracias, que operam por meio dos seus agentes, mas, mesmo assim, o Jonas contemporâneo carece de fé, de uma missão ou de um destino que lhe dê sentido. O destino que determinava a sina do Jonas antigo vira um simples acaso. No mundo do Jonas moderno a esfera da cultura e a da matéria são igualmente reduzidas ao comércio ("é comerciante de gado e antiguidades"). A esfera do deserdamento impossibilita a realização do mito heroico – Jonas carece de sentido na sua vida e na sua morte, por isso não pode ser um herói, um protagonista do mito, que poderia sacralizar ou imortalizar a sua existência. Voltaremos a essa discussão e citaremos o poema adiante (3.1.4.1) durante a análise da ironia criada pelo choque entre os estilos.

Se o poema "Jonas" desconstrói o conceito do destino, no poema seguinte Barańczak demonstra a desconstrução daquilo que o espaço da herança costumava chamar de alma. O tradicional dualismo da alma e do corpo no mundo contemporâneo é transformado em "turva indeterminação", como diz o estudioso ao analisar o poema "A alma do Senhor Cogito" (ICS, 3).

A seguir Barańczak cita poemas "Por que os clássicos" (I, 39) e "Os mestres antigos" (ICS, 6), nos quais, de acordo com ele, existe uma certa idealização do passado, semelhante aos poemas discutidos anteriormente. A esfera do passado, se é objeto de uma ironia, trata-se de uma ironia benevolente e tolerante, contrastada com a mordacidade das visões do presente. Mas mesmo havendo uma certa idealização do passado, nestes poemas não podemos deixar de enxergar que o passado também é ambivalente. "A Paixão do Nosso Senhor pintada por um

Anônimo do círculo dos mestres renanos" (I, 37), por exemplo ao lado de mostrar o perfeccionismo do artista mostra também a fria crueldade com que no seu quadro retrata a Paixão de Cristo.

Assim como análises dos poemas discutidos por ocasião das confrontações “geográficas” ajudaram o autor a definir melhor o espaço do deserdamento, ao interpretar os poemas que mostram as confrontações históricas, Barańczak acaba delineando melhor o espaço da “herança”:

A perfeição e harmonia do mundo “antigo” contêm (...) em si toda a ambivalência que sempre acompanha na obra de Herbert os conceitos de harmonia e de perfeição. É objeto de uma nostalgia, mas atemoriza com a sua frieza desumana; como um elemento da ‘herança’ perdida demanda ser desejada, ao mesmo tempo aumenta em nós a certeza de que o h o j e é inatingível. (BARAŃCZAK, 1984, p. 41-42)

O espaço da herança acaba sendo frio e desumano. Ao mesmo tempo que é objeto de desejo, um ideal a ser posto num pedestal é impossível de ser tocado, não adere à realidade dos tempos de hoje.

De um modo complexo Barańczak apresenta o confronto do passado e do presente dentro da mesma biografia. A catástrofe pessoal da geração de Herbert tem a data estabelecida pelo estudioso como 1944 – o ano do início da nova ordem nas terras dominadas pelos soviéticos, mas também o ano do Levante de Varsóvia, hecatombe de uma cidade e daquela geração. Que, como vimos, foi chamada de Colombos. Como mostrei nos capítulos precedentes, as mudanças históricas, o confronto do passado com o presente tomam, nessa situação que toca a biografia do poeta, contornos diferentes. O passado dessa vez assume o poder de um espaço mítico e o espaço do deserdamento do presente permite-nos pressupor que essa experiência geracional norteou a poética herbertiana, sendo, ao longo da maturação artística do poeta, destilada e reelaborada para tirar dela os sentidos mais universais, como os discutidos por Barańczak anteriormente.

Na sequência do trabalho Barańczak, comenta dois poemas marcantes: "Prólogo" (I, 1) e "O despertar" (I, 4). Já vimos os dois, o primeiro analisado e o segundo brevemente comentado na oportunidade do estudo do livro *Inscrição*. Em "Prólogo" (I,1) o contraste entre as

palavras velhas e a nova torrente de vida é a confrontação histórica vivida pelos sobreviventes da geração dos Colombos. O poema termina de modo a resumir o drama: “é duro confessar: para o tal amor nos condenaram, com a tal pátria nos trespassaram” (I, 1). A fidelidade herbertiana mencionada anteriormente não permite esquecer, não permite relativizar os ideais ou com oportunismo aderir aos novos tempos e às ideias trazidos nas baionetas soviéticas. Ao mesmo tempo, não se trata de uma fidelidade cega e inconsciente da realidade, inclusive da sua própria situação.

A ação descrita no outro poema discutido, "O despertar" (I, 4), acontece no mesmo cenário histórico. Quando desceu o terror (como o pano no teatro), apagaram-se os refletores da história aquela geração se descobre no monturo. As poses, os valores, as palavras velhas que eram adequadas para a situação do drama da guerra não se adequam à nova realidade. O fim do espetáculo sugerido pela “descida” do terror sugere também que a nova realidade apresenta o fim das ilusões. Os símbolos heroicos, os valores dos tempos anteriores formam o monturo quando olhados do ponto de vista da nova realidade. Gestos, palavras, adereços que eram símbolos, mas à nova luz foram transformados em ossos e latão, assim como a geração mais heroica foi transformada em lixo da história. A ironia das últimas duas linhas nas quais aparece o chilreio dos bondes e a voz das andorinhas das fábricas é contida também no fraseologismo “estendia-se aos nossos pés”, que podemos associar com o tapete estendido para dar as boas vindas ao ingresso da geração de Colombos na nova vida. Na realidade, como vimos, foi a geração, cujos sobreviventes da Segunda Guerra Mundial foram os mais massacrados pela “nova vida” nas masmorras do regime comunista. Os espaços da herança condenada a ser um depósito de gestos inúteis e o monturo da história, contrapostos aos espaços do deserdamento dentro da nova realidade, estão abarcados pela biografia da geração de Herbert e unem a dimensão particular com a universal.

A categoria que Barańczak denomina de confrontação histórica também apareceu anteriormente neste trabalho e não apenas ao discutir a geração dos Colombos. Creio que um dos exemplos mais importantes dessa categoria é a construção do livro *Inscrição*, discutida anteriormente, que confronta as inscrições históricas com o conhecimento do presente. Tal confrontação aparece também em vários poemas escritos depois da publicação do livro de Barańczak, como: "As Metamorfoses de Lívio" (EP, 2), "Elegia para a partida da pena da tinta e da lâmpada" (EP, 19), que diretamente confrontam a história e o contemporâneo.

3.1.2.1.3 *A confrontação epistemológica: mito versus empiria*

Sem dúvida, entre as categorias apontadas por Barańczak, esta é a mais complexa. Além de ser preciso, para delimitá-la, definir a compreensão do mito para o estudioso e para o poeta, há ainda a subdivisão da categoria em três subcategorias. O autor tenta mapear as estruturas do sentido, opostas e complementares, em três espaços da poesia herbertiana: no mundo da imaginação, no mundo dos valores e no mundo dos protagonistas.

De um modo resumido, na antinomia do mito e da empiria, existem duas maneiras de perceber a realidade, dois tipos de fonte que nos fornecem o conhecimento sobre o mundo. Por um lado, a fonte empírica, baseada na experiência própria, por outro, toda a vasta fonte do conhecimento trazida pela cultura. Por um lado, o testemunho dos sentidos, por outro, a decifração do símbolo. O mito, o texto da cultura, amplamente entendido na obra de Herbert, comporta os mitos gregos, os quadros renascentistas, as histórias bíblicas, os protagonistas literários e os personagens da história. Na medida em que o mito, assim compreendido, se faz presente na obra literária provoca o conflito. Barańczak cita a oposição entre as categorias propostas por Leslie A. Fiedler de arquétipo e assinatura. O arquétipo pode ser entendido como o mito, o padrão cultural de reproduzir a situação do ser humano, enquanto a assinatura seria a intervenção do autor da obra literária no material do mito.

Para mostrar o método mítico de Herbert, Barańczak volta a discutir o poema “Mona Lisa” (EO, 12), no qual, além do quadro, que por si só já é um mito, Herbert inclui todas as circunstâncias, as conotações que pertencem à situação mítica (o cenário do próprio Museu de Louvre, a peregrinação até a obra de arte etc.), para poder mais efetivamente contrastá-la com a experiência individual do eu lírico, da sua geração, da sua nacionalidade. Em outras palavras o monólogo lírico, bem subjetivo e com estilo particular, é confrontado com o quadro e com todo o seu invólucro mítico. Vale a pena acrescentar que, assim como na maioria das confrontações herbertianas, a valoração dos dois lados da oposição é claramente ambivalente. Nenhuma das esferas sai vencedora, ambas mantêm-se com seus valores e suas desvantagens. Há também as situações nas quais a confrontação tem o seu vencedor. Por mais que a crítica queira ver em Herbert um poeta que desmascara o universo mítico, nem sempre é assim. O mito é frequentemente

questionado, por vezes acontece a desmitificação, por outras o mito sai vencedor. O autor cita algumas confrontações instigantes, antes de passar a definir as subcategorias mencionadas. No poema "Nosso medo" (EO, 15), Barańczak discute o modo como Herbert contrasta o medo empírico que pode ser relacionado à situação de guerra com a convenção romântica, presente no romance gótico, de se falar sobre o medo. O poema revela a ausência de qualquer ponto de encontro entre a maneira convencional, mítica, de mostrar o medo e o sentimento real, nada elevado, nada sublime.

Outra das confrontações citadas se encontra no poema "Na margem do processo" (I, 12), no qual se olha para o julgamento de Cristo de um ponto de vista extremamente empírico, burocrático, que sugere a Barańczak o conceito da "banalidade do mal" cunhado por Hannah Arendt. Assim, a versão mítica fica despojada do dramatismo e das cores e o julgamento de Cristo ganha as cores cinzentas da experiência do século XX. A versão de Herbert é um perfeito ponto de vista de alguém deserdado do reino do mito, que vive no tempo das farsas judiciais.

Barańczak mostra a oposição entre o mito e a empiria percebida por ele na poesia de Herbert, relacionada com a natureza não antropomorfizada. Usando como base a série de poemas ligados a objetos, particularmente "Estudo do objeto", (EO, 28) ele mostra como a arte tenta elevar os objetos ao nível de mitos, com resultados pífios. A cadeira que representa o mundo dos objetos, assim como o seixo, do poema homônimo, que não se deixa domesticar, ou o cubo do poema "Um cubo de madeira" (EO, 36) mostram que há no nosso mundo mistérios impermeáveis tanto para a esfera do mito, quanto da experiência. Da mesma maneira como os instrumentos epistemológicos são impotentes diante da natureza inanimada, são também diante da natureza animada ou diante de nós mesmos. No poema "Cavalo aquático" (EO, 30), primeiramente o autor nos coloca diante do mundo natural cheio de crueldade e sofrimento, para depois imaginar a mesma natureza produzindo a esfera da cultura, do mito. As catédrais dos cavalos aquáticos, seus circos e aquedutos permanecem um mistério para nós. Assim como permanece um mistério a face do protagonista e representante do autor interno, implícito, o Senhor Cogito. No poema "O Senhor Cogito observa a sua face no espelho" (SC, 1) fica patente que ela é resultado de duas correntes equivalentes de acontecimentos: a biológica, herdada dos antepassados humanos e não humanos, e a cultural, formada por contribuições míticas ao longo dos milênios da história da humanidade.

Essa discussão da luta entre a cultura e a natureza, entre o mito e a experiência é, como mostrei, um dos importantes eixos de construção do livro *O Senhor Cogito*. Mas o contrastante encontro entre a natureza mitificada, ou para ser mais preciso, romantizada, e a natureza conhecida empiricamente é um dos temas recorrentes em toda a obra de Herbert, que talvez tenha ficado mais evidente nos poemas publicados depois do estudo de Barańczak. Para tanto basta lembrar "Carvalhos" (EP, 1), "Família Nepenthes" (EP, 3), "Abrunheiro" (EP, 4), "*Pica pica L*" (ET, 20). Observamos essa discussão também numa outra oportunidade, na qual, dirigindo-se à natureza, Herbert desnuda a ação da natureza cruel em um criador dos mitos, o filósofo Emanuel Kant ("Kant. Os últimos dias" ET, 11). A experiência e a biologia nos despem dos mitos, mas, o que deve ser lembrado, o nosso acesso à experiência e à natureza só pode se dar por intermédio dos mitos, como mostrei ao analisar um outro poema de *O Senhor Cogito*, "O Senhor Cogito encontra no Louvre uma estatueta da Grande Mãe" (SC, 27). Trata-se de um dos poucos poemas em que a confrontação entre as duas esferas apresenta resultado harmônico, apontando para a possibilidade de complementaridade entre elas.

Quando se fala da confrontação entre o mito e a empiria é impossível deixar de apontar para mais uma maneira de mostrá-la: a que foi apresentada e discutida na análise do livro *Król mrówek* (O rei das formigas). Ali, utilizando-se da confrontação entre o espaço da empiria e o do mito, Herbert tentou a reescrita da mitologia baseado nas suas experiências de vida e na sua observação, tanto da repetição dos ciclos históricos quanto da maneira como eram mitificados.

Para terminar a discussão das confrontações, gostaria de mencionar ainda mais um exemplo. Trata-se de um poema que de maneira magistral une as confrontações geográfica, histórica e epistemológica: "A fotografia" (ICS, 17). Nele o eu lírico vê a si mesmo numa fotografia antiga de antes da Segunda Guerra Mundial, aqui apresentada como "a segunda guerra persa". A observação de si mesmo, na qual o eu lírico afirma: "com este menino (...)/ nada tenho em comum/ fora a data de nascimento as linhas papilares", confronta a dimensão histórica unindo o passado e o presente, a dimensão geográfica, narrando o acontecido no passado como numa outra dimensão espacial, e a dimensão epistemológica, utilizando-se do mito bíblico do sacrifício de Isaac e do paradoxo de Zenão de Eleia para relatar a própria experiência.

Para aprofundar as considerações sobre o mito e a empiria, Barańczak apresenta na sequência as subcategorias. Por mais que se possa considerar algumas das oposições apresentadas como subjetivas, ou não se possa chamá-las de perfeitamente acertadas, todas elas são válidas na tentativa de decifrar o universo herbertiano. Devemos apreciar a coragem do estudioso, pois a análise nos mais baixos níveis semânticos da organização textual é algo sempre arriscado. O que é ainda mais importante, suas considerações ao tentar descobrir padrões, chamam a atenção para as repetições de alguns dos elementos na obra, pois todas as escolhas do crítico são bem embasadas com citações.

3.1.2.1.3.1 Subcategoria: o mundo da imaginação

Na primeira das subcategorias, que pretende analisar o mundo da imaginação, Barańczak procura por palavras-chave que apareçam nos poemas com frequência maior que a costumeira, sempre em pares opostos, sempre carregados de sentidos simbólicos. Na análise, o ensaísta apresenta três pares antinômicos: o branco e o cinza, a luz e a sombra, o ar e a terra.

Barańczak, ao discordar do que se fala sobre o caráter “intelectual” da poesia herbertiana, ressalta o seu aspecto sensual, particularmente relacionado com os sentidos de visão e do tato. A observação brilhante, que foge do senso comum das antinomias, é a percepção de que na imaginação de Herbert a oposição não se dá, como poderia se esperar, entre o branco e o negro, mas entre o branco e o cinza, com a sua continuação na oposição entre a luz e a sombra, e não entre a luz e as trevas.

O branco e a brancura, de acordo com o estudioso, se ligam com a morte e o silêncio. O título do poema que fala sobre a agonia, “Os olhos brancos” (CL, 6), fala sobre os olhos de um morto. Outras pupilas brancas se encontram na estátua de mármore de Apolo, no poema “A Apolo” (CL, 10), em “O cultivo da filosofia” (CL, 24) temos “a morta e branca /pedra filosofal”, em “Voz” (HCE, 5) aparece “a asa de um pássaro branco/ aderida à pedra“. Vários outros exemplos são encontrados nos poemas: "Pedra branca" (HCE, 18), "Aos meus ossos" (EO, 34), "A morte comum" (I, 10), "A casa do poeta" (I, 18), "Ornamentado versus autêntico" (I, 23), "O Senhor Cogito e o poeta de uma certa idade" (SC, 24), "Paisagem" (EP, 10), o que confirma a observação do autor. Além do branco em si, aparecem também objetos, cujo óbvio atributo é a brancura: gesso, neve, cal, ossos, papel. O branco

aparece nos contextos de claridade, mas também de *secura*, indiferença, esterilidade, solidão, ausência, silêncio, apatia e cegueira. Por outro lado há também a presença do branco na vizinhança da perfeição, da objetividade, da simetria e da plenitude. A brancura é um símbolo ambivalente, por ser todas as cores, não é cor nenhuma, ao mesmo tempo que é plenitude, é ausência, é a perfeição, mas também a morte.

O negro, que pareceria um antônimo natural do branco, na poesia de Herbert parece posicionar-se mais como seu sinônimo. De modo parecido, o branco, por vezes, pode ser substituído por outras cores. Essa equivalência é observada por Barańczak em “Matraca” (HCE, 12), “Rosa negra” (EO, 7), “Revelação” (EO, 32). Mas a oposição para o branco, como foi mencionado, no mundo herbertiano, é a cor cinza. Na paisagem ideal do estado totalitário, a cinzenta parede da prisão forma o contrapeso em “Ornamentadores” (HCE, 35). A estátua de Niké, supostamente em mármore branco, é observada pelo protagonista do poema “Niké que hesita” (CL, 35) indo “pelo caminho cinzento na paisagem cinza”. Outros exemplos dos poemas “A despedida da cidade” (I, 8), “Na margem do processo” (I, 12), “O Senhor Cogito e o movimento dos pensamentos” (SC, 13) completam a lista de argumentos. Assim como no caso do branco, o cinza também pode ser expresso por outros meios: poeira, cinzas, argila, reboco velho, sujeira.

O cinza é [...] atributo do deserdamento, domina no mundo dos humanos contraposto ao mundo dos deuses (‘Niké que hesita’, SS, 35), dos bárbaros contrapostos ao passado da antiguidade (‘Os longobardos’, I 15), da realidade empírica contraposta ao mito (‘Ornamentadores’, HCE, 35). (BARAŃCZAK, 1984, p.51)

De maneira curiosa, esse contraste é evocado no poema “O desfiladeiro de Malachowski” (I, 19), como nota Barańczak, no qual as cores aparecem para descrever o mundo mítico e o cinza aparece quando o mito vira realidade. Um quadro colorido de soldados liderados por seu comandante para o sol da glória e claridade, no momento da derrota na batalha, passa primeiro pela cor negra e depois torna-se cinza.

O segundo par de palavras-chave que aparece ao discutir a subcategoria do mundo da imaginação, de algum modo, é uma prorrogação da oposição do branco e do cinza. A luz e a sombra complementam os significados evocados pelo primeiro par. A presença

da luz é relacionada ao polo da herança, à tradição mediterrânea, à uma harmonia perdida. Ela aparece na obra de Herbert já no título de seu primeiro livro, que une os dois atributos apolíneos, as cordas da lira e a claridade do deus solar: *A corda de luz* (BARAÑCZAK, 1984, p.51). Mesmo que a luz da lâmpada seja colocada como a oposição ao céu noturno da barbárie no poema “A Marco Aurélio” (CL, 13), nem sempre a natureza da luz é tão uniforme e a oposição é tão simples. No poema “Corda”(CL, 17), o estudioso nota que a luz artificial que vem da lâmpada é quase sinônimo de sombra, enquanto entre a luz verdadeira, que vem da estrela, e o ser humano estende-se o abismo. A luz pura, ele continua, é uma abstração, o tudo e o nada ao mesmo tempo – sinônimo da perfeição e da plenitude, ela, na realidade, é inatingível. No poema “Estudo do objeto” (EO, 28)

a luz é definida por Herbert como a ausência do objeto: 'o mais belo é o objeto/ que não existe [...] os cabelos/ de todas as suas linhas/ juntam-se/ num só feixe de luz' - a ausência que da mesma forma poderia ser significada por escuridão ou negror: 'marque o lugar/ onde ficava o objeto/ que não existe/ com um quadrado negro'. (BARAÑCZAK, 1984, p. 52-53)

Tanto a luz quanto a escuridão puras não pertencem ao mundo humano, são abstrações irreais. A dimensão do humano se estende na sombra, cujos múltiplos tons de cinza refletem sua realidade. A oposição entre a terra e o céu, a sombra e a luz é mostrada por Barañczak na análise do poema “Dédalo e Ícaro”(CL, 37). Enquanto Dédalo representa nele a atração pela luz, poderíamos dizer, um idealismo, um anseio irrealizável para o ser humano por conta das suas limitações, Ícaro representa a condição humana, atraída pela terra e suas sombras. O autor seleciona duas estrofes que melhor refletem esta oposição:

Fala Dédalo:

Filhinho não é verdade O universo é só luz
e a terra é uma bacia de sombras Olha aqui as
cores brincam
a poeira levanta do mar as fumaças sobem ao céu
e dos átomos mais nobres compõe-se agora o
arco-íris

Fala Ícaro:

Os ombros doem pai de tanto bater no vazio
 as pernas entorpecem e anseiam por espinhos e
 pedras afiadas
 não consigo olhar para o sol como tu olhas ó pai
 eu imerso todo nos obscuros raios da terra
 (CL, 37)

E traz para análise a estrofe final que, como diz, dá a razão aos dois lados, ou melhor – não dá razão a nenhum deles:

Comentário

Era tão jovem não entendia que as asas são apenas
 uma metáfora
 um pouco de cera e penas e desprezo pelas leis de
 gravidade
 não conseguem sustentar o corpo na altura de
 muitos pés
 O fundamental é que nossos corações
 que o sangue espesso mina
 se enchem de ar
 e foi exatamente isso que Ícaro não quis aceitar

oremos
 (CL, 37)

A análise do poema leva o autor ao terceiro par de palavras-chave: ar e terra. A leitura dos poemas faz o estudioso concluir que o ar corresponderia ao branco e à luz e a terra equivaleria ao cinza e à sombra. O elemento água, que por vezes aparece na obra de Herbert, teria função semelhante ao negro e à escuridão – aparentemente sendo o contrário de ar, seria na verdade sua cópia, sua imagem negativa. Mesmo que por vezes água seja o elemento que “circula entre a terra e o céu” (“Testamento”, CL, 20), de um modo geral é o elemento no qual morre Ícaro e que junto com o ar se opõe à terra (“A ilha”, I, 2; “A senda”, I, 9). Barańczak na sequência introduz as citações dos poemas “Niké que hesita” (CL, 35), “Um prego no céu” (EO, 35) e “Sentimento de identidade” (SC, 7). Os atributos do ar, que nesses poemas são a clareza, a secura e a limpidez trazem consigo a ideia de perfeição, às vezes algo de morte. A terra, por sua vez aparece nos contextos de sombra, cinza e umidade e é sinônimo de vida, com toda a sua imperfeição, mas também com toda a sua tangível realidade. Como

acontece com as outras antinomias, este par mantém-se oposto sem que seja dada razão ou superioridade a qualquer um dos elementos.

O que é digno de notar nessas colocações de Barańczak é a demonstração do fato de que, na obra herbertiana, a lógica binária de oposições é colocada de um modo diferente do usual: os elementos opostos que formam pares binários (branco-negro, luz-escuridão e ar-água) são de fato opostos a algo que se encontra entre os polos das contraposições binárias clássicas: o cinza, a sombra e a terra. Desta maneira é possível perceber que o mundo da lógica binária, não-humana e antinatural, encontra sua oposição, de fato, num mundo imperfeito, mas real e cheio de possibilidades que se estendem entre os dois polos do valor tido como absoluto. Assim Herbert se configura como o poeta do humano, sensível e concreto em oposição a perfeito, ideal e abstrato. A estrutura antinômica proposta por Barańczak não apenas encerra os polos tradicionalmente opostos em um só polo (que poderíamos chamar de polo da perfeição ou do ideal, enquanto o seu complementar seria o polo da imperfeição ou do real), mas cria o espaço da coexistência complementar entre os dois lados. O corpo e a alma (independente, se a entendemos como espírito ou intelecto) coexistem, são opostos e complementares, dependem de si mesmos, formando um par de opostos equivalentes, interdependentes, que na verdade são um só.

3.1.2.1.3.2 Subcategoria: o mundo dos valores

A segunda subcategoria desta confrontação traz os pares dos opostos relacionados a mundo dos valores. Barańczak aplica o procedimento de discutir as antinomias semelhante ao usado para discutir o mundo da imaginação, mostrando a ambivalência dos dois lados da confrontação, que permanece não resolvida de um modo definitivo. Os três pares discutidos a seguir são abstrato e tangível, perfeito e errôneo, adornado e verdadeiro.

Embora Herbert possa parecer ao leitor ou à crítica um poeta que defende o concreto contra a abstração, que frequentemente foi chamado de “poeta dos objetos”, Barańczak comprova que tal opinião é simplificadora. Nos seus poemas, que o estudioso chama de “pequenos tratados gnosiológicos”, como por exemplo “As atribuições de um pequeno criador” (CL, 27), o aparente empirismo sensual convicto que nega a possibilidade de passar a experiência: “A ninguém transmitirás sabedoria/ só teu é o ouvido teu o tato/ cada um precisa recriar de novo/

seu infinito e princípio" (CL, 27), é após algumas linhas contrastado com a declaração que afirma que tanto ele quanto a “especulação cerebral resultam falíveis: o primeiro reduz o mundo às dimensões comprováveis, porém limitadas, a segunda o dissolve nas trevas de aleatoriedade.” (BARAŃCZAK, 1984, p. 57):

se confiares nos cinco sentidos
o mundo se encolherá ao tamanho de uma avelã

se te entregares aos pensamentos impetuosos
nas enormes pernas de pau dos telescópios
chegarás longe na escuridão certa

talvez exatamente seja esse o teu destino
ser uma criatura sem formas prontas
que conhece-esquece
(CL, 27)

O espaço entre o concreto e o abstrato, diz o estudioso, se configura assim como a única possibilidade de chegar perto da verdade, que deve questionar tanto os testemunhos dos sentidos, quanto os padrões da percepção mental. Num outro poema que discute a questão da gnosiologia, Barańczak ressalta a desconfiança de Herbert quanto a todos os sentidos que são apresentados pelo poeta como falíveis e passíveis de serem iludidos, à exceção do sentido que dá o título ao poema “Tato” (HCE, 3):

Tato

Dupla a verdade de todos os sentidos –

pelos olhos passeia uma caravana de imagens
são como a vista na água
e entre o preto entre o branco
uma incerteza de cores se espalha
e hesita no ar límpido
o nosso olhar é um espelho ou um crivo
pelo qual escoo pingo a pingo
a hesitante sabedoria dos olhos úmidos

no fundo da doçura o amargor dormita
então grita a língua desvairada

e na concha do ouvido onde o oceano

como um novelo onde o silêncio
da sombra branca a pedra arrasta
há só um tumulto de folhas e estrelas

do centro da terra nuvens de cheiro
um mundo entre o olfato e a surpresa

então assoma o tato certoiro
para as coisas restaura a imobilidade
acima da mentira dos ouvidos do tumulto dos
olhos
cresce a represa dos dez dedos
a dura e infiel desconfiança
põe os dedos na ferida do mundo
e separa a coisa da aparência

ó apenas tu o mais verdadeiro
consegues pronunciar amor
apenas tu consegues consolar-me
pois ambos somos surdos cegos

- à beira da verdade cresce o tato
(HCE, 3)

Mas, como indica a última linha, nem mesmo o tato consegue atingir a verdade, apenas consegue chegar o mais perto possível dela.

Os poemas de Herbert relacionados a objetos, que Barańczak discute a seguir, mostram a desconfiança nas ideologias. O tema desse tipo de poesia merece uma contextualização. No momento da publicação da maioria desses poemas, logo após o fim do stalinismo, surge o movimento dos poetas poloneses como Białoszewski, Szymborska, Grochowiak, Ficowski e o próprio Herbert na direção da poesia que explora os objetos, como algo firme e concreto, oposição do relativismo da filosofia dialética, reinante então na Polônia. A maioria desses poetas, não se contenta, no entanto a apenas descrever o mundo dos objetos como um mundo distante das ideologias enganosas. Sua aproximação ao tema perpassa pelas inquietações filosóficas da relação entre o homem e os objetos e discute também o problema da percepção. O livro de Herbert *Estudo do objeto*, como vimos, além de ser um estudo sobre o papel do artista, se aprofunda no tema dessa relação. Nos poemas de Herbert como “Tamborete” (CL, 29), "O seixo" (EO, 29), "Um cubo de madeira" (EO, 36) aparece a mesma fronteira

intransponível entre os objetos e os humanos que podemos observar, por exemplo, em “Conversa com a pedra” ou em “Paisagem com grão de areia”, de Szyborska.

Os objetos como o seixo do poema "O seixo" (EO, 29) comparados com os seres humanos representam uma ordem da perfeição, inacessível para eles. Mas a intransponível fronteira entre o “eu” e o mundo dos objetos, nota Barańczak, aparece também entre o eu lírico e um outro ser humano, a pessoa mais próxima do protagonista do poema “Orelha rosada” (HCE, 27). O narrador está convencido de conhecer bem a sua companheira, mas de repente, à luz da lâmpada nota com fascínio a orelha dela e o fato de que não sabe absolutamente nada sobre ela. Por mais que a orelha seja inacessível ao conhecimento, pode ser saboreada, mas tentar falar sobre esta experiência, conhecimento do sabor da orelha rosada de sua parceira, está fadado ao fracasso. Desta maneira o poeta desmascara o empirismo: mesmo que se consiga tocar a “beira da verdade”, a experiência permanece impossível de ser transmitida, permanecendo propriedade exclusiva do experimentador. Até o próprio poema sobre a orelha, com sua autoironia, finge não ter sido escrito, diz Barańczak. De modo semelhante, o sensualismo puro é rejeitado no poema "Tentativa de descrição" (EO, 27). O abstrato, o absoluto por sua vez permanece inatingível. Até a caminho do Juízo Final (“Nos portões do vale”, HCE, 2) ou no paraíso ("Relatório do paraíso", I, 14) – espaço que deveria ser da pura espiritualidade, as almas permanecem agarradas aos resquícios da matéria. De maneira semelhante, o Senhor Cogito não quer renunciar ao tato e à visão diante da comissão da seleção para o paraíso e está disposto a defender até o fim a capacidade de sentir dor e algumas imagens no fundo do olho ("Pressentimentos escatológicos do Senhor Cogito", ICS, 15).

Às observações de Barańczak posso acrescentar a presença do mesmo tema nos outros poemas de *Informe da cidade sitiada* como "Oração dos anciãos" (ICS, 13), "As aventuras do Senhor Cogito com música" (ICS, 14).

O seguinte par dos opostos desta subcategoria é o perfeito e o errado. Ao descrever a criação do mundo no poema "No ateliê" (EO, 5), Herbert fala que Deus criou o mundo perfeito, por isso é impossível habitá-lo. Contrariamente, o pintor cria o mundo imperfeito, ou melhor, corrige o mundo com a mão inconsciente. O mundo imperfeito, criado pelo artista acaba por corrigir o erro maior – a desumana perfeição do mundo. A imperfeição é o legado do ser humano, ao contrário de Deus, dos anjos e da natureza. O poema "O seixo" (EO, 29) descreve o seixo,

que contrariamente aos humanos é perfeito. Se por um lado é possível ler o poema como louvor aos objetos e à sua perfeição, por outro, é preciso notar a possibilidade irônica, que por não dizer nada, acaba dizendo, de acordo com Barańczak, que contrariamente aos imperfeitos humanos, o seixo não pode se transcender, evoluir, buscar o sentido, sentir, errar, desejar, temer. A sua indiferença diante de tais atributos humanos obriga-nos a pensar, que em sua perfeição o seixo é mais pobre que os imperfeitos humanos. O que lhe falta é o espaço do sofrimento e da morte.

O mundo dos objetos é, no entanto, apesar desse seu defeito perfeito, mais próximo dos humanos que o mundo dos seres celestiais – os anjos. O estudioso aponta o protagonista herbertiano no poema "Tudo menos um anjo" (EO, 44) claramente preferindo ser transformado num objeto inanimado do que num anjo com a sua terrivelmente transparente perfeição.

Deserdado do paraíso e do mundo da natureza, o protagonista de Herbert procura pela perfeição ("O Senhor Cogito e a pérola", SC, 6; "Revelação", EO, 32; "O Senhor Cogito e o pensamento puro", SC, 11), mas o estado de pura iluminação, separada das banalidades da vida, é ironizado. O autor, nota Barańczak, sugere que o estado de perfeição, do satori, só poderá ser atingido mais tarde, "quando ele esfriar". Associa assim novamente o estado do absoluto com o reino da morte. A vida é caracterizada pela imperfeição e até pela busca por perfeição, que é legítima, embora seja ironizada, mas o reino da perfeição é do outro mundo, mundo contrário à vida.

O último par antinômico dessa subcategoria é composto pelo adornado e a sua oposição, o verdadeiro. Barańczak novamente ressalta que não se deve presumir que qualquer um dos polos de oposição seja mais valorizado pelo poeta. Se por um lado Árion, do poema homônimo (CL, 39), é suavemente ironizado como "Caruso helênico", "solista do mundo antigo", "causador de vertigens", por outro, "o mais importante é que devolve a harmonia ao mundo". Da mesma maneira, em "Parábola" (HCE, 11), o poeta e suas tentativas são ironizados ao longo do poema inteiro, mas a sua última estrofe assenta o contrapeso, colocando a sua presença no mundo como algo imprescindível: "o que seria o universo/se não estivesse repleto/ do incessante alvoroço do poeta/ entre os pássaros e as pedras" (HCE, 11).

Como foi observado, Barańczak apresenta a valoração ambivalente dada por Herbert nos dois lados da antinomia. O adornar

por si não é condenado. O problema acontece quando os ornamentadores escondem os fatos, como os que pintam até as costas dos presos políticos de cor de rosa. No poema “Ornamentadores” (HCE, 35), isso acontece para atender o chamado das autoridades que querem disfarçar as verdades incômodas com a otimista propaganda oficial. Da mesma maneira, no poema “O que pensa o Senhor Cogito do inferno” (SC, 38), mencionado pelo pesquisador, observa-se as passeatas triunfais das vanguardas nos círculos mais baixos do inferno habitados pelos artistas. O demônio gosta delas, pois são inofensivas, nota Barańczak. A essa observação pode-se acrescentar que, de um modo geral, o demônio gosta de arte, principalmente se for a arte que disfarça e mostra o inferno como algo mais vantajoso que o paraíso. Ao lado da clara alusão ao papel da arte oficial nos países totalitários, Herbert questiona nesse poema toda a arte, a sua impotência e a propensão a ser manipulada.

Barańczak termina a discussão deste par e desta subcategoria trazendo o poema “Três estudos sobre o tema do realismo” (HCE, 14). Para discutir aquilo que é verdadeiro na arte, Herbert aborda, nesse poema, três tipos de realismo que Barańczak classifica como realismo idílico (que idealiza a realidade), realismo naturalista (que, contrariamente, ressalta o lado negro dela) e realismo moralista. Este último, embora por alguns fosse compreendido como a irônica denúncia das práticas artísticas do realismo socialista, é visto por Barańczak como a arte que abdica tanto do “adornar” como também das pretensões de ser o “verdadeiro” espelho da realidade, para colocar o leitor “diante da escolha entre os valores opostos - e o ajuda a fazer uma escolha digna do ser humano” (BARAŃCZAK, 1984, p.65)

3.1.2.1.3.3 Subcategoria: o mundo dos protagonistas

A última subcategoria da confrontação epistemológica nos dirige ao mundo dos protagonistas dos poemas de Herbert. Barańczak conseqüentemente situa um dos lados da antinomia:

Os valores que no mundo da imaginação de Herbert foram associados a imagens de “branco”, “luz” e “ar”, e no mundo das categorias ético-estéticas foram identificadas com “abstrato”, “perfeito” e “adornado”, no mundo de seus protagonistas líricos são geralmente incorporados pelos personagens que habitam o Olimpo antigo

ou o céu cristão: deuses ou anjos.
(BARAŃCZAK, 1984, p. 65)

De um modo geral, pode-se perceber que se trata da oposição ao mundo da vida e do ser humano que até então tinha recebido os atributos de “cinza”, “sombra”, “terra”, “concreto”, “imperfeito” e “verdadeiro”. Ao conduzir o argumento, o estudioso analisa os poemas relacionados com anjos e divindades e percebe que os anjos de Herbert são muito distantes da realidade terrena, “sobranceiros e nada terrenos” (“Vê”, CL, 18). O Éden de Herbert aparece de várias maneiras: seja como neoclássico em “O paraíso dos teólogos”(HCE, 58), ou como utopia social realizada, um socialismo de fábulas, em "Relatório do paraíso" (I, 14), que também é uma sátira velada à vida sob o totalitarismo comunista.

Os “Sete anjos” (HCE, 64) que visitam todo dia o protagonista, tiram-lhe do peito o coração e bebem seu sangue parecem vampiros que se alimentam da experiência humana para poderem existir. O poema é a inversão da situação na qual os anjos levam a alma para ser salva. Ao que parece, no poema, há mais do que aquilo que Barańczak aponta, pois os anjos, dessa maneira, adquirem características humanas, talvez até demasiadamente humanas: “suas asas murcham e suas faces prateadas tornam-se purpúreas. Vão embora pesadamente batendo os tamancos no chão” (HCE, 64). É preciso repetir o ritual todo dia e encher o coração ao longo do dia “para que de manhã os anjos não saiam prateados e alados”, ou seja, não percam suas qualidades humanas, não voltem a sua natureza desumana. Se entendermos a entrada dos anjos como a entrada dos funcionários da polícia secreta e pensarmos na figura do anjo da guarda, podemos ler nas entrelinhas a função com a qual os anjos por vezes aparecem na obra de Herbert (“Nos portões do vale”, HCE, 2) – a dos asseclas do sistema.

O que não deixa uma sombra de dúvida é o parentesco dos anjos herbertianos²²⁰ com os anjos da obra tardia de Rainer Maria Rilke. Além de o próprio Herbert reconhecer esta influência no poema "A Ryszard Krynicki – uma carta" (ICS, 11), escreve sobre este parentesco a grande

²²⁰ O mundo dos anjos herbertianos é também objeto de uma profunda análise de Janina Abramowska em: ABRAMOWSKA, Janina. Wiersze z aniołami (Poemas com os anjos). In: FRANASZEK (org.), 1999, p.167-188

estudiosa de Rilke e de suas influências na poesia polonesa, Katarzyna Kuczynska Koschany:

Entre a leitura da antiguidade clássica e a apropriação da poética dos objetos situam-se os anjos de Herbert, até certo ponto aparentados aos rilkeanos, no entanto, não àqueles primeiros descritos no *Livro das imagens* (“Die Engel”; “Der Schutzengel”), criaturas igualmente não-terrenas e cálidas, e não àqueles anjos-obras de *Novos poemas* (“Der Engel”, “L’Ange du Méridien” da catedral de Chartres). Os primeiros são cheios de charme (...), mas apenas ‘intervalos’ – diz Rilke – do ‘poder e da melodia’ divinos. Os anjos de Herbert parecem mais próximos (...) ao anjo das *Elegias de Duino* – uma entidade que apavora o ser humano com sua gélida alteridade. (KUCZYNSKA-KOSCHANY, em: RUSZAR, 2009, p. 207)

Mas os anjos também se mostram diferentes. Este é o caso de Shemkel, do poema “O sétimo anjo” (HCE, 25). Segundo Barańczak, Shemkel aparece contaminado com a imperfeição humana, nervoso, negro, várias vezes punido por contrabando de pecadores. Mas a inesperada análise de Władysław Panas²²¹, além de nos mostrar a outra face de Shemkel, desvenda a riqueza da erudição de Herbert, velada em seus poemas. O estudioso, responsável pela leitura dos escritos de Bruno Schulz à luz da cabala, mostra em seu artigo que o nome do anjo em hebraico significa “Teu nome é Deus” ou “Teu nome é como Deus”. Portanto o herbertiano anjo antropomórfico, por ser imperfeito e compassivo, seria Deus ou seu representante no mundo perfeito dos anjos. E seria ele que de fato toleraria a perfeição dos anjos, em vez de ser o contrário. A ironia da inversão do sentido em relação ao que aparece à primeira vista condena ainda mais o mundo dos anjos perfeitos.

Um outro anjo antropomórfico surge no poema “O interrogatório do anjo” (I, 13). O anjo assemelha-se desta vez a um dos opositores do

²²¹ PANAS, Władysław. Tajemnica siódmego anioła (O segredo do sétimo anjo). In: RUSZAR (org.), 2009, p. 56–74. A descoberta feita por Panas é detalhada no subcapítulo 4.8.

sistema, que está sendo torturado durante o interrogatório. A humanização feita à força, diz Barańczak, conspurca a perfeição angelical:

A pura 'inocência' do anjo, (que é significativamente 'todo de matéria de luz'), é colorida pelo sangue humano: retirado do refúgio do mito para a realidade humana e histórica, o anjo é submetido a torturas, como um ser humano, pelos verdugos sem nome e, por meio do sofrimento, posicionado como os humanos 'entre o poço e a nuvem'. (BARAŃCZAK, 1984, p.67)

Assim como há anjos imperfeitos, há também divindades que analogicamente circulam entre os mundos dos deuses perfeitos e o mundo dos humanos imperfeitos. Este papel na poesia de Herbert foi atribuído ao mensageiro dos deuses que circula entre o céu e a terra, conhecendo assim as duas realidades: Hermes. Além de aparecer entre o cão e a estrela no título de uma das prosas poéticas, que também dá título ao segundo volume das poesias de Herbert, o deus é um dos protagonistas da prosa poética "Tentativa de dissolver a mitologia" (I, 29), na qual Barańczak vê uma tentativa semelhante à de " O interrogatório do anjo " (I, 13) de trazer os personagens míticos para o mundo histórico e humano. O grupo de deuses antigos, que podem ser um disfarce analógico dos contemporâneos de Herbert da geração dos Colombos, na leitura do estudioso, forma um grupo de membros da resistência armada num país, no qual acabou de ser instaurada uma nova ordem. Durante uma reunião, chegam à conclusão de que a organização precisa ser dissolvida e eles devem tentar imiscuir-se na sociedade para poder sobreviver. A resistência para de fazer sentido para eles, tentam tomar uma decisão racional.

Um paradoxo significativo é que, desta vez, Hermes é o único deus que não se submete à decisão da maioria: 'abstém-se de votar' e comete suicídio, afogando-se no rio (...). Para aqueles que conhecem o preço da incerteza humana é mais fácil ser fiel aos princípios. (BARAŃCZAK, 1984, p.67).

O polo da perfeição divina, segundo Barańczak, é representado nos poemas de Herbert principalmente por Apolo. Se o deus, que

aparece sob a forma de uma estátua de pedra, que novamente dialoga com Rilke, era o objeto da admiração do jovem eu lírico do poema “A Apolo”(CL, 10), depois da guerra, sua imagem aparece para o protagonista com o rosto de um persa morto em combate. O fato curioso que Barańczak deixa passar em sua análise é que os persas eram adversários dos gregos, com os quais o autor frequentemente se identificava. Se pensarmos nos adversários históricos dos jovens da geração de Herbert, eles eram os alemães nazistas e os russos soviéticos, representantes dos sistemas, cujas tentativas de transformar o espaço da terra e da vida de acordo com os seus ideais raciais ou sociais, impiedosamente trazem à mente a imagem de Apolo, ele mesmo um ideal e deus dos ideais perfeitos. Se aqui Apolo e a harmonia, a pureza e a luz perfeitas por ele postuladas não sobrevivem ao encontro com a guerra real (sobra apenas o pedestal vazio e marcas da mão que buscava a forma), nos poemas que são analisados na sequência temos a imagem da crueldade desumana. Num dos mais famosos poemas de Herbert “Apolo e Mársias” (EO, 8), temos o confronto direto entre o deus e o sileno, representantes dos dois polos da oposição entre o mundo dos deuses e o dos mortais. No duelo, que acontece depois do embate conhecido do mito, o sileno morre cruelmente esfolado pelo deus, mas a natureza acaba dando a vitória nesse duelo à humanidade de Mársias. Na prosa poética “No caminho para Delfos” (HCE, 78), o eu lírico encontra Apolo que está voltando de Delfos. Supõe-se que esteja voltando do próprio templo e oráculo. O deus está brincando com a cabeça seca da Medusa, que simboliza todos os horrores e as feiuras do mundo, repetindo para si: “Um artífice deve aprofundar-se na crueldade”. Barańczak supõe que isso deve ser a mensagem que o deus acabou de passar ao oráculo, para este repeti-lo aos peregrinos que estão em busca da verdade. O pensamento de proximidade da indiferença, da crueldade e da perfeição no deus ou em seus seguidores de novo nos avizinha de um mítico monstro nazista com a fivela que exhibe a inscrição “Gott mit uns”, ou de um inquisidor pronto para ardorosamente salvar as almas dos seus prisioneiros. A ideia da perfeição pode provocar assustadoras faltas de humanidade.

Como de costume, há também em Herbert um Apolo diferente, que demonstra a ambivalência típica não só na obra do poeta, mas também no mundo dos deuses gregos. No poema "Fragmento" (EO, 9), que, no livro é vizinho de “Apolo e Mársias”, aponta o estudioso, temos uma súplica dirigida ao lado humano do deus, evidentemente criando um contraste com a face do deus-algoz apresentada no poema anterior e

jogando outra luz na oposição deuses *versus* humanos. O poema evidencia, assim como um outro citado posteriormente pelo estudioso ("Reflexões do Senhor Cogito sobre a redenção", SC, 35), que, mesmo que não haja redenção, o ser humano precisa de graça e de perdão. Talvez por isso precise dos deuses.

Barańczak termina o longo capítulo sobre as antinomias interpretando mais um poema e aproveitando para aprofundar a compreensão da principal oposição que rege o mundo herbertiano, de acordo com ele: a dicotomia em herança e deserdamento. Barańczak desenvolve a discussão a respeito do mito entre Freud e Jung, na qual o primeiro atribuía o pensar mítico à fase da infância da humanidade, enquanto o segundo considerava este tipo de pensamento como a fase de plenitude, da qual a humanidade involuiu para o infantilismo do racionalismo científico. No caso de Herbert, de fato, não faz diferença qual dos dois estudiosos teria razão. Se o mito foi a infância da humanidade ou a sua plenitude, trata-se de uma fase importantíssima, para a qual não há volta e que não pode ser rejeitada ou ignorada.

Ao analisar a prosa poética "Um país" (HCE, 51), que já vimos no subcapítulo 1.1, Barańczak discorre sobre as várias camadas de sentido contidas na obra.

Um país

Bem no canto deste velho mapa há um país do qual tenho saudades. É a pátria das maçãs, das colinas, dos rios preguiçosos, do vinho rascante e do amor. Infelizmente uma grande aranha teceu sobre ele a sua teia e com a saliva viscosa fechou os postos da fronteira do sonho. É sempre assim: um anjo com a espada flamejante, uma aranha, a consciência." (HCE, 51)

De acordo com ele, o país pode representar

a simbólica Arcádia ou o Paraíso Perdido, assim como uma parte da Polônia da época entreguerras, definida histórica e geograficamente, onde o poeta nasceu e passou a sua infância – a parte para a qual, assim como para a infância, não tem volta, por conta da mudança da fronteira da Polônia com a União Soviética. A linguagem figurada do

poema serve, no entanto, não apenas para velar os sentidos, que do contrário poderiam ser vítimas da censura: ‘uma aranha’ não é apenas o pseudônimo transparente dos soviéticos. Consideremos a última linha na qual ‘um anjo com a espada flamejante’, ‘uma aranha’, ‘consciência’ permanecem no mesmo nível de sentido, identificando assim a perspectiva da raça humana com a perspectiva da nação e a perspectiva do indivíduo. É uma afirmação extremamente importante para toda a poesia de Herbert. ‘É sempre assim’: do mesmo modo como fomos exilados (como a raça humana) do Paraíso, podemos ser exilados (como nações ou civilizações) do círculo da nossa herança cultural ou geográfica, e somos exilados do ‘sonho’ da infância por nossa ‘consciência’ adulta, nossa inquieta e sofredora consciência. E trata-se de um processo irreversível (...). Para a infância, para o inconsciente dissolver-se no mundo, para o Paraíso Perdido, não há volta (...) [A] sensação de identificação com o mundo(...) só é possível no tempo passado: no tempo passado da infância, dos remotos primórdios civilizacionais, do mito sobre os primeiros inícios. Tanto a fase adulta individual, quanto a civilizacional são idênticas ao triunfo do *principio individuationis*, com o aparecimento da sensação de alienação e distância, de condenação para a condição humana e o destino individual(...). O ‘sonho’ permanece, no entanto, como sonho, ‘a herança’ como herança, cujo resgate deve ser perseguido, mesmo que a consciência adulta do ‘deserdamento’ desencoraje tal perseguição. Entre essas duas necessidades, esses dois estados de ser, opostos entre si, é colocado, num equilíbrio cambaleante, o ser humano de Herbert. (BARAŃCZAK, 1984, p. 71)

3.1.3. Desmascaramentos

Ao iniciar o terceiro capítulo de seu livro Barańczak resume os resultados até então mostrados em forma de uma tabela que citamos na íntegra, no intuito de tornar mais clara a apresentação de seu argumento:

palavras-chave	Herança	Deserdamento
	o branco	o cinza
	a luz	a sombra
	o ar	a terra
categorias	a tradição	o presente da
espaço-temporais	mediterrânea	Europa do Leste
categorias	realidade	realidade empírica
epistemológicas e	mítica acessível pela	acessível pelos sentidos
ontológicas	cultura	
categorias éticas	o abstrato	o tangível
e estéticas	o perfeito	o errôneo
	o adornado	o verdadeiro
personagens	deuses ou anjos	pessoas
literários		

De acordo com o estudioso, o autor interno na poesia de Herbert está suspenso entre os territórios da herança e do deserdamento. Trata-se de um exilado do Paraíso, consciente da sua perda e que, apesar de saber da impossibilidade de resgatar a herança, em nenhum momento cessa de tentar o resgate. Após apresentar as confrontações no capítulo anterior, Barańczak aprofunda o estudo e passa a demonstrar o método com que Herbert trabalha os dois lados da antinomia. Esse método consiste no desmascaramento mútuo dos dois opostos por meio do uso de duas figuras retóricas: metáfora e ironia. Neste capítulo em particular, Barańczak estuda as metáforas, destinando o capítulo seguinte à brilhante análise da ironia herbertiana. Aqui, antes de passar às análises, o estudioso faz uma diferenciação entre metáfora e ironia. Mesmo que ambas tenham um "plano não representado", no caso da metáfora, contrariamente à ironia, não existe a diferença significativa entre o que se diz e o que se quer comunicar. No caso da ironia, entre o que se diz e o que se quer comunicar existe a contradição. Na sequência, o autor define os dois pontos que serão objeto de sua análise ao longo do capítulo: metáfora pequena e grande. A metáfora pequena para ele significa uma figura de linguagem, um singular recurso retórico, enquanto que a metáfora grande é algo que forma o eixo de significado de todo um poema ou obra. Antes de prosseguir com a investigação das metáforas, primeiro as pequenas e depois as grandes, Barańczak destina um espaço para discutir a pretensa e declarada simplicidade da

linguagem herbertiana. O próprio poeta, citado pelo estudioso, declara a busca da linguagem que oferece a transparência semântica, em detrimento do artesanato do idioma. Alguns entre os críticos entenderam essas declarações como a procura do uso de uma linguagem simples, da desistência da metáfora, como no caso de Tadeusz Różewicz, com quem Herbert foi frequentemente comparado²²². Acontece que Herbert de modo algum desiste da linguagem hiperorganizada característica do discurso poético, rejeitando-a como um adorno vazio, como faz Różewicz. Barańczak utiliza a metáfora do próprio Herbert para definir seu uso da linguagem: "suspensão como Ícaro entre o céu do mito e a terra da experiência empírica, no seu uso da linguagem Herbert também balança entre a organização poética e a transparência semântica, entre o idioma convencional e o idioma coloquial" (BARAÑCZAK, 1984, p.75). Posso afirmar, até pela experiência de traduzir o poeta, que a conjugação do coloquial e do elevado é algo específico à sua linguagem e não raramente a fonte de dificuldades para o tradutor. Frequentemente, na frase coloquial, falada, o poeta emprega conteúdos que contrastam com o modo de expressão, enganando assim o leitor e criando espaços para funcionamento das ironias, que serão discutidas posteriormente.

3.1.3.1 Metáforas pequenas

De acordo com Barańczak tanto as metáforas grandes quanto as pequenas, na obra de Herbert, são notáveis pela sua construção paradoxal. O estudioso ressalta que o traço marcante da metáfora como figura de linguagem é identificar a semelhança entre dois objetos que estão sendo comparados. E que no caso da metáfora herbertiana, observa-se uma junção de termos, que, ao serem comparados, evidenciam características distantes, em vez de semelhanças, amiúde sendo originários de universos diferentes. A metáfora deste tipo é denominada pelo autor de "metáfora desmascaradora". "Seu sentido oculto se reduz a afirmar: 'à luz do mito A, parece ser A, simultaneamente a experiência nos ensina que de fato é B'" (BARAÑCZAK, 1984, p. 75), ou do modo contrário: o mito desmascara

²²² Uma das comparações acessíveis em português encontra-se no livro de Michael Hamburger, *A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire*. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007. No capítulo nono, "Uma nova austeridade", Hamburger discute a corrente de antipoesia surgida em resposta aos horrores da Segunda Guerra e apresenta os dois autores.

a afirmação fornecida pela experiência. Os dois mundos, o da herança e o do deserdamento, desmascaram um ao outro mútua e continuamente nas metáforas herbertianas. Graças a esse argumento do estudioso, podemos perceber que a construção da antinomia na qual os opostos se desmascaram um ao outro acontece desde o nível das figuras de linguagem, e por meio delas aparece no universo das ideias. A seguir citarei alguns dos exemplos de metáforas pequenas analisadas por Barańczak.

O primeiro dos exemplos é oriundo do poema "Adeus a setembro" (CL, 3), dedicado à tentativa de defender a Polônia da invasão da Alemanha nazista, em setembro de 1939.

nos alto-falantes cantavam
uma canção anacrônica
sobre poloneses e baionetas

o tenor açoitava como se com pingalim
e depois de cada estrofe
anunciavam a lista de torpedos humanos
(CL, 3)

O clima ufanista de fé cega na vitória polonesa e no mito da capacidade militar do país levaram à amarga derrota, refletida no poema. O estudioso concentra-se na linha "o tenor açoitava como se com chicote". O tenor aparentemente canta uma canção do repertório patriótico, com o intuito de encorajar os seus compatriotas para a batalha. A canção aparece anacrônica, mas o que é curioso é que a voz do tenor, que deveria claramente expressar a vontade de combater o inimigo, é caracterizada por elementos relacionados com a opressão. No caso do original polonês, temos a palavra "szpicruta", que significa, "pingalim", o chicote específico da indumentária da cavalaria – um dos anacrônicos orgulhos da ultrapassada máquina de guerra polonesa. A voz que deveria encorajar, açoita com o tal chicote antiquado. Portanto, em vez de estimular, o tenor força a nação à luta, como um senhor brutal forçava sua montaria a galopar.

No segundo exemplo, na descrição da cidade, no poema "Cidade nua" (EO, 23), aparece "enorme chocalho de quartel nas periferias". Novamente, assim como o açoitamento com pingalim contrastava com o contexto da canção patriótica no qual foi colocado, o chocalho contrasta com o quartel. Podemos imaginar o quartel, do ponto de vista do mito,

como o espaço de homens adultos e seus assuntos importantes, no entanto, ele é apenas um chocalho, um brinquedo de criança. O exército, teoricamente destinado à defesa do país, pode ser um brinquedo nas mãos de um ditador. Em ambos os exemplos a imagem mitificada (canção patriótica, quartel) é desmascarada pelas comparações advindas do mundo da experiência concreta.

Mas o oposto também acontece. Nos dois exemplos seguintes, Barańczak mostra o mito que desmascara a experiência. Nos poemas "Niké que hesita" (CL, 35) e "Sequoia" (SC, 21), somos brindados com as seguintes metáforas: "Niké é mais bela no instante/ em que hesita/ a mão direita bela como uma ordem/ apoia-se no ar/ mas as asas tremem" (CL, 35); "Torres góticas de agulhas no vale da corrente/ perto de Mount Tamalpais" (SC, 21). Na esfera do mito, aquilo que é impossível na esfera da experiência torna-se perfeitamente plausível: a divindade, ou a estátua, pode apoiar-se no ar, e as árvores milenares, mesmo pertencendo ao mundo da natureza, ganham a dimensão do mundo da cultura, como testemunhas da história da civilização humana e desempenham a mesma função que as catedrais góticas. Em ambos os casos, a realidade do mito desnuda a verdade aparente, fruto da lógica e da experiência sensorial.

Barańczak nota que várias das metáforas herbertianas são paradoxais, evidenciando mais a oposição do que a semelhança dos elementos comparados. Para provar o argumento, expõe vários oximoros presentes na poesia de Herbert: "dança imóvel" ("Arquitetura", CL, 16), "esmagadora leveza da aparência" ("Parábola de Rei Midas", CL, 33), "água seca" ("O que será", I, 40), "a epidemia do instinto de sobrevivência" ("O senhor Cogito sobre a postura ereta", SC, 39), "clareza incerta" ("O senhor Cogito e a imaginação", ICS, 3). Além dos oximoros, o estudioso aponta também paradoxos, como: "deixaram sobre as ondas o seu rastro", "no sino do ar encontram um abrigo" ("Balada sobre não percermos", CL, 28), "não deixemos perecer os que tomaram" ("Três poemas de memória", CL, 4). O núcleo antitético, afirma, aparece dessa maneira nas figuras retóricas provocando o desmascaramento mútuo dos seus componentes. O desmascaramento sucede de maneira mais forte, justamente pela união que sugere a semelhança dos sentidos entre os elementos justapostos, ou seja, desnudando a sua oposição.

A antilogicidade da poética herbertiana é demonstrada também pelo uso da retórica siléptica: "em vez de cultivar/ amores-perfeitos e onomatopeias/ planta exclamações espinhosas/ invectivas e tratados"

("O Senhor Cogito e o poeta de uma certa idade", SC, 24). Além dela, Barańczak, estudioso da poesia linguística, para provar o ponto contra o senso comum que queria ver em Herbert um classicista avesso a mexer na matéria da língua, mostra o poeta fortemente inserido na matéria do idioma e apresenta algumas das expressões idiomáticas decompostas por ele. Tais decomposições, que transformam uma expressão de uso comum, dando a ela um novo sentido, ao conscientizar o leitor de seus elementos significativos, tornam-se um recurso típico da poesia linguística. Como exemplos de tais desmascaramentos, o autor cita a conhecida afirmação de Edward Rydz-Śmigły, comandante supremo do exército polonês antes da Segunda Guerra, que clamava: "não entregaremos nem um botão", ao responder às exigências de Hitler, a respeito da cessão de parte do assim chamado corredor polonês, em 1939. Vejamos como a expressão é transformada, com o intuito de desmitificar o dito do militar: "o comandante levantava as sobranceiras/ como um cetro/ escandindo: nem um botão/ os botões riam:/ não entregaremos não entregaremos os rapazes/ costurados aplanados nas charnecas" ("Adeus a setembro, CL, 3). De maneira parecida, nas palavras de uma conhecida canção dos ulanos poloneses, que definia os soldados como rapazes (lindos) como se pintados, na prosa poética "A guerra" (HCE, 67), há o acréscimo "como se pintados de cal", no intuito de juntar o mito à realidade e desmascarar a esfera mítica. Vários poemas de Herbert contêm recursos deste tipo.

Posso sinalizar aqui o poema citado no capítulo 1.6.1, "Duas gotas" (CL, 1), que une vários procedimentos desta espécie. Vale a pena mencionar que trata-se do poema que abre o seu primeiro livro de poesias, provando assim o ponto do ensaísta de que Herbert, desde o início, estava profundamente conectado com o trabalho na camada linguística da poesia. O primeiro desmascaramento está na frase inicial do poema, que com seus elementos ("bosques ardam" e "rosas") inverte o sentido da emblemática frase do grande poeta romântico polonês Juliusz Słowacki: "Não é tempo de chorar pelas rosas, quando ardem os bosques". Tanto na primeira estrofe quanto no restante do poema, Herbert polemiza com a frase, apontando a necessidade de se pensar na rosa, que simboliza tanto indivíduo quanto valores e beleza, nos tempos de incêndio e apocalipse. Um outro exemplo no mesmo poema usa palavras dos universos opostos: "sussurravam palavras despidoras/ a ladainha dos enamorados". A palavra "ladainha" é primeiramente associada com igreja e aqui contrastada com as palavras de afeto carnal dos enamorados, portanto aqueles cuja união não foi sancionada pela igreja, normalmente sendo por ela veementemente condenada. O

desmascaramento da instituição, que condena este tipo de amor, une-se com a sacralização e o enlevamento da fala dos amantes cujas palavras de amor são transformadas em uma oração dirigida não a Deus, mas reciprocamente, de um ao outro. O terceiro exemplo desse tipo de procedimento está na frase "saltavam para dentro dos olhos em frente" que é uma corruptela do dito polonês "skakać sobie do oczu" (literalmente: "pular até os olhos do outro" com sentido de brigar) unido pelo contexto com uma outra expressão fraseológica "skoczyć za kimś w ogień" ("pular no fogo atrás de alguém" ou seja ser capaz de maiores sacrifícios por ele). Se por um lado a guerra ao seu redor faz com que as pessoas briguem, eles, em vez de tentar arrancar os olhos um do outro, neles se dissolvem, até o ponto de não sentirem o sacrifício que estão fazendo um pelo outro. A corruptela da primeira expressão fraseológica, por contraste, desmascara a situação de desumanização provocada pela guerra e mostra a possibilidade de enxergar o outro ser humano em vez de tentar arrancar seus olhos. O título do poema refere-se também à expressão fraseológica: "podobni do siebie jak dwie krople wody" ("semelhantes um ao outro como duas gotas de água", ou seja, idênticos), e ao ressaltar a semelhança dos dois protagonistas, lembra que por um lado, todos somos iguais e por outro, todos somos indivíduos. A grandeza dos protagonistas está em enxergar a individualidade do outro no momento no qual todos conseguem pensar apenas em si, esquecendo-se de que todos somos "semelhantes/como duas gotas" ("Duas gotas, CL 1).

3.1.3.2. Metáforas grandes

Assim como os exemplos das metáforas pequenas demonstravam a construção antitética e o modo desmascarador no nível das figuras de estilo, as metáforas grandes evidenciam a presença dos mesmos elementos na camada de construção do esqueleto dos poemas ou das prosas poéticas. Esse tipo de construção, que, aponta Barańczak, é mais frequente nos poemas de Herbert, pode ser resumido num modelo presente em muitas das prosas poéticas, e basicamente reza que, embora aparentemente A seja A, na verdade, ao olharmos mais de perto, vemos que A é B (BARAŃCZAK, 1984, p. 79). O ato de corrigir a aparência pela verdade é o esquema construtivo de várias das obras herbertianas. O estudioso mostra que nas prosas "Ponto" (I, 33), "O relógio" (EO, 40), "A mãe e seu filho" (HCE, 46), "A história do Minotauro" (SC, 28), "A lua" (HCE, 105), "Dentro do armário" (HCE, 97), "O elefante" (HCE, 90), "Violino" (HCE, 43), "Calandra" (HCE, 100) e

"Inferno"(HCE, 62), é possível observar o esquema acontecendo seja de modo óbvio, seja de modo mais velado, mas no fim (ou às vezes desde o início), a natureza diferente da aparente é revelada ao leitor. O desmascaramento se dá por meio da apresentação da mostra de um outro ponto de vista, um olhar que vai demonstrar uma perspectiva diferente de perceber algo que até então parecia conhecido. Depois de discutir em detalhe como é aplicado o esquema nas prosas que citamos, Barańczak sistematiza a técnica herbertiana demonstrando os seis métodos mais usados para mudar o foco.

O primeiro dos métodos é "olhar sob outro viés". Como exemplo, ele cita o poema "Mona Lisa" (EO, 12), no qual o protagonista, ao olhar o quadro com uma intensidade emocional enorme, consegue enxergar não apenas a terceira dimensão na pintura plana, mas também percebe, por exemplo, as costas de Gioconda, como se estivesse dentro do quadro. A percepção repete-se como um refrão, possibilitando ao leitor perceber que o quadro pertence ao mundo mítico e que sua protagonista, assim como ele, é "da carne da vida decepada/ raptada de casa e da história" (EO, 12). O abismo "entre as suas costas negras" e a realidade do protagonista nos conscientiza da existência do abismo entre a esfera do mito e a da realidade.

O segundo método é chamado pelo estudioso de "olhar debaixo da superfície". O exemplo dado aqui é a prosa "O relógio" (EO, 40) :

Aparentemente é a calma face de um moleiro, redonda e reluzente como uma maçã. Só um cabelo escuro se movimentava por ela. E quando olharmos dentro: um ninho de vermes, o interior de um formigueiro. E é essa coisa que deve nos conduzir à eternidade.

Abaixo do harmônico e simples semblante do relógio, escondem-se os interiores que são extremamente complexos e podem parecer terríveis. Abaixo da aparência plácida, observamos uma parafernália medonha. Essa antinomia, acrescida de uma outra, menos aparente, de maçã e verme, serve para desmascarar duas concepções do tempo e da existência humana. Se pode nos parecer que a passagem do tempo nos conduz harmonicamente na direção da eternidade, o poema evidencia a sua verdadeira face – destruidora e terrificante. O relógio, ele mesmo face plácida do tempo, por meio de uma olhada no seu interior, revela

também a face daquele que mói tudo, escondida sob uma aparência de tranquilidade.

Na discussão deste método, Barańczak nos apresenta ainda um poema "A seda da alma" (HCE, 29). Nele, o eu lírico, preocupado em conhecer sua parceira erótica apenas pelas sensações dos sentidos, se sente impelido a conhecer o seu interior. Para conhecer a alma dela, olha para dentro de sua boca aberta durante o sono. Mas o olhar para o interior resulta frustrante, nem tanto pelo contraste entre o interior e o exterior, mas pelas expectativas do protagonista, que esperava ver imagens da natureza ou de uma casa tranquila e vê apenas um par de meias de seda sobre um tampo de vidro (BARAŃCZAK, 1984, p.83). Por mais que o poema tenha um tom jocoso, novamente observamos desmascaramentos: o interior metafísico além de ser acessado por meio do interior físico, ainda revela o hiato entre as expectativas do eu lírico a respeito dos desejos escondidos da sua parceira. O mito que cria expectativa é desmascarado pela realidade dos desejos fúteis.

O terceiro método discutido consiste em "olhar para trás". O ensaísta mostra como o poeta completa o passado do objeto descrito. O olhar do artista passeia pelo tempo, mais do que pelo espaço e cria anedotas, nas quais o passado entra em confrontação com o momento presente.

A descrição da imaginada fase anterior ao momento descrito pode se dar tanto no caso dos objetos, quanto no caso das biografias. No caso das biografias é mencionado o poema "Curatia Dionisia" (I, 28), no qual o eu lírico, ao olhar o túmulo de uma meretriz romana, tenta reconstruir a sua possível história. Como exemplo da criação de um passado para os objetos, o autor cita os poemas "Cuidado com a mesa" (EO, 45) e "Cadeiras" (EO, 46). Citemos o último:

Cadeiras

Quem poderia pensar que um pescoço cáldo pudesse se converter em encosto e as pernas propensas para a fuga e a alegria se endurecessem em quatro simples pernas de pau. Outrora as cadeiras eram belos animais florívoros. No entanto, se deixaram domesticar fácil demais e agora são a mais vil espécie entre os quadrúpedes. Perderam a coragem e a tenacidade. São apenas pacientes. Não pisotearam ninguém, não carregaram desembestadas ninguém que nelas

montou. Certamente têm consciência de terem desperdiçado suas vidas.
O desespero das cadeiras se revela em seu rangido. (EO, 46)

Ao discutir o quarto método, "olhar direcionado para o futuro", Barańczak oferece uma denominação que merece o devido destaque, por refletir em duas palavras a técnica tão frequentemente usada por Herbert, que pode ser considerada uma das suas características mais marcantes. Trata-se de apócrifos desmascaradores: versões do mito que revelam aquilo que não foi dito na versão canônica. As situações narradas por Herbert acontecem como possíveis decorrências do que foi contado pelo mito, mas assim,

como no apócrifo, existe aqui também o princípio de concentrar a atenção naquelas hipotéticas complementações do mito que – apesar de serem consequências lógicas – estão em mais clara contradição com a sacralizada imagem do herói ou acontecimento e, por conta disso, configuram-se para a versão canônica como uma espécie de tabu. (BARAŃCZAK, 1984, p. 84-85)

O método descrito aqui consiste, portanto, em complementar a história conhecida, o mito, e narrar a sequência do que fora conhecido antes na narrativa mítica. Como exemplos dessa técnica, o estudioso cita poemas como "Apolo e Mársias" (EO, 8), "O Velho Prometeu" (SC, 29), "A trenodia de Fortinbras" (EO, 22) e "Akeldama" (SC, 31). Todos os poemas assim construídos, de um modo óbvio desmascaram o mito, ao retirá-lo da esfera da herança imutável, bem como fazem os pós-modernos, e dar-lhe um outro sentido, geralmente relacionado à esfera empírica. Já sinalizamos várias vezes o uso do método da apocrifia anteriormente, principalmente na análise dos livros *Estudo do objeto* e *O Senhor Cogito*, e como método de construção do livro *Król mrówek* (O rei das formigas). Notemos as situações descritas nos exemplos de Barańczak: os sacerdotes de Jerusalém tentam resolver o que deve ser feito com o dinheiro devolvido por Judas ("Akeldama", SC, 31); Prometeu, depois de envelhecer parece não só concordar com a concepção marxista de liberdade, mas concorda com o uso do fogo, fruto da sua rebelião, para lutar contra rebeldes ("O velho Prometeu", SC 29); no momento no qual Shakespeare terminou a tragédia de Hamlet, Herbert a retoma com a fala de um personagem secundário,

Fortinbras, para o cadáver de Hamlet, discorrendo sobre o idealismo e a praticidade no ofício do poder ("Trenodia de Fortinbras" EO, 22). Vemos que todas as situações visam um futuro que se dá após o término do mito e questionam as verdades nele afirmadas.

O quinto método, "olhar que abarca o fundo" de alguma maneira assemelha-se ao método apócrifo. Desta vez, para desmascarar o protagonista ou a situação descrita pelo mito, Herbert, diferentemente da versão oficial da história, não se concentra na personagem ou acontecimento central, focando a sua atenção nas suas circunvizinhanças. O plano de fundo e o contexto colocados em foco fazem com que a aparência da "verdade" criada pelo mito se dissipe, permitindo ao leitor entrar em contato com o que "realmente" aconteceu. O autor analisa aqui a prosa poética "O sacrifício de Ifigênia". O olhar do poeta recai sobre os personagens ao redor da pira, resvalando por um momento na personagem central, Ifigênia, indiretamente vista por outros participantes da cena. A reconstrução dos pensamentos e visão destes ocupa a primeira parte da obra e quando inicia o sacrifício, este é visto "em devidas proporções" e numa "perspectiva apropriada". Ironizando esse modo de perceber, Herbert faz o procedimento contrário ao visto até agora no desmascaramento do mito. Aqui o mito é que desmascara a perspectiva da experiência, que quer relativizar a tragédia. Mas a técnica de utilizar o fundo mais amplo, mudar a perspectiva e com isso levar à confrontação e desmascaramento do mito e da experiência é aplicada com a eficiência que obriga o leitor a questionar o ponto de vista costumeiro.

O sacrifício de Ifigênia

Agamêmnon está mais perto da pira. Cobriu sua cabeça com o manto, mas não fechou os olhos. Acha que através do tecido perceberá o fulgor que fundirá sua filha como um grampo de cabelo.

Hípias está na primeira fileira dos soldados. Vê apenas a pequena boca de Ifigênia que se rompe em pranto, como quando ele lhe aprontou um escândalo terrível, por ela prender flores no cabelo e deixar-se abordar na rua por homens desconhecidos. De vez em quando a visão de Hípias se estende imensuravelmente e a pequena boca de Ifigênia ocupa o enorme espaço entre a terra e o céu.

Calcas, com olhos acometidos por catarata, vê tudo na turva luz de inseto. A única coisa que realmente lhe emociona são as flácidas velas dos navios ancorados na baía, que fazem com que a tristeza da velhice lhe pareça neste momento insuportável. Levanta então a mão para que comece o sacrifício.

O coro colocado na escharpa abarca o mundo em suas devidas proporções. A exígua e resplandecente sarça da pira, os sacerdotes brancos, os reis purpúreos, o cobre ressonante, miniaturas do incêndio nos elmos dos soldados e tudo isso tendo ao fundo a areia refulgente e a cor desmedida do mar.

A vista é soberba se convocarmos a ajuda de uma perspectiva apropriada. (HCE, 95)

Caberia aqui fazer mais um aprofundamento a partir da análise de Barańczak e apontar o uso de um outro método. Por mais que o poema na leitura de Barańczak pareça "um olhar que abarca o fundo", este fundo é composto de vários olhares. Vemos primeiro a perspectiva de Agamêmnon, o pai que olha por detrás do manto, depois de Hípias, o noivo, que ao ver Ifigênia lembra-se do momento quando censurou a noiva do ponto de vista patriarcal por ela querer viver plenamente sua feminilidade. Em seguida, o foco do narrador reflete a perspectiva do adivinho Calcas, que não consegue ver mais nada além de suas ambições de velho. Por fim, a perspectiva oferecida ao leitor é a distanciada visão do ponto de vista do coro, portanto, ao que parece, estamos dentro de um grande teatro, ou talvez o coro reflita a perspectiva das vozes da história. De uma maneira ou de outra, a última linha: "A vista é soberba se convocarmos a ajuda de uma perspectiva apropriada" conscientiza o leitor de que está vendo a cena aparentemente narrada de várias perspectivas, aparentemente polifônica. Mas além de todos os enfoques pertencerem aos homens, todos eles pertencem aos vencedores. Aquilo que da perspectiva de uma mulher, de um observador compassivo e imparcial e do ponto de vista da própria vítima é uma barbárie cruel, pode parecer uma "vista soberba", com "a ajuda de uma perspectiva apropriada" dos que não foram vítimas e que fizeram parte do conluio que planejou e executou o impiedoso sacrifício da jovem indefesa. A falta da perspectiva da vítima, a única perspectiva que seria adequada numa cena desse tipo desmascara a história composta de vários olhares, mas todos eles – olhares de vencedores e

carrascos. Proponho por aqui então o acréscimo de uma categoria: a do olhar que composto de vários olhares aponta para a faltante perspectiva adequada.

O sexto e último método descrito neste capítulo é o "olhar concentrado no detalhe". Contrariamente ao método anterior, o foco do olhar do poeta recai sobre um detalhe, normalmente imperceptível no quadro geral. A concentração no detalhe novamente leva ao desmascaramento da "aparência" pela "verdade". Em outras palavras, apesar da aparente contrariedade entre os dois métodos, ambos são uma maneira de desviar a atenção do personagem ou situação principal, para poder observá-los sob uma perspectiva nada ortodoxa. A técnica é apresentada com base no poema "Tamarisco" (EO, 31). O eu lírico do poema é Homero, como vimos ao discutir o drama de Herbert *Rekonstrukcja poety* (A reconstrução do poeta), no qual o personagem Homero, reconhece a autoria do poema citado pelo Professor. O Homero de Herbert, após sofrer a transformação que fez dele um poeta lírico, desmascara no poema a perspectiva utilizada pelo Homero histórico: em vez de descrever uma visão épica, concentra-se num detalhe, aparentemente insignificante, o tamarisco. Se este desmascaramento da visão épica do mito ou da história, para dar atenção aos detalhes reais da narrativa é digno de apreciação, a mudança da perspectiva da batalha épica para a de um soldado que agoniza no campo de batalha preconiza um outro aspecto importante em Herbert, que será estudado mais detalhadamente por Andrzej Franaszek. É a questão da solidariedade com o sofrimento do outro humano.

Aqui, assim como no poema que foi analisado anteriormente, a questão se apresenta bem próxima à ética sempre pregada pela obra herbertiana e pelo seu autor – a solidariedade com os vencidos.

Tamarisco

narrei batalhas
torreões e naus
heróis chacinados
e heróis que chacinavam
mas esqueci desse único

narrei a tormenta marítima
o desmoronamento das muralhas
o trigo em chamas
e as colinas derrubadas
mas esqueci do tamarisco

quando jaz
 trespassado por uma lança
 e os lábios da sua ferida
 se cerram
 não vê
 nem o mar
 nem a cidade
 nem o amigo
 vê
 pertinho do rosto
 o tamarisco

ascende
 ao mais alto
 e seco raminho do tamarisco
 e esquivando-se das
 folhas amarronzadas e verdes
 tenta
 voar para o céu
 sem asas
 sem sangue
 sem pensamento
 sem –
 (EO, 31)

O detalhe insignificante, a planta comum, presente em cada qualquer canto da bacia do Mediterrâneo é a analogia do soldado comum, morto nas batalhas da grande épica, o ser humano, tão comum quanto o tamarisco, mas diferentemente da grande épica criadora de mitos, real, com a sua morte que, ainda assim, contém um grão do sonho.

Outros poemas que são analisados aqui, "Orelha rosada"(HCE, 27), "Cripta" (HCE, 60) e "Natureza morta"(HCE, 91) seguem mostrando o uso dessa técnica. Se no primeiro deles, um segredo, recém-notado, permite ao protagonista entender que o seu conhecimento a respeito da outra pessoa é necessariamente falho, no segundo, temos uma clara confrontação entre o hábito social que permite domesticar o terrível e a sua ineficácia desmascarada pela realidade:

Cripta

Ainda posso ajeitar a imagem santa, para que
 fique patente a tua reconciliação com a

necessidade, e também a fita, para que a inscrição "para a mais amada" seja a fonte de lágrimas. Mas o que fazer com a mosca, a negra mosca que entra na boca entreaberta e leva as migalhas da alma que sobreviveram. (HCE, 60)

O terceiro dos poemas também traz um desmascaramento, que toca até o nome do gênero da pintura natureza-morta. Se na concepção inicial o nome do gênero queria dizer apenas natureza não animada, um grupo de objetos dispostos de modo geométrico para o artista poder provar as suas habilidades, a compreensão de Herbert permite perceber um outro sentido no nome rotineiramente usado. A natureza-morta dele, estudioso da pintura flamenga, que abunda em quadros extraordinários do gênero que contém um elemento de crueldade, passa a ser a natureza violentamente assassinada:

Natureza-morta

Com uma displicência premeditada esparramaram sobre a mesa essas formas violentamente separadas da vida: um peixe, uma maçã, um punhado de legumes misturados com flores. A isso adicionaram uma mortiça folha de luz e um pequeno pássaro com a cabeça ensanguentada. Tal pássaro aperta nas garras petrificadas um pequeno planeta, composto do vazio e do ar que foi arrebatado. (HCE, 91)

Todos os poemas ao fazerem do detalhe o centro da atenção conseguem o mesmo feito: revelar o mito como falho diante da realidade experienciada pelo eu lírico. Mas os desmascaramentos acontecem de duas formas: enquanto numa o autor interno pode ser identificado com o eu lírico, como nos poemas acima citados, em outra, ao introduzir o eu lírico ingênuo, que tem um olhar infantil, Herbert consegue desmascarar também o próprio eu lírico. Se quando o eu lírico e o autor interno são próximos temos denúncias sérias, quando o autor interno é distante do eu lírico temos as denúncias com um tom de zombaria. Ao revelar a distância entre o autor interno e eu lírico por ele empregado, nota Barańczak, Herbert abre espaço para análise da ironia – uma das características mais marcantes em sua poesia. As prosas poéticas como "Os ursos" (HCE, 72), "Floresta"(HCE, 87) ou "Botão" (HCE, 44) são exemplos perfeitos dessa distância e do desmascaramento do eu lírico. É importante notarmos isso, pois, no capítulo seguinte,

Barańczak, partindo do princípio do distanciamento e da identidade entre o autor interno e o seu eu lírico mais famoso, o senhor Cogito, irá demonstrar toda a complexidade da construção da ironia herbertiana. Vale notar também, seguindo o estudioso, que no caso de Herbert, o espaço entre metáforas e ironias, que constituem teoricamente procedimentos opostos, é preenchido por uma zona intermediária, na qual fica difícil determinar, se o procedimento de desmascaramento se dá por meio de comparação e confrontação direta entre os dois lados da antinomia, ou se estamos lidando com a complexidade e a ambiguidade próprias da ironia.

3.1.4. As ironias

No penúltimo capítulo da sua monografia, Barańczak se dedica a mapear e analisar o problema da ironia na obra de Herbert. Como ressaltamos, trata-se de um componente particularmente importante e característico nessa obra, portanto novamente mostraremos as visões do estudioso a respeito do tema de modo detalhado. Ao iniciar o capítulo, utilizando o mote extraído do drama de Herbert intitulado *Jaskinia filozofów* (*A caverna dos filósofos*), o autor apresenta a última conversa entre Platão e Sócrates, antes da morte do último, na qual Platão reclama que Sócrates deixa como seu legado apenas algumas zombarias, no que é corrigido por Sócrates, que diz que são ironias. O mote serve para o estudioso citar alguns poemas nos quais, na obra herbertiana, aparece a palavra "ironia". Uma vez que a ironia nessa obra não se restringe a um método programático, mas também é ademais uma postura com a qual o autor interno se identifica (nem sempre, pois às vezes ironiza até a própria ironia) os poemas citados pelo ensaísta merecem atenção especial. No poema "Altar" (CL, 31) a deusa da Ironia, que salvaguarda apenas pedaços quebrados do antigo altar, "salva o passado e guarda-o da aniquilação: no entanto, salva – o que por si é irônico – apenas os casuais fragmentos desse passado, dos quais é possível reconstruir o todo apenas com extremo esforço" (BARAŃCZAK, 1984, p. 90). Como nota o autor, a ironia aparece aqui como um ente à parte, com a sua existência concreta e independente das circunstâncias externas. O fato de a nossa história - o nosso mito – ser baseada na compreensão de um passado fragmentário, composto dos estilhaços da memória e do patrimônio material, os quais constituem a base da nossa formação, é, por si mesmo, irônico. A casualidade daquilo que queremos entender

como nossas causas culturais faz uma denúncia irônica a respeito de nós mesmos.

No poema "A louca", o eu lírico, ao observar uma insana, vê nos seus olhos, que é guardado por dois anjos: "o pálido e malicioso anjo da Ironia e o poderoso e amoroso anjo da Esquizofrenia." (HCE, 57). Da oposição entre a esquizofrenia e a ironia, o estudioso presume que a ironia, desta vez apresentada não como a objetiva característica da realidade mas a subjetiva postura do indivíduo, também se configura numa qualidade extremamente racional, pois o seu contrário é a loucura. Ao prosseguir na análise desta antinomia o autor afirma:

Diante do ser humano há duas saídas: pode passivamente se sujeitar ao poder das próprias imaginações que aceitam ('amorosamente') o mundo, ou encontrar a arma ofensivo-defensiva na forma da capacidade crítica ('maliciosa') de se distanciar em relação ao mundo. Em outros termos: a loucura 'convida' aqui o homem com as palavras 'você será feliz, se conseguir acreditar' (HCE, 57); podemos dizer que a ironia lhe oferece uma chance diferente: - Você será salvo se conseguir se manter cético. (BARAŃCZAK, 1984, p. 90)

A terceira compreensão da ironia apresentada pelo ensaísta aparece na prosa poética "Da mitologia" (EO, 18)

Da mitologia

No princípio havia o deus da noite e da tormenta, um negro ídolo sem olhos, diante do qual pulavam nus e untados de sangue. Depois, nos tempos da república, havia muitos deuses com esposas, filhos, camas que rangiam e o raio que explodia sem perigo. Por fim somente os neurastênicos supersticiosos carregavam no bolso uma pequena figurinha de sal, que representava o deus da ironia. Não havia naquele tempo deus maior.

E então chegaram os bárbaros. Eles também apreciavam muito a divindade da ironia. Esmagavam-no com os tacões e adicionavam nas comidas. (EO, 18)

Barańczak observa neste poema algumas anitnomias importantes em sua leitura de Herbert: passado – presente, mediterrâneo – bárbaro, mito – empiria, deuses – humanos. A evolução histórica das divindades, dos mitos, leva à presença de um deus singular, a deidade da ironia. O maior entre os deuses é ao mesmo tempo um deus de bolso, e assim podemos observar nessa obra Herbert ironizando a própria ironia. O deus que precisa de proteção, em vez de a oferecer, escondido no meio das vestes. O estudioso vê o deus da ironia como "tudo o que sobrou do mito mediterrâneo: a sobra da transcendência, a única forma de autodefesa de um 'neurastênico' individual" (BARAŃCZAK, 1984, p. 91). Mesmo que a ironia seja a maior das suas armas ("não havia naquele tempo deus maior"), até ela é sujeita a ação destrutiva dos bárbaros, que não conseguem entender as suas sutilezas. Percebem apenas o seu valor gastronômico, sem conseguir captar qualquer transcendência, seja do mundo espiritual, seja do mundo mental, representada pelo deus da ironia. À análise de Barańczak pode-se acrescentar a observação de que, ao se pensar na metáfora da ironia esmagada com as botas, pode-se imaginar os regimes opressivos, nos quais os bárbaros reduzem qualquer oposição a condimento no prato cheio que todo dia é consumido por seu poder autoritário. Sem esse condimento o poder absoluto teria um gosto enjoativo.

Ao tentar mapear a ironia na obra de Herbert, Barańczak primeiramente nota que, embora quase todos os que escreviam sobre o poeta falavam sobre a sua ironia, nenhum deles se deu ao trabalho de tentar sistematizar e entender melhor seu uso nesta poesia. Para sanar a situação, o estudioso primeiro apresenta as duas vertentes da ironia que aparecem nesta obra e ressalta a grandiosa predominância de uma delas. A ironia situacional e a ironia verbal, pois é delas que se trata, são descritas pelo ensaísta respectivamente como "a visão da realidade como irônica" e "a postura de ser irônico", demonstradas com base nos poemas discutidos anteriormente (BARAŃCZAK, 1984, p.91). Por mais que a ironia situacional, apresentada como a deusa do "Altar" (CL, 31), não seja estranha a Herbert, a sua predileção recai no uso da ironia verbal, que poderia ser representada como o deus em "Da mitologia" (EO, 18). A ironia verbal, grosso modo, poderia ser definida como aquela na qual o emissor fala algo diferente do que pensa. No entanto, a grande pergunta que se faz no caso dessa poesia é: quem é este emissor.

Para tentar definir as técnicas de manipulação com o eu lírico na obra herbertiana, o estudioso tenta esquematizar os paradigmas da

relação entre o autor interno e o eu lírico, que formam um leque de possibilidades entre os dois extremos: o da total identidade e o da total disparidade entre eles. No intuito de facilitar esta tarefa, o autor se vale da divisão utilizada nos estudos literários poloneses em lírica direta, lírica da máscara e lírica do papel. Caracterizemos essas categorias. Na lírica direta o autor interno é, tanto quanto isso seja possível na obra literária, identificado com o eu lírico. Na lírica da máscara aparece um elemento de distanciamento entre o autor interno e o eu lírico, pois o autor interno se esconde atrás de um eu lírico, atrás de um personagem, atrás de uma máscara. A máscara, no entanto, não é um disfarce completo e o receptor recebe a chance de perceber as diferenças e as analogias entre a "máscara" (a personalidade do eu lírico) e o "rosto" (a personalidade do autor interno, que se esconde por trás da personalidade do eu lírico, de modo incompleto, que permite perceber a sua presença). No caso da lírica do papel, o distanciamento entre o eu lírico e o autor interno é o maior possível. A técnica se assemelha com o monólogo dramático: o eu lírico não é um disfarce do autor interno e não pode ser entendido como o seu porta-palavras, pois é dele tão diferente quanto possível.

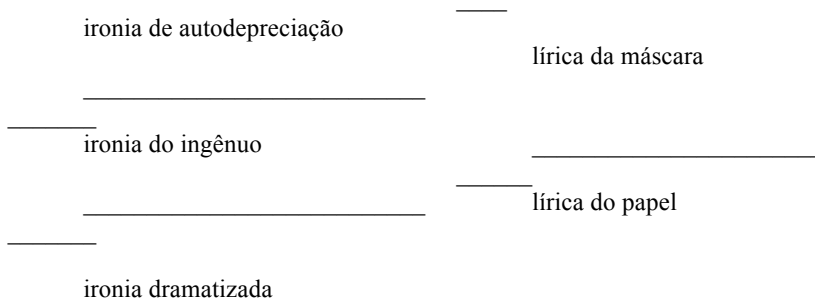
Estabelecidos os três graus de distanciamento entre o autor interno e o eu lírico, o estudioso esclarece os quatro tipos básicos de ironia estabelecidos por Douglas Colin Muecke em seus livros *The Compass of Irony* e *Irony*. Barańczak cita o estudioso australiano, cuja classificação tenta aplicar à estabelecida divisão do distanciamento. Simplificando, os quatro tipos de ironia de Muecke seriam: a ironia impessoal (o ironista não está presente, vemos apenas as suas palavras), a ironia de autodepreciação (o ironista aparece como uma pessoa com características marcantes), a ironia do ingênuo (o autor sabe mais que o eu lírico usado por ele, mas aquele, mesmo assim, ainda pode representá-lo) e a ironia dramatizada (na qual o ironista não aparece, mas faz com que os personagens desmascarem a situação irônica diante do receptor). Tentando adequar os três graus de distanciamento e os quatro tipos de ironia, o ensaísta chega ao resultado que apresenta na tabela reproduzida abaixo.

tipos de ironia

formas de monólogo lírico

ironia impessoal

lírica direta



Na sequência, o ensaísta quebra a ordem estabelecida do distanciamento ao discutir primeiramente a lírica direta, depois a lírica do papel, para só no fim concentrar-se na, intermediária nesta escala, lírica da máscara.

3.1.4.1. Lírica direta

No poema, já mencionado antes, "Reflexões sobre o problema da nação" (EO, 24), o autor observa a forte presença do discurso em primeira pessoa, que é basicamente idêntica ao do autor interno. Particularmente nota esta presença na parte final, que contém um testamento aberto para todos. Mesmo assim, no poema com fortes elementos confessionais observamos a marcante presença da ironia. Ela transparece ao se utilizar o estilo racional, preciso e frio para falar sobre um assunto tão irracional quanto o nacionalismo. O tal vínculo irracional transparece na terceira estrofe, nas palavras do mesmo eu lírico, que antes tenta definir o assunto com uma rigorosidade quase científica. No exemplo discutido, o fato de o não compartilhamento com alguém das mesmas leituras escolares servir como motivo para se matar aqueles que não as leram é claramente absurdo, constata Barańczak (1984, p. 94). A ironia que está presente até no poema cujo final apresenta indícios de uma confissão extremamente pessoal, prova que ela acompanha o poeta quase sempre.

Reflexões sobre o problema da nação

Do fato de se utilizar os mesmos xingamentos e conjuros de amor semelhantes tira-se conclusões demasiadamente ousadas também as leituras escolares em comum

não deveriam constituir premissa suficiente
para matar
semelhante é o assunto da terra
(os salgueiros o caminho arenoso o trigal o céu
mais os cirros)

gostaria por fim de saber
onde termina a doutrinação
e começa o vínculo real
se por causa das experiências históricas
não nos tornamos psicologicamente deformados
e reagimos agora diante dos incidentes com uma
regularidade histórica
se somos ainda a tribo bárbara
no meio dos lagos artificiais e florestas elétricas

para falar a verdade não sei
só constato
a existência desse vínculo
que se manifesta em palidez
no repentino enrubescer
no berro e na agitação dos braços
e sei que pode conduzir
para uma vala cavada às pressas

portanto no fim em forma de testamento
para que todos saibam:
eu me rebelava
mas creio que esse nó ensanguentado
deveria ser o último que
aquele que se liberta
rompe
(EO, 24)

Vale a pena ressaltar, seguindo o ensaísta, que a ironia é uma arma de dois gumes. Se por um lado o poema já foi utilizado pelos nacionalistas como uma espécie de crítica ao cosmopolitismo e ao desligamento dos assuntos da pátria, por outro, é preciso notar que ele igualmente critica as posturas relacionadas ao nacionalismo extremo. O verso citado acima a respeito das "leituras escolares em comum" é um perfeito exemplo de uma frase que simultaneamente mostra o absurdo tanto do nacionalismo, quanto da negação racional e cosmopolita de um vínculo nacional. Na conclusão do poema o crítico aponta para o

desaparecimento do distanciamento entre o autor e o eu lírico – é o momento do desaparecimento de qualquer ironia.

Prosseguindo, o estudioso mostra como as categorias de indícios de ironia elaboradas por Wayne Clayson Booth em seu livro *A Rhetoric of Irony* podem ser percebidas na obra do poeta. Os quatro tipos de indícios são exemplificados e discutidos a partir dos poemas de Herbert que representam a lírica direta.

O primeiro dos indícios a ser discutido é "a afirmação do julgamento que é um erro óbvio". Usando como exemplo o poema "Parábola" (HCE, 11) o ensaísta lembra a separação básica da divisão dos personagens presentes em cada uso da ironia: o ironista, o receptor e a vítima. O ironista afirma: "O poeta imita as vozes dos pássaros/ estende o seu longo pescoço/ e o pomo de Adão protuberante/ é como um dedo desajeitado na asa da melodia// ao cantar crê profundamente/ que acelera o amanhecer" (HCE, 11). É fácil ao receptor perceber quem é a vítima, ao ver um erro óbvio na afirmação de que o poeta acelera o amanhecer. Mas como de costume, em Herbert o assunto é mais complexo. Se por um lado a megalomania do poeta e a sua autoimagem inflada é contrastada com a desajeitada imagem dele, descrita pelo eu lírico, por outro, o poema termina com a estrofe na qual "desaparece a ironia e o equilíbrio entre o mundo da ilusão mítica e o mundo da empiria é restaurado" (BARAŃCZAK, 1984, p. 96). Nessa última estrofe diz Herbert: "o que seria o universo/ se não estivesse repleto/ do incessante alvoroço do poeta/ entre os pássaros e as pedras" (HCE, 11).

O segundo dos indícios apresentados, "os conflitos de fatos dentro dos limites da obra", é demonstrado com base no poema "Como fomos iniciados" (HCE, 39). O poema, como vimos, pode ser entendido de um modo autobiográfico, ou como autobiografia da geração do poeta e relato do seu ingresso no mundo oficial da literatura no tempo do "degelo", depois da morte de Stalin. Podemos nele observar os "protetores hipócritas", "senhores mais velhos" que organizam "o movimento literário nas bases". Num movimento que de imediato lembra Gombrowicz e a ação de "bumbumizar", descrita em seu *Ferdydurke*, Herbert descreve os poetas e literatos "bumbumizados", ou seja, infantilizados. O indício de conflito dos fatos dentro dos limites da obra consiste na representação dos jovens (no caso de Herbert ou de Białośzewski que estrearam nessa geração, chamada de geração de 56, nem mais tão jovens) literatos ao mesmo tempo como adultos e

crianças. Os seus protetores se encarregam de dar-lhes pirulitos e roupas – calças curtas e blusas com colarinho de marinheiro e os levam para o baile, de cabeças raspadas, para brincarem de pega-pega e de cabra-cega. A contradição advinda do fato dos personagens serem ao mesmo tempo crianças e adultos é o indício que permite detectar a ironia. Barańczak nota ainda que a questão irônica neste poema é novamente complexa: pelo fato de o poema ser narrado no tempo passado, cria-se um distanciamento entre o autor e seu protagonista, que tem trajetória semelhante à do poeta, fazendo com que o poema deva ser visto como o exemplo da "ironia de autodepreciação". Isso novamente mostra a polivalência da ironia herbertiana: ao mesmo tempo que atinge "os protetores hipócritas" desde a dedicatória, utiliza a ironia para autodesmascarar o eu lírico.

O terceiro indício de ironia de Booth, "o choque entre os estilos empregados", é discutido usando o poema "Jonas" (EO, 20), mencionado anteriormente (3.1.2.1.2). O choque entre os estilos é uma das marcas da poesia de Herbert, inclusive uma que consiste em maior desafio ao tradutor, por exigir a atenção constante ao texto de partida e a aplicação de registros adequados na língua de chegada. O poeta costumeiramente justapõe o estilo elevado e o coloquial, criando assim um contraste. Frequentemente os tradutores consciente ou inconscientemente tendem a "corrigir" o autor e produzem um texto que fica mais próximo ao estilo que imaginam como o certo para um dado poema. "Jonas" é um perfeito exemplo para discutirmos o problema à margem da análise de Barańczak. O poema foi publicado em 1961, no livro *Estudo do objeto*. Naquele tempo a versão corriqueiramente usada da Bíblia na Polônia era a tradução feita da *Vulgata* pelo jesuíta Jakub Wujek, datada de 1599, que modernamente está em desuso, por ter sido substituída, em 1965, pela Bíblia Tysiąclecia (A Bíblia do Milênio, referindo-se ao milênio do catolicismo celebrado na Polônia em 1966) traduzida dos idiomas originais, utilizando uma linguagem muito mais moderna. Por este motivo, algumas das citações usadas por Herbert, como no texto de "Jonas", podem passar num primeiro momento despercebidas, mesmo comparando o texto dos poemas que tem como tema os acontecimentos bíblicos, com o texto da Bíblia usada contemporaneamente. O texto de "Jonas" além da epígrafe bíblica possui várias citações da Bíblia de Wujek inseridas no texto. Tais citações aos olhos do leitor polonês de hoje parecem estranhas, arcaicas, claramente se diferenciando do estilo não apenas moderno, mas claramente coloquial dos outros trechos do poema. Para tentar dar conta

dessa diferença dos estilos em polonês – o obsoleto de Wujek e o coloquial e cuidadosamente descuidado utilizado aqui por Herbert – que resultam claro contraste, usei na tradução a versão da Bíblia Almeida de 1848²²³. Chegamos assim ao ponto discutido pelo ensaísta - o choque entre os estilos. A ênfase inicial do estudioso recai sobre o fato de que os estilos justapostos aqui representam territórios de valores opostos. Por um lado, a linguagem do mito, da tradição mediterrânea e do passado, por outro, o estilo moderno cheio de coloquialismos, que irrita os puristas. Vejamos o poema:

Jonas

*Preparou pois o Senhor um grande peixe
para que tragasse Jonas*

Jonas filho de Amithai
fugindo de uma missão perigosa
embarcou numa nau que navegava
de Joppen a Tharsis

depois se deram as coisas sabidas
um grande vento uma tempestade
a tripulação joga Jonas nas profundezas
e o mar se aquieta de seu furor
vem nadando o peixe previsto
três dias e três noites
Jonas ora nas entranhas do peixe
que por fim o vomita
na terra seca

o Jonas contemporâneo
vai por água abaixo como uma pedra
se topar com uma baleia
nem tem tempo de suspirar

salvo
procede mais astutamente
que seu colega bíblico
pela segunda vez não aceita
a missão perigosa
deixa a barba crescer
e longe do mar

²²³ Falo mais sobre a questão no subcapítulo 4.7

longe de Nínive
 sob um nome falso
 é comerciante de gado e antiguidades

os agentes do Leviatã
 se deixam subornar
 não têm o sentido do destino
 são funcionários do acaso

num hospital asseado
 morre Jonas de câncer
 sem ele mesmo saber bem
 quem na verdade era

a parábola
 aplicada à sua cabeça
 se extingue
 e o bálsamo da alegoria
 não afeta seu corpo
 (EO, 20)

As esferas de valores opostos que se confrontam, como discutido em 3.1.2.1.2, manifestam-se também por meio da utilização da linguagem, que nos seus dois extremos, arcaico e modernamente desleixado, acaba desmascarando as duas. Barańczak indica que as citações bíblicas ("o mar se aquieta de seu furor", "Jonas ora nas entranhas do peixe", "o vomita na terra seca" e outras) estão permeadas de negligências ("depois se deram as coisas sabidas", "o peixe previsto") e coloquialismos ("se topa", "não tem tempo nem de suspirar" "vai por água abaixo"). Até "a missão perigosa" repetida por duas vezes é por ele identificada como pertencente muito mais ao universo dos filmes de suspense que ao relato bíblico. Na medida em que o poema prossegue o contraste apontado pelo crítico se torna mais claro. "O Jonas contemporâneo" é mais astuto "que o seu colega bíblico". Percebe-se assim que o poema não apenas critica simultaneamente os territórios do mito, da herança e da experiência contemporânea do deserdamento. Ele demonstra a impossibilidade da existência do mito nos tempos modernos, evidencia o hiato intransponível entre esses dois mundos. A parábola (que propositadamente soa parecido com "auréola") não adere à cabeça do Jonas moderno, ao ser ali aplicada, se extingue. A ironia de dois gumes desmascara o mito, impotente diante da contemporaneidade e a contemporaneidade incapaz de ser recipiente do sentido, oferecido

pelo mito. Os dois espaços são ironizados, imperfeitos, e o drama do ser humano suspenso no hiato entre as duas esferas é, mais uma vez, evidenciado.

O quarto e o último dos indícios de ironia analisados é "o conflito de convicções". O conflito se dá entre o que foi expresso e aquilo que o receptor suspeita ser a crença do autor. Para discutir a complexidade do uso deste indício em Herbert, Barańczak escolhe o poema "Substância" (HCE, 40). A oposição desenhada no poema se dá entre os poucos heróis que arriscam as vidas pela causa da nação e a grande maioria que quer apenas sobreviver. "Em outras palavras entre 'o plasma vivo' da sociedade e seus 'belos defuntos' "(BARAŃCZAK, 1984, p. 97). O poema tem como contexto óbvio a segunda guerra mundial e o que aconteceu, durante aquele cataclismo, com a geração do poeta, que representava a parte mais idealista da sociedade. Os idealistas que foram mortos são contrastados com a "substância" da nação, que era a maioria que em toda e qualquer situação estava "apaixonada pela vida" o suficiente para fazer de tudo para sobreviver. O poema foi frequentemente lido como um elogio à capacidade de sobrevivência e alguns dos críticos citados pelo ensaísta liam nele uma expressão de solidariedade para com os protagonistas cujo interesse era meramente o de se manterem vivos, independentemente do preço. O estudioso parte da análise da palavra "felizmente" na penúltima estrofe do poema e cita o contexto de outros versos que evidenciam que o autor interno desses poemas é um moralista, que nunca poderia estar de acordo com a postura de sobreviver, custe o que custar. Se observarmos o poema dentro desse contexto, a palavra "felizmente" toma forma indubitavelmente irônica: "perecem aqueles/ que amam mais as palavras bonitas que os cheiros gordurosos/ mas felizmente eles não são muitos" (HCE, 40). Mas não apenas aí dormita a ironia no poema. Mesmo se lermos a poesia isolada do contexto dos outros poemas herbertianos, a leitura de elogio à capacidade de sobrevivência está posta em dúvida por gestos irônicos. Tanto o uso do mencionado "felizmente", quanto a última estrofe que vê os sobreviventes "regressando com sacos repletos" e a imagem final não deixam ao estudioso dúvidas de que se trata de um poema irônico: "a nação perdura/ e regressando com sacos repletos das trilhas de fuga/ ergue um arco do triunfo/ para seus belos defuntos" (HCE, 40)

Para terminar a discussão sobre a ironia na lírica direta em Herbert, Barańczak acrescenta mais um elemento que é característico

tanto para o autor quanto para os mecanismos de ironia: a surpresa. O autor deliberadamente, como no poema discutido acima, "Substância", induz o leitor a erro, somente para depois, de modo súbito e surpreendente, esclarecer que se trata de erro. No poema discutido acima, até o seu final, podemos supor que se trata de um elogio à "substância" da nação representada por aqueles que querem apenas sobreviver. O final desmascara não apenas aquilo que o início do poema parecia afirmar, ele põe em questão até a palavra do título, obrigando o leitor atento a meditar sobre o sentido da palavra "substância" e a que parte da nação ela deveria ser atribuída. De modo semelhante, isso ocorre num outro poema, discutido pelo ensaísta, "Parábola dos emigrantes russos" (HCE, 38), no qual somos induzidos a acreditar que estamos diante de um perfeito exemplo da lírica direta, na qual não há distância entre o eu lírico e o autor. O monólogo lírico descreve a situação dos imigrantes russos, aristocratas que fugiram da revolução para o país vizinho, para ali aos poucos caírem em ruína. A ilusão da lírica direta é desfeita nas três últimas linhas: "Esta parábola é contada por Nicolau/ que entende a necessidade histórica/ para me amedrontar isto é me convencer" (HCE, 38). Neste momento o leitor é levado a entender que a história foi contada por Nicolau, que não apenas se diferencia do autor interno, mas, além disso, tem convicções diferentes das dele. A necessidade histórica pode ser compreendida como o sinal da convicção marxista e podemos entender que a tal descrição é uma abreviação do "que, diferentemente de mim, entende..." Da mesma maneira, sustenta o estudioso, se situa em oposição às convicções do autor interno a afirmação de que amedrontar significa convencer.

Nicolau não apenas é diferente do autor interno, mas é de fato seu opositor do ponto de vista ideológico. Suas razões, aparentemente com base no relato sobre o trágico destino dos emigrantes 'brancos' (como se fossem para desencorajar o interlocutor para uma outra emigração – interna), são razões atemorizantes', mas de maneira alguma 'convincentes'. A ironia – presente no curtinho 'isto é' da última linha – nesta situação não é capaz de negar a veracidade nem o lado trágico da história contada, pode, no entanto ser usada como arma contra a chantagem emocional e moral utilizada pelo adversário." (BARAŃCZAK, 1984, p. 99)

Com esta espécie de monólogo dramático que é o poema "Parábola dos emigrantes russos" (HCE, 38), o autor fecha o capítulo sobre a lírica direta e faz uma perfeita ponte para o próximo ponto a ser discutido: a lírica do papel.

3.1.4.2 A lírica do papel

O monólogo dramático é uma das marcas registradas da poesia de Herbert. Seus poemas mais conhecidos se destacam pelo uso criativo da técnica. Mesmo que a ironia neste tipo de poemas esteja evidente, a ambiguidade frequentemente leva a dificuldades de interpretação. Houve quem lesse "Trenodia de Fortinbras" (EO, 22) como o elogio ao senso prático de quem governa ou como um poema sobre a tomada do poder na Polônia depois da guerra, e "O regresso do procônsul" (EO, 21), como registro das dúvidas do poeta se deveria voltar para a sua pátria ou permanecer no exterior²²⁴. Barańczak nomeia algumas das influências e alguns dos predecessores de Herbert no uso dessa técnica, particularmente destacados são Robert Browning e Konstantinos Kaváfis, entre os poetas estrangeiros, e Czesław Miłosz, entre os poloneses. Embora a distância entre o eu lírico e o autor interno possa ser observada no caso de Herbert até nos citados exemplos da lírica direta, no caso da lírica do papel ela é a maior possível. Não só não há sombra de dúvida de que o eu lírico nesse tipo de poemas possa ser o mesmo autor interno, como fica evidenciado, por vários métodos, que o eu lírico frequentemente representa as posturas e opiniões diametralmente opostas às do seu autor. Nisso, a lírica do papel, se diferencia da lírica da máscara, na qual, como veremos adiante, pode acontecer a confusão entre o autor interno e o eu lírico, que pode ser o seu porta-voz.

O fenômeno da 'ironia dramatizada' ou 'ironia de traição de si mesmo' serve justamente para este objetivo: o eu lírico (que é ao mesmo tempo o protagonista dramático) precisa cometer aos olhos do leitor um ato de auto exposição comprometedora (da qual ele mesmo, aliás, não se dá conta) e por meio disso desmascarar o caráter dessa ou aquela ideia, postura, mentalidade etc.,

²²⁴ Refiro-me neste exemplo a Artur Sandauer, que faz esse tipo de leituras no seu ensaio a respeito de Herbert "Głos dzielony na czworo" in: *Zebrane pisma krytyczne*. Varsóvia: PIW, 1981, vol.1, p.434-466.

que o eu lírico personifica e o autor interno quer questionar. (BARAÑCZAK, 1984, p. 99-100)

Na sequência o ensaísta diferencia dois tipos de protagonistas, que são também o eu lírico dos monólogos dramáticos na obra herbertiana. O primeiro deles é um personagem indefinido, cuja existência é revelada para o leitor por meio de opinião, perspectiva de narração ou uso específico de linguagem. O segundo é um personagem mítico ou literário que tem um nome e uma biografia definidos.

No caso do eu lírico indefinido, que precisa ser descoberto pelo leitor, o estudioso discute dois poemas: "Uma fábula russa" (HCE, 107) e "Nos portões do vale" (HCE, 2). No caso do primeiro deles, o narrador utiliza elementos específicos de sintaxe, que infelizmente se perdem na tradução. A fórmula "tsar paizinho" é o calque do russo (царь батюшка) e a sintaxe utilizada na última frase não é muito usual no polonês, também lembrando a do idioma russo. Quando olhamos sob esta perspectiva a primeira frase, também percebemos esse mesmo tipo de estilização, um pouco menos evidente.

Uma fábula russa

Ficou velho o tsar paizinho, ai como ficou velho. Nem consegue mais estrangular um pombinho com as próprias mãos. Dourado e frio, ficava sentado no trono. Só a sua barba crescia até o chão e mais abaixo ainda.

Governava então um outro alguém, não se sabe quem. O povo curioso espreitava o palácio pela janela, mas Nariztortov cobriu as janelas com cadafalsos. Assim só os enforcados podiam ver alguma coisica.

Por fim morreu o tsar paizinho de uma vez. Os sinos tocavam, mas o corpo não foi retirado. O tsar ficou grudado no trono. As pernas do trono se misturaram com as pernas do tsar. A mão se fundiu com o braço do trono. Não tinha jeito de arrancá-lo de lá. E enterrar o tsar com o trono dourado – ai que pena. (HCE, 107)

O que conseguimos perceber na tradução é como o eu lírico está se relacionando com aquilo que narra. Tem pena do tsar que não

consegue mais exercer suas diversões como estrangular pombinhos, que ao eu lírico parecem perfeitamente naturais. No seu discurso aparece Narizortov (que no original aparece em russo, perfeitamente legível para um polonês: Krivonosov), cujo próprio nome, já que estamos no reino das fábulas, remete a algo não muito bom. O narrador conhece o personagem maligno que cobre as janelas com cadafalsos e que, por isso, como aponta Barańczak, não exige nenhuma apresentação em seu discurso. Sendo assim, mesmo sem saber nada a respeito da identidade do eu lírico, descobre-se que pertence à sociedade e ao momento histórico que descreve. Graças a isso é possível perceber que a sua voz não é a do autor interno e que o seu ponto de vista não é por este compartilhado. Essa alteridade é revelada de modo humorístico, mas nem por isso o poema ganha tom jocoso. O autodesmascaramento que o eu lírico promove, permite ao estudioso perceber o contraste entre o estilo, aparentemente bem-humorado de seu discurso, e o que descreve. A aceitação das crueldades e intrigas, junto com o culto da personalidade, ou da autoridade, faz com que o leitor se conscientize de que o eu lírico aceita sem questionar o sistema autoritário em que vive e o obriga a refletir e criar analogias.

Gostaria de realçar os contextos da leitura do poema para um leitor polonês, de forma que seja mais fácil imaginar como Herbert é e era lido no seu país, para posteriormente abordar a leitura mais universal. Se pensarmos que o poema foi publicado em 1957, quatro anos depois da morte do tsar-paizinho Stalin e um ano após a invasão soviética na Hungria, os contornos jocosos ganham uma coloração alegórica e macabra. Se pensarmos na fileira dos anciões que governavam o império nas suas décadas finais, vemos até elementos proféticos. Se percebermos o renascimento do culto de Stalin na Rússia de Putin, podemos pensar em mais um viés interpretativo para o poema. Por outro lado, justamente o discurso do eu lírico, um cidadão de um país com regime autoritário, que passivamente aceita e trata como naturais os abusos do poder que descreve, tornam o poema um panfleto universal contra todos os regimes similares e oferece uma reflexão a respeito do efeito que eles exercem sobre a mentalidade de um cidadão comum. O seu orgulho pelo fato de ser um cidadão do império, conjugado com a impossibilidade de se opor sem ser morto, transformam-no em perfeito exemplo da banalidade do mal.

De modo parecido, mas com resultados mais complexos, se dão as coisas no caso do poema "Nos portões do vale" (HCE, 2). Uma vez que o importante poema foi objeto de uma detalhada e competente

análise em português, no artigo de Marcelo Paiva de Souza²²⁵, aliás, uma das poucas análises de Herbert existentes no mundo das letras brasileiras, aqui nos ateremos somente aos pontos ressaltados por Barańczak. O autor observa que o eu lírico do poema utiliza o estilo do locutor esportivo, ou guia turístico, como acrescenta Souza, para relatar o momento imediatamente anterior ao Juízo Final. Os únicos indícios irônicos, pelos quais o eu lírico se autodenuncia são o seu estilo e a sua postura diante do que descreve: superficial e insensível. Mas o mundo descrito, o mundo do mito cristão no qual se separam os salvos dos condenados no momento do Juízo Final, como aponta Barańczak, revela semelhanças inquietantes com a seleção na rampa dos campos de concentração e extermínio.

Em outras palavras, tanto o território da 'herança' condensada no mito (neste caso a escatologia bíblica), quanto o território do 'deserdamento' moderna ficam aqui iguados na sua desumanidade e crueldade. Com toda a complicação, no entanto, a visão deste tipo só pode ser interpretada de maneira apropriada somente ao se considerar o problema da função do monólogo dramático: toda a concepção do Juízo Final é desmascarada somente e exclusivamente por causa do método da descrição que aplica a ela o narrador, que nesta oportunidade também se autodenuncia. (BARAÑCZAK, 1984, p.101)

O segundo tipo de protagonista, como foi mencionado, é conhecido. Como se trata do herói do mito, da história ou da obra literária, de imediato fica evidente a distância entre o eu lírico e o autor interno. Marcada esta diferença inicial, afirma o ensaísta, ao lermos os poemas como "Calígula" (SC, 30), "Trenodia de Fortinbras" (EO, 22), "O regresso do procônsul" (EO, 21) ou "Boski Klaudiusz" (ICS, 19), percebemos que as suas posturas e opiniões dificilmente podem ser idênticas. A identidade do eu lírico é revelada no título, por vezes aparece ou é reforçada no subtítulo, ou nos fragmentos que o estudioso compara com a didascália, como a que observamos, na introdução do poema "Calígula" (SC, 30), no título "Damastes apelidade Procrustes

²²⁵ SOUZA, Marcelo Paiva de. Ao vivo, direto do vale de Josafá – algumas reflexões sobre a poesia e a tradução da poesia de Zbigniew Herbert. Tradução em Revista (Online), v. 1, p. 7, 2011.

fala" (ICS,22) ou, acrescento, no poema "Dédalo e Ícaro"(CL, 37). O caso deste último poema, proveniente do primeiro livro de Herbert, permite observar a evolução da técnica do poeta. No poema são confrontadas duas vozes, dois monólogos, ou se preferirmos ver assim, um diálogo de duas razões opostas. Na maioria dos poemas posteriores, no interior do próprio monólogo dramático podemos observar um conflito de duas posturas que, geralmente, desmascaram uma a outra. Assim acontece na já vista na análise do livro *Estudo do objeto* "Trenodia de Fortinbras", repleta de citações escondidas da tragédia de Shakespeare. Ao longo do monólogo de Fortinbras as referências às palavras de Hamlet são inseridas e comentadas dramatizando e criando um diálogo interno inserido dentro deste discurso, como analisa Barańczak (BARAŃCZAK, 1984, p. 102). O estudioso chama também a atenção para o papel do autor interno, que está distante de ambos os personagens, comportando-se como o autor de uma peça teatral e não de um poema lírico, não podendo ser identificado com o eu lírico²²⁶. O autor interno utiliza-se do eu lírico para mostrar o conflito de duas posturas, a pragmática e eficiente postura do poder absoluto e a postura de intelectual, idealista e cheia de dúvidas, representadas por Fortinbras e Hamlet. Entre essas posturas não há possibilidade de comunicação: são distantes entre si como arquipélagos e as palavras entre eles são como a água que apenas os separa e, fora isso, não tem sentido algum, como percebe-se na estrofe final do poema: "Não cabe nos saudarmos nem nos despedirmos vivemos nos arquipélagos/ e essa água essas palavras que podem príncipe que podem" (EO, 22).

Um outro exemplo do uso da ironia no monólogo dramático é visto no poema "Calígula" (SC, 30), no qual não poderíamos ter dúvidas a respeito da valoração do protagonista, tido como um dos mais insanos personagens da história. O eu lírico deste poema fala com uma lógica surpreendente descrevendo as qualidades de Incitatus. O cavalo de Calígula é descrito como um nobre senador, ser cheio de dignidade e virtudes estoicas. O absurdo desta visão lógica, afirma o estudioso, desta vez não desmascara o protagonista, sobre o qual sabemos que é louco, mas todo tipo de tirania, que partindo das premissas falsas, chega por meio de uma perfeita lógica a conclusões que são absurdas e assustadoras. A essa análise pode-se também acrescentar o desmascaramento da lógica como instrumento que pode ser (como tem

²²⁶ Barańczak aponta que além de Sandauer até alguns críticos renomados como Kazimierz Wyka em seu "Tren Fortynbrasa" fizeram esta leitura. In: WYKA, Kazimierz. *Rzecz wyobraźni*. ed. 2 ampliada. Varsóvia: PIW, 1977, p. 573-578.

sido nos totalitarismos) utilizado perfeitamente por qualquer louco, com efeitos devastadores.

3.1.4.3 A lírica da máscara

A lírica da máscara, de acordo com Barańczak (BARAŃCZAK, 1984, p.103), é uma forma intermediária entre a lírica direta e a lírica do papel, na classificação que concerne ao crescente distanciamento entre o autor interno e o eu lírico. O autor insere a discussão da forma intermediária somente no final do capítulo destinado à ironia pela sua complexidade, que fica mais fácil de ser compreendida, uma vez explicados os dois extremos, mas também pelo fato de que, na sua avaliação, esta seja a forma de uso mais favorecida pelo poeta, e que no desenvolvimento cronológico de sua poesia torna-se cada vez mais central na sua obra. O lugar entre os dois polos anteriormente descritos é, na obra de Herbert, ocupado por uma máscara, persona lírica, um dos pontos mais marcantes de sua obra – o Senhor Cogito. Como foi observado quando apresentei os livros poéticos de Herbert, esse desenvolvimento sofreu uma quebra, posterior à análise de Barańczak, quando o poeta nos seus três últimos livros opta pela gradual retirada da máscara, criando um outro eu lírico que expressa cada vez mais diretamente a voz do autor interno. O Senhor Cogito, no entanto, aparece na obra de Herbert até o fim, mas sua semelhança com o autor interno torna-se cada vez maior.

Mesmo que o seu nome (ou alcunha) permaneça sem alterações desde o primeiro livro no qual apareceu em 1974, *O Senhor Cogito*, até o último livro de poesias de Herbert, sua personalidade, como aponta o pesquisador, é mutável e difícil de ser definida. A grande pergunta colocada por Barańczak no início da discussão é até que ponto o Senhor Cogito é o representante do autor interno, que tipo de distância há entre eles. Por mais que o senso comum denomine frequentemente Zbigniew Herbert de "o Senhor Cogito", no caso da sua obra a identificação é no mínimo duvidosa e precisa ser constantemente questionada. O ensaísta escreve a respeito da complexidade do:

O Senhor Cogito pode ser ou o eu lírico da primeira pessoa, ou seu protagonista, na terceira pessoa, como se fosse visto de fora; pode ele mesmo falar, ou ser o objeto do discurso. Para complicar este quadro, mencionemos que, atuando

como o eu lírico, o Senhor Cogito pode, por sua vez, aparecer como o 'eu oculto' (cuja presença é sinalizada somente por alguns indicadores externos, p.ex., o título ou a epígrafe) ou como o 'eu explícito' (cuja presença é sinalizada abertamente no texto p.ex., o uso do monólogo na primeira pessoa). (BARAŃCZAK, 1984, p.103)

Dada a diferenciação no uso do próprio personagem do Senhor Cogito, o crítico estabelece a gradação de distanciamento entre o eu lírico e o autor interno. Os poemas nos quais o Senhor Cogito aparece como o "eu oculto" são os mais próximos da lírica direta, os poemas com o "eu explícito" situam-se no meio da escala e os poemas nos quais o protagonista aparece na terceira pessoa formam o polo caracterizado com o maior distanciamento, situado perto da lírica do papel. No entanto, em todas essas variantes, o Senhor Cogito "permanece como *persona* ou seja a máscara lírica do autor interno" (BARAŃCZAK, 1984, p.104). A própria construção do personagem é curiosa: por um lado temos a primeira pessoa do verbo latino, por outro o elemento distanciador "o Senhor"²²⁷. Desta maneira os papéis de sujeito e objeto do discurso, que o personagem assume, ficam definidos desde a partir da própria construção do seu nome.

Alguns dos monólogos do "eu oculto", como aponta o estudioso inicialmente, quando publicados na imprensa e até numa coletânea de 1973, não tinham nos seus títulos o nome do Senhor Cogito. O que pode indicar que a ideia do personagem foi nascendo aos poucos, mas também nos coloca diante da questão de como foram lidos os poemas como "A mensagem do Senhor Cogito" (SC, 40), "O Senhor Cogito reflete sobre o sofrimento" (SC, 9), "O Senhor Cogito narra a tentação de Espinosa" (SC, 32) quando seus títulos eram: "Mensagem", "Sobre o sofrimento" ou "Tentação de Espinosa". A presença do Senhor Cogito no título obriga o receptor a mudar sua leitura, introduzindo um "inseguro fator de potencial distanciamento entre o autor interno e o seu eu lírico" (BARAŃCZAK, 1984, p.104). O leitor é obrigado primeiro a refletir a respeito de quem é o Senhor Cogito e de qual é o seu relacionamento com o autor interno da obra. Quando estamos lidando

²²⁷ A observação a este respeito foi feita pelo casal John e Bogdana Carpenter, tradutores, amigos e estudiosos de Herbert em artigo *The Recent poetry of Zbigniew Herbert* publicado em *World Literature Today* vol.51 de 1977 e comentada por Stanisław Barańczak em uma nota de rodapé do capítulo.

com os poemas narrados em primeira pessoas ("eu explícito"), que podem ter o cunho autobiográfico, como "O Senhor Cogito medita sobre a volta à cidade natal" (SC, 8), a presença do Senhor Cogito no título, aponta o crítico, obriga a questionar a primeira inclinação do leitor de identificar o autor com o eu lírico. O distanciamento conseguido por meio do uso desta máscara faz com que seja preciso pensar em outras leituras, fora a mais óbvia: a autobiográfica. A zona da indefinição assim criada faz com que da poesia confessional sejam extraídos com facilidade seus conteúdos universais. Desta maneira o poema sobre a cidade natal perdida, experiência marcante do autor, passa a ser entendida de imediato também como o país da infância perdida, experiência comum a todos os seres humanos, como sugere o ensaísta.

Em outros poemas do ciclo do Senhor Cogito, nos quais é usado o "eu explícito", como nesses apontados pelo estudioso: "O Senhor Cogito observa a sua face no espelho" (SC, 1) "O Senhor Cogito pondera sobre a diferença entre a voz humana e a voz da natureza" (SC, 20), "O Senhor Cogito se lamuria da pequenez dos sonhos" (SC, 23), "Oração do Senhor Cogito – o viajante" (ICS, 7), "O Senhor Cogito – anotações da casa morta" (ICS, 34), e num dos raros exemplos de uso da primeira pessoa nos poemas sobre o Senhor Cogito nos três últimos livros "O Senhor Cogito e o Pequeno Bichinho (.)" (ET, 17), é traçada a personalidade do Senhor Cogito por meio de suas próprias palavras e não pelas descrições em terceira pessoa. Conhecemos assim, nota Barańczak, a sua biografia, opiniões e sentimentos. A essa afirmação pode-se acrescentar que em alguns casos eles se confundem com a biografia e opiniões do poeta, em outros, porém, como no caso de "O Senhor Cogito – anotações da casa morta" (ICS, 34), aparece o eu lírico que narra os acontecimentos, na primeira e segunda partes, na primeira pessoa do plural, para passar para a primeira do singular só no fim da terceira parte do poema. O que podemos afirmar é que o eu lírico das primeiras duas partes narra os acontecimentos que não ocorreram na biografia de Herbert, mas que apresentam semelhança com os relatos de outro poeta polonês, amigo de Herbert, prisioneiro das masmorras soviéticas, Aleksander Wat. A máscara, neste caso, expressa o conteúdo que não foi da biografia do autor, mas com o qual o autor se identificava, para no final se pronunciar com a voz que pode ser a do autor interno, ou relatar a experiência de Wat. Num golpe de perfeita camuflagem o autor cria a situação na qual o leitor é obrigado a tecer uma rede de possíveis interpretações, sem nunca conseguir chegar a um resultado definitivo a respeito da identidade do Senhor Cogito, tendo que aceitá-lo como uma máscara autoral. Voltaremos ao poema em

questão adiante, no item dedicado aos estudos de Andrzej Franaszek. Quanto à sua eventual relação com a biografia de Herbert, deve-se mencionar que foi escrito durante o internamento do poeta num hospital psiquiátrico, o que também o coloca sob uma luz diferente, permitindo uma outra leitura, dessa vez na camada autobiográfica do poema escondida sob os acontecimentos que apontariam para a narração da experiência de Wat.

Voltemos às análises de Barańczak, que se debruçam sobre o terceiro e mais numeroso grupo de poemas do Senhor Cogito nos quais o seu protagonista aparece em terceira pessoa. Como afirma o estudioso, é nesses poemas que a distância entre o personagem e o autor interno se torna maior. E tendo em vista que o personagem, que funciona como a máscara ou *persona* do autor, uma espécie de seu representante nos poemas, é submetido às críticas e ironias, Barańczak observa aqui a marca da autoironia. No segundo poema do livro *O Senhor Cogito*, como vimos, após relatar em primeira pessoa, no primeiro poema do livro, o seu duelo com a face, o autor descreve as pernas do Senhor Cogito. Coincidentemente as pernas do autor sofrem de uma deformidade semelhante à descrita no poema. Por conta de um acidente na juventude, Herbert tinha problemas físicos com a perna e mancava. Mas no caso do personagem, o defeito das pernas é visto também na psique. É difícil não pensar aqui em Fernando Pessoa e seu poeta fingidor, "que chega a fingir que é dor/ A dor que deveras sente"²²⁸

Sobre as duas pernas do Senhor Cogito

A perna esquerda normal
 diríamos otimista
 um pouco curta
 juvenil
 em sorrisos dos músculos
 com a panturrilha bem modelada

a direita
 que Deus tenha piedade
 magra
 com duas cicatrizes

²²⁸ No poema "Autopsicografia" em PESSOA, Fernando *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986, p. 98.

uma ao longo do tendão de Aquiles
 a outra oval
 de um rosa pálido
 ignóbil lembrança de uma fuga

a esquerda
 propensa a pulinhos
 um pé de valsa
 demasiadamente apaixonada pela vida
 para se arriscar

a direita
 de uma nobre rigidez
 zomba dos perigos

eis que assim
 sobre as duas pernas
 a esquerda que pode ser comparada com Sancho
 Pança
 e a direita
 que lembra o cavaleiro errante
 vai
 o Senhor Cogito
 pelo mundo
 cambaleando ligeiramente
 (SC, 2)

O ensaísta chama a atenção para a semelhança entre o poema e o conflito nele descrito e o poema anteriormente discutido (3.1.4.1), "Substância" (HCE, 40). O conflito entre o quixotesco heroísmo dos "belos defuntos" e a postura da maioria "apaixonada pela vida", que naquele poema era apresentado tendo como o pano de fundo a nação, aqui acontece dentro da personalidade individual. Ou talvez, para ser mais preciso, dentro da anatomia individual.

O grotesco desta tradução (as categorias espirituais apresentadas como um par de pernas) e o ponto exterior de observação introduzem o elemento da distância irônica, que se manifesta de maneira particularmente nítida nos comentários do eu lírico do poema do tipo: 'diríamos', 'que Deus tenha piedade' ou na sua sóbria informação final a respeito do 'cambalear'. (BARAÑCZAK, 1984, p.107)

À afirmação final do estudioso, podemos acrescentar a informação, que fortalece o traço autoirônico do poema, de que Herbert, durante uma grande parte da sua vida, tinha problemas com o consumo compulsivo e descontrolado de bebidas alcoólicas. Talvez até o título do poema seja uma referência a isto, uma vez que em polonês existe uma espécie de dito pronunciado ao se brindar, que encoraja (ou obriga) a beber o segundo (ou o seguinte) cálice de vodka (*wypijmy na drugą nóżkę*) que pode ser traduzido como "bebamos para a segunda perna", no intuito de se manter (des)equilibrado por igual. Outro dado biográfico, já mencionado, que pode jogar uma luz diferente na figura do autor que se autoironiza é o fato de Herbert ter sido diagnosticado, em 1967, como portador de transtorno bipolar, o qual também pode ser intuído no poema. Por mais que possa parecer desnecessário comentar, creio válido lembrar também o já discutido sentido universal do poema que acaba falando do ser humano dividido entre as necessidades do corpo e da alma, na maioria das vezes antinômicas, que nos levam a constantemente cambalear na tentativa de satisfazer ora um lado, ora o outro. Assim, a autoironia autoral pode ser vista em vários níveis, desde a situação da deformação de um corpo físico particular, até a tragédia universal de todos os humanos, que diariamente precisam fazer suas escolhas entre o lado ético e o lado prático. O Senhor Cogito, uma máscara autoral, acaba sendo não apenas um representante ou porta-voz do autor, mas, como vimos, um retrato do intelectual do conturbado século XX, que vive seus dilemas e dramas.

O próximo poema analisado pelo ensaísta é mais um exemplo do uso do método irônico possibilitado pelo personagem do Senhor Cogito: ao mesmo tempo que o autor se identifica com ele, dele se distancia. Se a identificação lhe permite assumir a responsabilidade pelas posturas do Senhor Cogito, o distanciamento permite vê-lo objetivamente, para tanto ironizá-lo, quanto poder ser com ele solidário e compassivo. Um perfeito "eu-outro" como o que foi postulado outrora por Arthur Rimbaud na sua célebre frase "Je est un autre".

O Senhor Cogito lê o jornal

Na primeira página
os relatos sobre a matança de 120 soldados

a guerra está durando muito

dá para se acostumar

do ladinho uma notícia
sobre um crime espetacular
com o retrato do assassino

o olho do Senhor Cogito
passeia com indiferença
pelo massacre dos soldados
para se aprofundar com deleite
na descrição do macabro cotidiano

um trabalhador rural de trinta anos
sob a influência de uma depressão nervosa
matou sua mulher
e dois filhos pequenos

descrevem com precisão
a execução do assassinato
a posição dos corpos
e outros detalhes

os 120 mortos em combate
é inútil procurá-los no mapa
a distância excessiva
os cobre como uma selva

não estimulam a imaginação
são demasiados
o número zero no final
os transforma numa abstração

um tema para meditar:
a aritmética da compaixão
(SC, 12)

Na análise do poema, o ensaísta sublinha a mutável distância entre o autor interno e seu protagonista, o que provoca um jogo de sentidos. Se inicialmente o leitor pode imaginar que esteja lidando com fragmentos que possam ser pensamentos do Senhor Cogito, em seguida o personagem é observado do lado de fora e ironizado. Graficamente a passagem é marcada com um recuo das estrofes e com a separação delas. O olho que "passeia com indiferença" por alguns horrores e "se aprofunda com deleite" em outros é o efeito da observação de si mesmo

ou dos outros? Provavelmente dos dois. Por isso, no final, o distanciamento desaparece e novamente parece que estamos diante do pensamento do Senhor Cogito, dessa vez, praticamente idêntico ao do autor interno. A crítica da civilização é conjugada com a autocritica e se dá ao mesmo tempo. O personagem vivido por dentro e visto por fora permite simultaneamente o máximo de distância e o máximo de identidade.

Para finalizar o capítulo sobre as ironias, Barańczak posiciona o Senhor Cogito, à semelhança do autor interno, suspenso entre as duas esferas antinômicas da herança e do deserdamento que, assim como o autor, não consegue se identificar por completo com nenhum dos dois lados. Assim como o autor interno, o Senhor Cogito vive no mundo do deserdamento, do cotidiano cinzento e banal. O exemplo do poema citado acima, de acordo com o estudioso, reflete perfeitamente a sua atitude: tragado pelo cotidiano, pela consciência comum, resiste a ela refletindo a respeito da sua atitude, que para a maioria passa sem ser percebida e, muito menos, meditada e criticada. A sua base de apoio na luta contra este espaço é a esfera oposta, a da herança, mas a sua experiência não lhe permite idealizar o mito. Sobre as duas pernas, os dois mundos, vai cambaleando, sendo ao mesmo tempo o Dom Quixote e o Sancho Pança. A sua base de apoio, a herança, lhe permite ser o eu lírico dos poemas que tentam orientar esses passos cambaleantes de um modo solene como em "A mensagem do Senhor Cogito" (SC,40). Por outro lado, a autoironia constante, presente até naquele poema,

se torna, além de assumir outras possíveis funções, antes de tudo, um meio imprescindível para revelar esta contradição irresolúvel, este aleijamento, por causa do qual o Senhor Cogito 'cambaleia ligeiramente' ao andar pelo mundo. O conflito interno do ser humano moderno representado pelo Senhor Cogito não fica resolvido com isso, mas pelo menos é conscientizado, apreendido nos moldes do pensamento humano, que não por acaso deu o nome ao protagonista. (BARAÑCZAK, 1984, p.108)

A reflexão a respeito de si mesmo, das suas atitudes, da sua condição, que marca o final do poema "O Senhor Cogito lê o jornal" (SC, 12) é um perfeito exemplo do *cogito* em ação. Penso que é

justamente ela que faz com que a poesia de Herbert seja uma obra que talvez exija mais uso do pensamento do que do sentimento do seu autor e do seu leitor. A capacitação do leitor na arte de se observar e de se autoironizar parte do exemplo do autor, que, ao se autodepreciar na figura do seu porta-voz, inclui o leitor no processo por meio do uso do personagem que ao mesmo tempo é um autorretrato muito particular e o retrato tão universal com o qual nos identificamos.

Para encerrar essas ponderações, gostaria de voltar à questão já sinalizada no início da discussão da lírica de máscara: por que o Senhor Cogito diminui suas aparições em primeira pessoa nos três últimos livros do autor? Penso que, primeiramente, por conta da mudança da poética autoral. Uma vez que a presença da lírica direta é maior no "tríptico elegíaco" torna-se menor a necessidade de fazer do personagem do Senhor Cogito o porta-voz autoral. De acordo com a estudiosa da poesia senil de Herbert, Dagmara Zawistowska-Toczek²²⁹, na poesia desses três volumes aparece um personagem que fala em primeira pessoa e que por ela é denominado de "o Velho Poeta". Até que ponto a tal máscara é semelhante ou idêntica à voz de próprio Herbert seria um tema para um outro (e longo) debate. O fato é que é ele que assume quase todas as falas poéticas em primeira pessoa.

²²⁹ A pesquisadora afirma: "Zbigniew Herbert em suas três últimas coletâneas de poesias criou o personagem do Velho Poeta, que aponta para seu pertencimento à comunidade dos mortos justos, presta homenagem às vítimas da guerra e àqueles que bravamente resistiam ao regime. No entanto tais confrarias criaram uma ordem na qual ele não conseguiu dar o valor ao seu envelhecimento e à sua morte. Em *Rovigo, Elegia para a partida* e *O epílogo da tempestade*, observamos uma derrota do modelo de ancião ativo, guia, guardião da memória dos desonrados. O cheio de páthos profeta do extermínio, o orgulhoso herdeiro dos ensinamentos de Elzenberg precisou reconhecer-se como um Velho Homem e criar tal protagonista na poesia, sem buscar as justificativas para a velhice na juventude heroica, ética máscula e resistência à história, precisou tornar a face na direção da dimensão existencial da velhice – determinada pela dor física e o medo elementar da crescente deterioração do corpo e pela perspectiva de aniquilação." ZAWISTOWSKA-TOCZEK, Dagmara. *Słowy człowiek wobec swego cierpienia – destrukcja ciała, osoby, poezji*. (Um Velho Homem diante de seu sofrimento – a destruição do corpo, da pessoa e da poesia). Em: RUSZAR, 2006, p. 226-259. Trecho citado na página 226. Existe também um outro livro da pesquisadora, um estudo na íntegra dedicado aos últimos anos de Herbert, sua publicística e sua poesia senil: ZAWISTOWSKA-TOCZEK (2008).

Por outro lado, os poemas que têm como seu protagonista o Senhor Cogito permitem a identificação cada vez maior entre o autor e seu personagem, mesmo que ele seja observado quase sempre da distância da terceira pessoa – nos nove poemas em que aparece nesses livros, apenas em um ele assume a voz direta. Mas em "Agendas do Senhor Cogito" (R, 22) aparecem personagens do passado de Herbert, no poema dedicado à memória do amigo Władysław Walczykiwicz "O Senhor Cogito sobre um tema imposto 'Vão-se os amigos' " (R, 21) aparece este mesmo Władysław, em "O Senhor Cogito e o Pequeno Bichinho (.)" (ET, 17) conseguimos ler as polêmicas pessoais com Miłosz e intuimos a presença do casal Czajkowski e em " O Senhor Cogito. Uma aula de caligrafia" (ET, 34) encontramos um personagem da remota infância de Herbert, a professora Bomba. A identificação do autor com o personagem é inversamente proporcional ao distanciamento que permite observar a si mesmo, que é simultaneamente um outro da distância maior. Sendo assim na poesia senil de Herbert coexistiriam dois personagens poéticos, todos dois representando o autor. Ao lado do já conhecido pelos leitores Senhor Cogito, identificado por eles com seu autor, que cada vez mais fomentava a identificação, a máscara do "Velho Poeta" igualmente identificado com o autor, falaria com uma voz direta e menos autoirônica. Nessa situação, o Senhor Cogito expressaria o frequentemente irônico distanciamento de si mesmo, enquanto o Velho Poeta seria a máscara que o poeta utilizava para intermediar a lírica direta.

3.1.5 Os valores imponderáveis

No último capítulo da monografia *Uciekinier z utopii* Barańczak apresenta a ética herbertiana. Para tanto, primeiramente volta a falar de sua retórica poética e de seu elemento mais característico: a ironia. O estudioso julga imprescindível para interpretar a obra do poeta a compreensão das funções e a determinação dos limites da ironia nela presente. Entre as funções da ironia o ensaísta nomeia: a diminuição do pátos ou emoção excessivos (que ajuda a poesia a não se deixar levar pelo sentimentalismo), a evasão da rigidez do julgamento (que não a deixa cair na tentação do didatismo excessivo) e o desnudamento das contradições inerentes (que faz com que não seja tendenciosa). Mas a função mais importante, ou melhor, mais específica na obra de Herbert é unir o receptor e o ironista (BARAŃCZAK, 1984, p. 109). A união se processa apelando ao sistema de valores em comum entre o ironista e o

receptor, mas também, posicionando os dois do lado dos mais fracos, enquanto a vítima da ironia é alguém mais forte, que viola este sistema de valores. O sistema de valores é o que restou aos mais fracos, os que mesmo vivendo a realidade do deserdamento se recusam a se submeter ao deserdamento do mundo dos valores. E como a ironia é uma faca de dois gumes, como já foi mostrado antes, igualmente nesta situação ela aponta um dos seus gumes também para o ironista e para o seu receptor. A ironia os revela como os mais fracos e até o próprio fato de terem que usar a ironia como a arma denuncia a sua fraqueza perante os poderosos. Ao mesmo tempo, a sua ponta mais destruidora alveja o mais forte, o poderoso cuja iniquidade é revelada (ou autorrevelada) pelo sistema de valores comum ao receptor e ao ironista.

Para ilustrar o argumento Barańczak usa magistralmente apenas um poema "Damastes apelidado Procrustes fala" (ICS, 22). É um perfeito exemplo da lírica do papel e tem como eu lírico o mítico bandido: Procrusto, que utilizava a cama de ferro para cortar ou esticar pessoas que diferiam do tamanho dela. Na medida em que o eu lírico fala de si mesmo, vemos "um autorretrato de um tirano, desenhado por ele com a intenção de justificar os seus feitos e clarear a sua imagem aos olhos da posteridade: aparentemente não se ouve aqui a separada voz do ironista" (BARAŃCZAK, 1984, p.110). Através da própria voz o torturador aparece como douto reformador social que queria igualar e aperfeiçoar os seres humanos, tendo inventado a cama com as medidas do homem perfeito. Sua autoimagem, como um especialista em antropometria, arauto do progresso que exige vítimas, de imediato vai situar o leitor virtual de Herbert, conhecedor dos totalitarismos do século XX e suas tentativas de criar o homem perfeito, em oposição ao protagonista. Cada frase do eu lírico pode ser objetivamente verdadeira, mas a sua associação com o falso igualitarismo, a fé na superioridade do progresso, mais importante que a vida humana, e a ideologia científica empregada, ironiza, perante o leitor, o eu lírico e o sistema de pensamento por ele representado. Os quadros de valores do autor interno e do leitor virtual, que, como o autor, poderia ter sido vítima dos sistemas de brutal uniformização dos seres humanos, são semelhantes. O do eu lírico se autodenuncia. É o quadro de valores do mais forte, do sistema opressor, que o poema ironiza. Observamos assim o uso da ironia como autodefesa e defesa do mais fraco tão presente na obra de Herbert. Os indivíduos e as civilizações que foram vencidos podem contar sempre com o olhar compassivo do poeta, os vencedores e os poderosos – com a sua crítica e ironia.

Na tentativa de entender melhor a ironia de Herbert, o estudioso tenta posicioná-la num panorama que se estende entre os polos da ironia socrática e da ironia romântica. A ironia socrática é compreendida pelo autor como "o método didático de comunicar a visão do mundo baseada em valores racionais e estáveis" (BARAŃCZAK, 1984, p.111). A vítima dessa ironia é idêntica ao seu receptor, que é conscientizado do fato de ser ironizado ao longo do diálogo para que possa perceber o erro da sua percepção. A ironia romântica, por outro lado é "o resultado artístico da convicção de que o mundo é instável e irracional" (BARAŃCZAK, 1984, p.111). Não há nela uma intenção didática e a sua vítima é o mundo inteiro, incluindo o ironista e o seu receptor. A ironia de Herbert situa-se distante dos dois polos, segundo o autor. Para o poeta ser adepto da ironia socrática, ela é muito pouco didática e racional, convencida de sua própria razão. A posição dele entre a fidelidade ao mundo da herança e o pertencimento ao mundo do deserdamento obriga-o a procurar o equilíbrio entre o racional e o irracional. Por outro lado, o relativismo filosófico da ironia romântica é estranho a esta poesia e ao seu autor, embora estejam nela presentes os elementos de autoironia e desmascaramento contínuo da falsa aparência das coisas. Resumindo, diz o ensaísta, "a ironia de Herbert é demasiadamente autoirônica para a ironia socrática e demasiadamente antirrelativista para a ironia romântica." (BARAŃCZAK, 1984, p.112).

Tendo assim posicionado a ironia herbertiana, Barańczak, apresenta o problema, a seu ver, extremamente importante: o problema dos respectivos limites dessa ironia. Existem na poesia de Herbert os valores imponderáveis. Diferentemente de outros ironistas, notadamente usuários da ironia romântica, para quem não há espaços e nem valores imunes à ironia, na poesia herbertiana há espaços e valores "que a ironia não é capaz de enfraquecer e que nem sequer tenta tocar" (BARAŃCZAK, 1984, p.112). E mesmo que não sejam temas intocáveis, são temas que são tocados apenas de um modo muito bem ponderado. Como exemplo o autor cita novamente o poema "Reflexões sobre o problema da nação" (EO, 24), que foi discutido em 3.1.4.1, no qual o valor que não deve ser facilmente questionado é o patriotismo.

Ao se perguntar quais são os valores imponderáveis nessa poesia, o estudioso retorna ao problema central do seu estudo – a oposição entre o espaço da herança e o espaço do deserdamento. Mesmo que nela o espaço do deserdamento seja aceito como a realidade em volta do seu autor interno, é o espaço do qual este se distancia por motivos éticos.

Mesmo que seja a realidade do seu autor, é a realidade que lhe foi imposta e a sua discordância de tal fato é patente. Apesar desse deserdamento incontornável, existem os valores inquestionáveis, que não podem ser abandonados. Deixar se deserdar de tais valores significaria perder a sua identidade de ser humano. Ao mesmo tempo são os valores que estão em falta no mundo do deserdamento, no qual vive o seu autor interno. "Poder-se-ia assim afirmar que o cerne desta poesia é o profundo e elementar paradoxo: o sóbrio reconhecimento da situação do ser humano moderno está em direta contradição com o dramático gesto de discordância com essa situação" (BARAŃCZAK, 1984, p.113).

O estudioso mostra a seguir vários exemplos entre os poemas do primeiro livro de Herbert nos quais aparecem obsessivamente o vazio e a ausência ("A casa" CL3, "Três poemas de memória" CL4, "Aos poetas que tombaram" CL5, "Sobre Troia" CL12, "Uma nuvem vermelha" CL 7, "As atribulações de um pequeno criador" CL, 27). O vazio e a ausência preenchem nestes poemas tanto o mundo ao redor, quanto o interior do próprio eu lírico. O mundo externo em ruínas é refletido pelo mundo interno do poeta que não sabe como reagir perante a destruição do mundo externo e do mundo dos valores humanistas que pereceram junto com ele. Além da saída mais óbvia – a calada, há também tentativas semelhantes às tomadas pelos outros poetas de sua geração: Tadeusz Różewicz, Jerzy Ficowski ou para estendermos o olhar fora da Polônia, Paul Celan. A tentativa de criar uma linguagem fragmentária, linguagem de ruínas, que tenta refletir os mundos em ruína, não é, no entanto, a resposta mais típica para Herbert. A sua saída, e uma das características mais marcantes da sua poesia, é apresentada pelo ensaísta baseando-se no poema "Sacerdote" (CL, 14). Ao passo que sua dedicatória "para os adoradores das religiões mortas" nos leva ao ponto discutido pelo estudioso.

Sacerdote

para os adoradores das religiões mortas

Um sacerdote cujo deus
desceu à terra

e no templo arruinado
mostrou a face humana

o sacerdote impotente
 ao levantar as mãos
 sabe que isso não trará nem chuva nem gafanhotos
 nem safra nem trovoadas

- repito o versículo em decomposição
 com o mesmo sortilégio
 de deslumbramento

o pescoço que cresce para o martírio
 é golpeado pela mão plana do zombador

minha dança sagrada diante do altar
 só é vista pela sombra
 com os gestos de um
 pivete

- e no entanto
 elevo os meus olhos e minhas mãos
 elevo o canto

e sei que a fumaça das oferendas
 que se dirige ao céu frio
 tece uma trança ao deus
 sem cabeça
 (CL, 14)

O sacerdote aqui pode ser entendido como o poeta, sobretudo se pensarmos no fato de que os dois têm procedência e função semelhantes – a de unir os mundos como pontes (*pontifex* latino). Os dois, mesmo sabendo da inutilidade dos seus rituais, continuam a desempenhá-los. O seu deus não só desceu à terra e mostrou a sua face não-divina, mas foi decapitado. O sacerdote deste deus, impotente e consciente da sua impotência, mesmo assim se recusa a deixar o seu ofício. O poeta após a catástrofe que transformou suas palavras em versículos em decomposição também se recusa a deixar de escrever poesia. Mesmo que as suas danças sagradas e a sua fidelidade aos valores antigos o predisponham a zombarias e martírio, o eu lírico permanece fiel ao deus antigo e eleva o canto. Apesar de ser deserdado do mundo dos valores antigos o autor interno, representado aqui pelo eu lírico se recusa a deixar o mundo da herança e permanece fiel a ele.

A fidelidade no caso desta poesia não é apenas a constante evocação dos valores pertencentes àquele mundo, que embora pareça irracional permite manter a identidade na nova realidade. É também a contínua lembrança daqueles que foram mortos na guerra. Diante da vida nova que cresce ao redor, cultivada por aqueles que sobreviveram, "apaixonados pela vida" ("Substância", HCE, 40), lembrar sem parar dos tempos e valores passados, dos heróis mortos, é nadar na contracorrente. Ainda mais se lembrarmos que esses mortos e sua memória eram perseguidos pela máquina do governo comunista como contrarrevolucionários e muitos deles foram presos, torturados e mortos por ela. Nos poemas como "Prólogo" (I, 1) e "Despertar" (I, 4) temos a evidência desse apego e dessa fidelidade. O ensaísta nota acertadamente que neste ponto a filosofia de Herbert foge do estoicismo, que manda passivamente seguir o curso dos eventos naturais, que neste caso é esquecer o passado e entrar "numa nova corrente de vida" ("Prólogo", I, 1). Como um exemplo desta fuga poderíamos ver o poema "A voz interna" (EO, 33) no qual a voz interna, o *daimónion* dos estoicos é capaz de articular apenas balbucios. Ao mesmo tempo o estudioso observa que a antinomia inicial, a oposição entre a fidelidade e o instinto de sobrevivência, desenhada nestes poemas, ou no já discutido acima "Substância" (HCE, 40), muda um pouco no desenvolvimento cronológico desta poesia. Aqueles que tinham como valor supremo a sobrevivência na nova realidade se transformam em relativistas do ponto de vista da ética. Com isso o fenômeno da dissolução dos valores e incessante presença da banalidade do mal provocada pela falta das instâncias transcendentais e situações-limite que obrigariam o ser humano a se autodefinir se tornam a realidade cotidiana do mundo do deserdamento. A poesia que tem como problema central este quadro de atrofia espiritual e niilismo, de acordo com o ensaísta, é a poesia do ciclo do Senhor Cogito.

O protagonista do ciclo, a persona do autor interno, embora marcada com o distanciamento e a autoironia, vive ainda o mundo dos valores antigos. O vazio e a ausência deixados pela guerra, presentes nos primeiros livros poéticos de Herbert, tomam neste ciclo uma nova forma, ou melhor, são totalmente disformes. A impossibilidade de conflito trágico no mundo moderno é refletida pelo abismo totalmente prosaico, diferente dos abismos de Pascal ou Dostoievski, um abismo cotidiano, paradoxalmente raso, mas perturbador do poema "O abismo do Senhor Cogito" (SC, 10) mencionado por Barańczak. O protagonista é capaz de alimentá-lo para ele crescer e se tornar um abismo de

verdade, o que permite que ele também cresça e se autodefinia, mas o abismo o segue como um animal de estimação do lado de fora de casa, irritante como eczema, mas nada dramático. Da mesma forma, como o abismo do Senhor Cogito está longe do clássico, o mal representado pelo monstro do outro poema citado pelo crítico não é um dragão de São Jorge, é amorfo, sem dimensões, "como uma imensa depressão que se estende sobre o país" ("O monstro do Senhor Cogito", ICS, 20). Em vez de concordar com isso, de tentar o mimetismo e seguir a natureza, como mandavam os estoicos, o Senhor Cogito decide empreender uma luta quixotesca, recusando-se a aceitar ser "sufocado por amorfia". A amorfia sufocante que define o mundo do deserdamento é descrita em outros poemas e é particularmente visível nos poemas que trazem os heróis antigos para o mundo contemporâneo. Lembramos do Jonas moderno que morre sem saber quem é ("Jonas" EO 20). Um caso semelhante se dá na prosa poética apontada pelo estudioso, "Falta de nó" (I, 30). Os protagonistas da *Oréstia* transportados para o mundo moderno perdem as suas dimensões trágicas, suas vidas perdem o mítico fio condutor. Não há em suas vidas situações-limite, não há o nó do destino, tudo é perfeitamente banal, vazio de qualquer ética.

De modo semelhante, Herbert usa a roupagem da antiguidade para falar do presente num dos poemas que mais claramente definem a sua postura de fidelidade, que de acordo com Barańczak, se torna mais firme na medida do crescimento da ameaça (BARAŃCZAK, 1984, p. 114). A obrigação moral que impõe ao protagonista a defesa dos valores da dignidade humana é denominada de "postura ereta" e apresentada no poema cuja ação se situa em Útica, um dos últimos pontos de resistência de defensores da república contra o ditador César. "O Senhor Cogito sobre a postura ereta" (SC, 39), claramente dialoga com o poema de Kaváfis, "À espera dos bárbaros". Diferentemente de Jonas ou dos protagonistas da *Oréstia* transportados para os dias de hoje, desta vez é o Senhor Cogito que se recusa a participar nas atividades dos cidadãos de Útica dominados pela "epidemia do instinto de sobrevivência", que "frequentam os cursos intensivos de cair de joelhos". "Como Catão, o Moço", que como sabemos suicidou-se, não querendo testemunhar a queda da república, o Senhor Cogito se prepara para enfrentar a situação-limite de pé, "ereto à altura das circunstâncias". Desta maneira, certamente perecerá, mas salvará a sua dignidade humana, não será asfixiado pela amorfia. As circunstâncias casuais acabarão se transformando no destino, doador do sentido, no ato de resistência que, embora o condene à morte, dará o sentido à sua vida. É uma espécie de

resposta aos bárbaros que não chegam e que seriam uma solução. Estes bárbaros de Kaváfis já prenunciam o amorfo monstro do Senhor Cogito. A postura ereta, a postura que poderia chamar de quixotesca, permite salvar os valores morais, é como o ato de escolher a própria morte para salvar a dignidade, conhecido dos relatos sobre todo tipo de totalitarismos. Fala sobre ele Tzvetan Todorov ao discutir o relato do Levante do Gueto de Varsóvia escrito por Hanna Krall que ouvia Marek Edelman, o último comandante daquele Levante²³⁰. Do ponto de vista daquele último o Levante, a questão era escolher a morte, em vez de se submeter a ela. O ato da vontade de se recusar a obedecer a uma ordem, e em vez disso decidir o seu destino sozinho, era um ato de afirmar a sua pertença ao gênero humano:

'Escolher entre a vida e a morte era a última chance de conservar a dignidade', observa Hanna Krall(...). A *dignidade*: eis, então, a primeira virtude cotidiana. Isso significa apenas e tão somente a capacidade do indivíduo de permanecer um sujeito dotado de vontade: esse simples fato o mantém como membro da espécie humana. Vê-se que escolher a morte, nesse contexto, tem uma significação muito diferente da que aparece nas virtudes heroicas²³¹. Nelas, a morte acaba por tornar-se um valor e um objetivo, pois encarna o absoluto melhor do que a vida. Aqui é um meio e não um fim; é o último recurso do indivíduo que deseja afirmar a dignidade. Portanto, não é o suicídio enquanto tal que é valorizado, mas o

²³⁰ Trata-se do livro de Hanna Krall *Zdqżyć przed Panem Bogiem* (Chegar antes de Deus), no qual a autora apresenta a vida e as posturas de Marek Edelman, numa longa reportagem originada das conversações entre os dois. KRALL, Hanna *Zdqżyć przed Panem Bogiem* (ed. 3). Cracóvia: Wydawnictwo Literackie, 1989.

²³¹ Todorov em seu trabalho nomeia as virtudes heroicas e as virtudes cotidianas ao analisar o comportamento humano nas situações-limite durante os totalitarismos. Se a virtude heroica é aquela que dá mais valor ao ideal abstrato do que a realidade da vida, levando à morte em nome de um ideal, as virtudes cotidianas têm como destinatário do seu ato não um ideal, mas um ser humano concreto. Entre as virtudes cotidianas Todorov nomeia: a dignidade, o cuidado e a atividade do espírito. Enquanto a primeira poderia ser resumida como permanecer um sujeito dotado de vontade, as outras duas seriam dirigidas mais ao outro ser humano do que a si mesmo.

suicídio como a expressão da vontade.
(TODOROV, 1995, p. 25)

A mesma ética pode ser observada no poema apontado por Barańczak "Informe da cidade sitiada" (ICS, 35), onde a derrota é menos importante do que o ato de resistir. No outro poema mencionado pelo estudioso, "O poder do gosto" (ICS, 33), essa recusa de participar da mentira, da escravidão e da traição de si mesmo é motivada pela escolha estética, mas a probabilidade de pagar por este "não" com "o precioso capitel do corpo – a cabeça" é alta. A postura ereta seria esta paradoxal escolha que leva o indivíduo a dizer "não" mantendo a coerência interna em vez de sucumbir à fragmentação da personalidade, descrita entre os vícios cotidianos por Todorov²³², como elemento necessário para criar um cidadão do sistema totalitário. A fragmentação faz com que dentro da mesma pessoa convivam um bom pai de família e um torturador, por exemplo, e seu mecanismo se inicia com a relativização dos valores e a compartimentalização do pensamento. O processo de fragmentação é descrito em detalhe no livro *Mente cativa* (*Zniewolony umysł*) de Czesław Miłosz²³³. Nele, o autor revela os processos pelos quais o totalitário estado comunista fazia com que os intelectuais fossem levados a se autoescravizar mentalmente, criando variadas formas daquilo que George Orwell em seu *1984* chamou de "duplipensar" (doublethink). A receita do Senhor Cogito para não se deixar corromper é permanecer aferrado ao sistema de valores imponderáveis e se recusar a compactuar com as tentativas de corrupção. Vimos que próprio Herbert praticava esta postura – durante os anos mais negros do stalinismo recusou-se a publicar e participar dos grêmios literários oficiais, morando em condições precárias (como um anexo a um estábulo em Brwinów²³⁴) e passando por todo tipo de necessidades.

O preço a se pagar pela recusa é alto. Por isso todas as lembranças sobre a necessidade de ser fiel à postura ereta vêm

²³² Mais a respeito de fragmentação como um vício criado pelos sistemas totalitários pode ser lido em Todorov, ob.cit., p. 177-197.

²³³ Tradução indireta (do inglês) está disponível em português, pela editora Novo Século.

²³⁴ O poeta comenta o fato com bom humor, na sua carta a Jerzy Zawieyski, datada de 19.02.1952: "Estou em Brwinów, escutando o chiado dos camundongos, o miado do gato e as notas baixas entoadas pela vaca, minha vizinha" (HERBERT, ZAWIEYSKI, 2002, p. 68)

acompanhadas de avisos sobre a sua periculosidade. No seu poema mais famoso, "A mensagem do Senhor Cogito" (SC, 40), que foi recitado pelas gerações dos opositoristas ao sistema comunista (e hoje vem sendo usado nas campanhas políticas da direita polonesa), o autor interno ao mesmo tempo encoraja e desencoraja, "aponta para a obrigação, imediatamente prevenindo de que cumprir esta obrigação é sinônimo de derrota, ridicularização e aniquilação" (BARAŃCZAK, 1984, p.122). O Senhor Cogito percebe que o preço para se manter fiel aos valores da sua herança é o preço da sua existência física ("sobreviveste não para viver" – "A mensagem do Senhor Cogito", SC, 40), que as suas escolhas farão com que fique solitário no mundo, que, para sobreviver, aceitou os valores do deserdamento. Esses valores ele expressa ironizando o eu lírico de mais um poema analisado por Barańczak: "O Senhor Cogito reflete sobre a virtude" (ICS, 13). No poema no qual a virtude é aparentemente tratada de modo sarcástico, o estudioso afirma que quanto mais o eu lírico assume o discurso que não é dele, mas dos donos do poder, "os homens verdadeiros", mais faz com que o receptor se identifique com a virtude. Mesmo que a virtude no mundo do deserdamento seja pouco atraente é preciso segui-la. Este imperativo ético é comparado por Barańczak com a ética de Joseph Conrad, de Leszek Kołakowski e de Henryk Elzenberg. A este respeito pode-se citar Henryk Elzenberg, a quem Herbert durante toda a sua vida reverenciou como seu mestre. A nota é datada 13.IX.1951, época das primeiras cartas trocadas entre os dois:

A luta desesperada, a luta pela causa sabidamente perdida, não é de modo algum uma ação sem sentido. Pois, em seu resultado final, , todas as ações humanas são desesperadas e, sem dúvida alguma, perdidas de antemão: dois mil anos, três mil anos, dez mil anos e a obra criada há de ruir; no limite de todas as coisas há o nada. Diante disso a luta vã que visa uma meta bem próxima, uma luta cuja ineficácia seja bem óbvia, é a melhor ilustração, a mais representativa possível, da sina humana em geral; nela a parte mais essencial do nosso destino concentra-se e é contida numa poderosa síntese. O valor da luta está não nas chances de vitória da causa em nome da qual iniciamos a luta, mas no valor dessa causa. (ELZENBERG, 1994, p. 368-369)

A eterna procura de comportamento digno diante do ser é o cerne da virtude, cujo étimo, como nota Barańczak, tem a ver com a palavra latina *vir* (homem), fazendo com que "os homens verdadeiros" do poema, sejam expostos ainda dessa forma. O objetivo é impossível de ser conseguido, mas o caminho até ele é o que dá sentido à existência. "Sê fiel vai" ("A mensagem do Senhor Cogito", SC, 40) significa: seja fiel a si mesmo, aos seus preceitos éticos e vai, pois assim no caminho para este objetivo "conquistarás o bem que não conquistarás".

"A estética pode ser de ajuda" ("O poder do gosto", ICS, 33) nesse caminho, pois ela dita, por meio do gosto, quais devem ser as escolhas a serem tomadas, pois Herbert, como aponta o ensaísta, é um dos poucos poetas que seguem os preceitos de *kalokagathia* platônica. O gosto aponta para o belo e o bom, que são um ponto ideal, inatingível, pois, como lembra Barańczak, "o mais belo/ é o objeto que não existe" ("Estudo do objeto", EO 28). O artista, o poeta na sua busca por este ideal, não salvará o mundo, mas expressará a sua fidelidade a ele, como a que foi expressa pelo "Sacerdote" (CL, 14), adorador do deus morto. A poesia, como a oração para este deus inexistente, precisa manter a fidelidade ao mundo, expressar a sua multiplicidade, o seu conflito inerente e sempiterno. Mas como não existe o ideal, só a tentativa de alcançá-lo, a poesia não pode ser ideal. Sempre de algum modo, nota o ensaísta, por mais delicado que seja, se posta de um dos lados do conflito e tenta apontar este lado para o seu receptor "imperceptivelmente empurrando o fiel da balança" ("Três estudos sobre o tema do realismo", HCE, 14).

Por fim, o estudioso elucida o sentido do título do seu livro. Tanto Herbert, quanto o seu protagonista, o Senhor Cogito sentem falta do mundo da sua herança e dos seus valores. Embora não haja a idealização deste mundo da herança, da Arcádia perdida e irretornável, também não há ilusões quanto às visões progressistas que prometem o "admirável mundo novo"²³⁵. O Senhor Cogito tenta permanecer fiel "à

²³⁵ Referência ao título do romance distópico de Aldous Huxley, que por sua vez utilizou os versos pronunciados por Miranda no quinto ato da *Tempestade* de William Shakespeare, um dos livros prediletos de Herbert. Miranda criada numa ilha paradisíaca, lugar do desterro de seu pai, único humano que até então tinha conhecido, as pronuncia iludida ao ver a nada admirável multidão dos homens, muitos dos quais foram envolvidos na conspiração que depôs e banuiu seu pai. O

condição humana – suspensão entre a imperfeição e a perfeição, a empiria e o mito, a herança e o deserdamento – tornou-se não apenas o banido de Arcádia mas também o fugitivo da Utopia" (BARAŃCZAK, 1984, p.127).

Comentando as conclusões de Barańczak, pode-se perceber que não há na obra de Herbert a utopia do passado. O mundo da herança também se mostra desumano, como provou o próprio ensaísta. Os valores imponderáveis dos quais fala neste último capítulo, apontam para um outro tipo de utopia, outro tipo de idealismo. Diferentemente das propostas das utopias sociais, ou a idealização do passado, o projeto utópico desta poesia é individual. É preciso que haja a coerência interna, a fidelidade do indivíduo aos seus valores, mas nunca com alguma filosofia, ideologia ou história que projete o paraíso para todos. Muito pelo contrário, permanecer fiel a estes ideais utópicos faz com que a vida de quem permaneça fiel seja sofrida, por ter que continuamente nadar contra a corrente. E, em mais um paradoxo, só este sofrimento vindo da coerência interna pode trazer o sentido e com ele talvez algo semelhante a uma felicidade.

3.1.6 Diálogo da rã com Lineu, ou ponderações finais

Embora muito fosse escrito anteriormente sobre Herbert, o livro de Barańczak, foi a segunda monografia dedicada integralmente à obra do poeta, depois do estudo de Andrzej Kaliszewski *Gry Pana Cogito* (Os jogos do Senhor Cogito), publicado em 1982. O livro *Uciekinier z utopii* veio a se tornar um fundamento dos futuros estudos herbertianos, que, embora escrito há mais de trinta anos, nunca foi seriamente questionado. Antes do fim do comunismo, Herbert contou com mais uma monografia editada oficialmente e uma em edição clandestina (como a primeira reimpressão polonesa de *Uciekinier z utopii*). Com a queda do sistema, em 1989, praticamente a cada ano surgiam novos estudos sobre Herbert, mas um outro estudo fundamental, que apresentaremos a seguir, *Ciemne źródło* (A fonte escura), de Andrzej Franaszek, curiosamente teve Londres como local de publicação, assim como a primeira edição da monografia de Barańczak. Muito diferente na sua estrutura, que foge do rigor, do planejamento minucioso e do afã científico do livro de Barańczak, o livro de Franaszek consiste numa

mundo do deserdamento, visto como a utopia paradisíaca, infelizmente não é nada novo nem admirável.

série de ensaios que analisam os problemas centrais da poética herbertiana, numa leitura que não tem mais como pano de fundo a situação política na qual estavam inseridos os dois poetas (Herbert e Barańczak), mas se aprofunda em outros aspectos, mais metafísicos, da obra de Herbert.

Não sabemos o que diria do estudo de Franaszek o próprio autor estudado, pois o livro veio a lume em 1998, ano de sua morte. A respeito de *Fugitivo da utopia* temos a oportunidade de conhecer as opiniões de Herbert ao estudarmos as cartas trocadas entre ele e Barańczak. Cabe dizer que os dois poetas se conheciam tanto como literatos, quanto como membros da oposição democrática ao sistema comunista na Polônia. Talvez o convívio pessoal não tenha sido muito intenso. Barańczak, vivia em Poznań, mas por sua ligação com o movimento oposicionista do Comitê da Defesa dos Trabalhadores (Komitet Obrony Robotników – KOR), no final dos anos setenta frequentemente visitava Varsóvia, cidade onde residia Herbert. Este último, por sua vez, passou esse período na emigração em Berlim. Quando Herbert voltou para a Polônia, em 1981, Barańczak, graças à abertura momentânea ocasionada pelo movimento "Solidariedade", conseguiu, depois de várias tentativas, o passaporte para poder aproveitar o convite e a bolsa da Harvard University e decidiu não retornar mais à Polônia depois da instauração da ditadura militar de Jaruzelski, no fim daquele mesmo ano. A sua correspondência, no entanto, revela várias afinidades, tanto nas opiniões políticas, quanto nas literárias. Por mais que haja discordâncias, quando Herbert ralha com Barańczak, exímio tradutor, talvez um dos maiores do século XX, por ele perder seu tempo com poetas a seu ver insignificantes como James Merrill²³⁶ ("este infeliz paspalhão milionário" que "deve estar

²³⁶ "Te peço de joelhos, não o faça mais. [...]Me promete, que nunca mais vai [traduzi-lo], ou me enforco. Afixei um prego na parede do meu pobre apartamento parisiense, comprei uma corda grossa de cânhamo e estou esperando a sua resposta" (HERBERT, BARAŃCZAK, 2005, p.31). Fato curioso e difícil de localizar com a cronologia exata, é que Merrill, milionário, ajudou financeiramente Herbert durante o seu tempo de dificuldades em Paris. "Mencionei a Merrill, que visitei em Paris, o poeta Zbigniew Herbert e o encontrei doente e desamparado, com o telefone cortado pela falta de pagamento. Em duas semanas, ouvi que Herbert já tinha recebido o cheque de \$20.000 da Ingram Merrill Foundation." IVRY, Benjamin. What James Merrill thought of the Jews. *Forward*. Nova Iorque, 15.06.2015. Disponível em: <<http://forward.com/culture/309765/what-james-merrill-thought-of-the-jews/>>. Acesso em 26.02.2016.

frequentando um psicanalista que lhe manda escrever poemas, não consigo vislumbrar outra justificativa²³⁷), ou por ter uma avaliação diferente da sua dos poetas como Sylvia Plath, John Berryman ou Robert Lowell²³⁸, de um modo geral as suas cartas refletem grande cumplicidade. A correspondência, embora não muito extensa, conservaram-se 32 cartas ao longo dos 24 anos, foi iniciada em 1972, por iniciativa de Barańczak, um poeta 22 anos mais novo que o seu colega da geração anterior, e se estendeu até a morte do último em 1998. Admiração mútua, senso de humor e sentimentos cálidos é o que predomina nesse intercâmbio. Para nós encerrando a apresentação do livro de Barańczak, mais importam as opiniões do objeto do estudo sobre o estudo. E como são expressadas de um modo delicioso, seria lamentável renunciar à citação:

O diálogo com você necessariamente deve lembrar o diálogo da rã com Lineu. Saiba, por favor, que a rã é muito grata a você, pelo obséquio de ter revelado a sua intrincada anatomia, a fisiologia e os coxos. Particularmente, a rã agradece, por você tê-la tirado do deserto dos "classicistas", por ter-lhe devolvido a imaginação sensual, por ter notado a aversão dela (da rã) ao moralismo, seu ódio à utopia e também porque acertadamente a situou entre os polos da herança e do deserdamento. Se fosse possível eleger apenas um Exegeta, eu escolheria, sem sombra de dúvida, a você. [...] Meu caro Lineu, mais uma vez a rã lhe agradece pela sua faina. Se eu fosse mais novo, você me destruiria com a excelência da sua análise, pois sempre ponderaria, se aquilo que estou fazendo está de acordo com aquilo que disse Staszek [diminutivo do nome de Barańczak, Stanisław]. (HERBERT, BARAŃCZAK, 2005, p. 13-14)

Se do ponto de vista hodierno podemos criticar o estruturalismo excessivo do estudo em sua exagerada necessidade classificatória, sem dúvida suas bases são essenciais à compreensão de Herbert, segundo o próprio poeta afirma na resenha acima citada. Apesar de passados trinta e cinco anos da sua publicação, *Uciekinier z utopii* ainda é a pedra

²³⁷ Idem

²³⁸ Idem

angular da herbertologia e é impossível ignorar esse trabalho quando se tenta analisar ou apresentar a obra de Herbert. As categorias de herança e deserdamento introduzidas por Barańczak foram tão incorporadas no estudo de Herbert, que parece inimaginável se pensar o poeta sem mencioná-las. A análise da ironia herbertiana e de seus mecanismos e usos apresentados nesse estudo tampouco foi superada. O retrato do poeta aferrado aos ideais e defendendo sempre os valores imponderáveis ficou no imaginário nacional de maneira mais marcante que a apresentação do poeta da eterna dualidade de todas as coisas. Ao que parece, depois de *Uciekinier z utopii* foi muito difícil lançar uma luz original sobre a totalidade da obra de Herbert. Só uma mudança de enfoque que explorasse diferentes aspectos dela permitiria sua releitura de modo diferente. A tentativa dessa mudança que iniciaria uma nova etapa na leitura de Herbert foi o estudo de Andrzej Franaszek.

3.2 A FONTE ESCURA DE ANDRZEJ FRANASZEK

*a imaginação do Senhor Cogito
possui movimento pendular
corre precisamente
de um sofrimento a outro*
Zbigniew Herbert "O Senhor Cogito e
a imaginação" (ICS, 9)

Na introdução à segunda edição de seu livro *Ciemne źródło* (A fonte escura), Andrzej Franaszek escreve sobre os motivos que o levaram a empreender seu estudo. O mais importante entre eles parece ter sido mostrar uma outra face do poeta, além da máscara do inflexível defensor do mundo dos valores, "O Catão da poesia polonesa" (FRANASZEK, 2008, p.10). Tal máscara ficou associada ao poeta por conta das expectativas motivadas pelo contexto político dos anos oitenta e noventa, pelas falas do próprio Herbert, mas também por causa das leituras simplificadoras do livro de Barańczak, principalmente seu último capítulo, que tratava de valores imponderáveis. Franaszek queria defender o poeta dessa imagem simplificadora, fácil de ser utilizada nas querelas políticas e mostrar que na obra de Herbert há muito mais do que apenas essa face. A leitura dele tem como ponto central a presença do sofrimento na obra de Herbert e reforça as possibilidades das leituras metafísicas e existenciais de sua poesia. Tais leituras sempre existiram, mas nunca foram a tônica dominante na visão de Herbert. No final da

vida do poeta, quando o livro foi lançado, a imagem predominante dele era, na visão de um lado do cenário político, a de um monólito de virtudes morais e, do outro, a de um poeta que na velhice ficou rancoroso e doente da cabeça. Talvez o livro de Franaszek não inicie a vertente de leituras metafísicas e existenciais de Herbert, mas, indubitavelmente, põe essa leitura em foco, incluindo os últimos livros de Herbert na sua leitura da totalidade da obra e marcando uma nova tendência de compreendê-la.

A introdução à primeira edição justifica o título, citando a fala de Sócrates de *Jaskinia filozofów* (A caverna dos filósofos) de Herbert:

Existe em nós sangue claro e escuro. O claro lava o nosso corpo e o fortalece. Determina o formato do homem. Acumula-se embaixo do crânio. O escuro bate no fundo do peito. Ele é a fonte de imagens turvas que surgem em poetas e profetas. Se vocês ouvirem em si o tropel, esta é a voz da fonte escura. Quando ele chegar ao coração, não há mais fuga do medo. (HERBERT, 2008, D, p.53).

A fonte escura – o desespero, o medo e o sofrimento inerentes à condição humana são para Franaszek o problema central da obra herbertiana, a experiência que subjaz ao heroísmo desesperado do Senhor Cogito em sua luta contra o mundo injusto. Como eixo de seu livro ele coloca:

Perceber a fragilidade do herói de Herbert e o desespero que nele desperta, quando esse herói enxerga a iniquidade da ordem que governa o mundo, quando pensa sobre o nada ou sobre a dor, que obriga a duvidar da existência de um Deus justo. É dessa perspectiva que o sofrimento, na multiplicidade de suas encarnações e consequências, torna-se a experiência central – tanto para o herói poético quanto para nós, que queremos compreender o sentido da obra de Herbert. (FRANASZEK, 2008, p.16).

Franaszek explora o tema ao longo dos sete ensaios que compõem o livro. O enfoque diferente do qual parte sua investigação

aprofunda a leitura de Herbert. Por mais que haja poemas nos quais sua leitura divirja da compreensão que tenho de seu sentido, seu livro é uma apaixonada homenagem à grandeza e à complexidade dessa poesia. E suponho que seu objetivo, tirar a discussão de Herbert do contexto político e situá-la no contexto metafísico, obteve sucesso, por mais que não fosse um sucesso completo. Apresentarei adiante os ensaios que compõem o livro, tentando explorar os pontos principais levantados pelo estudioso. Os títulos dos itens na sequência são os títulos dos ensaios de Franaszek, na sua maioria citações dos poemas de Herbert.

3.2.1 O grito de Adão

O ensaio que abre o livro está construído em torno da leitura de um dos mais importantes poemas de Herbert "O Senhor Cogito – as anotações da casa morta" (ICS, 34), o penúltimo no livro *Informe da cidade sitiada*. Após situar Herbert e o poema no contexto histórico-literário, Franaszek aponta para o parentesco do título com o do romance de Dostoiévski, no qual particularmente ressalta a cena dos condenados que, na Sibéria, gritam de dor na noite. Aponta para a similaridade entre a cena descrita no poema e a descrita por Aleksander Wat, poeta e amigo de Herbert, em suas memórias e no poema "Noturnos III", quando o poeta preso pela NKVD na prisão de Lubianka ouve o grito e o compara ao canto²³⁹.

Das importantes referências do título do poema, o estudioso omite o papel dado ao livro de Dostoiévski no testemunho de um outro amigo de Herbert, o escritor Gustaw Herling Grudziński, que como Wat foi preso pelos soviéticos. No livro *Inny świat* (Um outro mundo), que descreve as vivências de seu autor no *gulag*, campo de concentração soviético, o livro de Dostoiévski, tem o papel de um elemento que humaniza os prisioneiros desumanizados. Esta função é exercida pelo livro tanto como um elemento do universo da cultura, que lembra o papel da *Divina Comédia* nas lembranças de Primo Levi em

²³⁹ Escrevi sobre os dois poemas, seus contextos históricos e possibilidades de leitura e publiquei também suas traduções na revista *Qorpus*. KILANOWSKI, Piotr. Poesia: sussurro, grito e silêncio – sobre três poemas de Iossif Brodskii, Aleksander Wat e Zbigniew Herbert. *Qorpus*, v. 24 (2/2017), sem página, Florianópolis, 2017. Disponível em: <http://qorpus.paginas.ufsc.br/como-e/edicao-n-024/5231-2/>. Acesso em 19.07.2017

Auschwitz²⁴⁰, quanto pelo testemunho de Dostoiévski, que permitia aos condenados perceber que não estavam solitários nas suas vivências de desumanização, descritas e sofridas também pelo escritor. A referência a Herling Grudziński, no caso de Herbert, é sublinhada pelo uso que faz no título do poema da antiga tradução do título de Dostoiévski, a mesma utilizada em *Inny świat*.

Por outro lado, o autor acertadamente lembra uma outra referência: um poema do próprio Herbert, "A casa" (CL, 2), no entanto deixa de situar o poema no contexto da guerra, o poema para ele "mostra a destruição da casa natal" (FRANASZEK, 2008, p. 30). Parece clara a intenção de separar o poema que irá interpretar do contexto histórico e político. O ponto de partida para a análise é a experiência de sofrimento da qual fala o poema.

Os condenados do poema de Herbert, aponta o ensaísta, são reduzidos a corpos doloridos. Sua vida, comparada à existência de "celenterados/ protozoários/ asquelmintos" ("O Senhor Cogito – as anotações da casa morta", ICS, 34), é a espera pela morte, a única esperança de libertação, cuja presença é prenunciada pelas palavras que a evocam: "ungidos" e "mortalhas". A única maneira de experimentar a vida que lhes resta é a dor. Franaszek abdica da interpretação no contexto histórico e aponta para a representação do destino do ser humano contido na alegoria da prisão.

O estudioso mapeia a junção dos elementos do sagrado com os elementos da opressão, citando como exemplos as expressões "templo do absurdo" e "ungidos com sofrimento". Esses oximoros curiosos, ao mesmo tempo em que denunciam a sacralização da opressão, que transforma a prisão em um templo, apontam para a infiltração do niilismo na área do templo que conservava o sentido e o *sacrum*. A unção que significava a elevação e a união com Deus (sabemos que as palavras grega *Χριστός* (*khristós*) e hebraica *מָשִׁיחַ* (*Māšîaḥ* ou *Messías* em português), usadas para se referir a Jesus, significam "ungido") aqui aparece como a estigmatização pelo sofrimento.

O imaginário que une as duas esferas é mantido também na segunda estrofe. Seres humanos comparados a frutos da árvore da vida apodrecem. A imagem da conspurcação do paraíso com a podridão que

²⁴⁰ Refiro-me ao famoso capítulo "Canto de Ulisses" no qual o protagonista de Levi tenta ensinar italiano a seu companheiro de desgraça, o Pikolo (Jean), por meio de uma passagem do Inferno da *Divina Comédia*. LEVI, Primo. *É isto um homem*. Tradução Luigi del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988, p. 116-117

une a árvore da vida com a morte, de acordo com Franaszek, mostra que o Paraíso, o espaço de estar na proximidade de Deus, de encontrar o sentido e valores está apodrecendo. "Nesse cenário de humilhação e sofrimento acontece a revelação" (FRANASZEK, 2008, p. 33). No momento de apagar as luzes, os prisioneiros ouvem a voz de Deus. A "Segunda Vinda" acontece no poema junto com várias referências bíblicas. A voz comanda o levantar dos mortos como Cristo, "tira da casa da servidão" como Moisés, e o fato de ela pairar sobre os presos pode ser referência ao espírito divino pairando sobre as águas.

A segunda parte do poema segue com essas referências – a câmara de torturas de onde ressoa a voz é chamada de *debir*, *sancta sanctorum* do templo de Jerusalém onde repousava a Arca da Aliança. Além dessa alusão, Franaszek também aponta para outras duas metáforas que relaciona com outros poemas de Herbert: "sacerdotes cruéis" aqui identificados com torturadores são uma crítica da opressão das instituições religiosas presente em poemas como "Rato de igreja" (EO, 37) ou "Homilia" (R, 11). "Os anjos cruéis", por sua vez, lembram as semelhanças "entre a escatologia cristã e a ordem totalitária" (FRANASZEK, 2008, p. 34) já presentes nos poemas como "Nos portões do vale" (HCE, 2) ou "Relatório do paraíso" (I, 14). Mas a mais importante percepção é a de que "a casa morta" é idêntica ao templo de Jerusalém, portanto, ao centro do mundo, que reforça a interpretação universal do poema, na qual o mundo é o lugar da opressão – a prisão.

Uma interpretação à parte é dedicada ao nome Adão com o qual os presos passam a chamar o dono da voz. Além de o nome Adão significar cada ser humano, "feito da terra", ele é um habitante do paraíso que está apodrecendo e evoca a semelhança com o Cristo, "o segundo Adão". Essa semelhança é reforçada por outras imagens bíblicas usadas para descrevê-lo: "o ungido/ o animal sacrificial/ o salmista", "voz de muitas águas/ as trombetas do juízo". Ao mesmo tempo, a imagem de Adão sugere a semelhança com Adão Kadmon – uma representação simbólica do universo sob a forma do corpo humano e da árvore da vida. Mas aqui a imagem do universo, o macrocosmo, refletida pelo homem, o microcosmo, sofre uma atualização: "a imagem do universo não é apenas o homem, mas o homem que sofre" (FRANASZEK, 2008, p. 37). E seu grito evoca as imagens da dimensão da morte: "o deserto inconcebível/ o chamado do abismo/ o laço nas alturas/(...) costelas de abóbadas celestes". Nesta última metáfora, Franaszek lê o mundo como um cadáver, como um esqueleto e o compara com os frutos apodrecidos da árvore da vida – os prisioneiros.

O grito cheio de imagens de desolação não contém "nenhuma queixa/ súplica/ nem sombra de *doloroso*". O estudioso vê nessa parte o ápice do poema e define o grito como a acusação e a rebelião. Vê nele o questionamento da ordem do mundo que é efeito do sofrimento experimentado. Compara "o rasgamento do espaço" ao rasgamento da cortina do templo, que aconteceu no momento da morte de Jesus. Compara a imagem final da segunda parte ("coluna escura/que empurra/ as estrelas") aos anúncios da "Segunda Vinda" no evangelho de Marcos (13, 24) e no Apocalipse (6,13). O cosmos como a imagem da ordem divina é destruído. Acontece a "Segunda Vinda" de Cristo, como a prenunciada por Dostoiévski em *Os irmãos Karamazov* – a referência presente no poema desde seu título. Franaszek dá a ela duas possíveis leituras. A primeira acentua que a vinda de Deus, que acolhe o sofrimento, não traz consigo "a esperança escatológica, a fé no sentido do sacrifício que ultrapassasse o momentâneo fortalecimento de seus companheiros" (FRANASZEK, 2008, p. 39). A salvação dá lugar um inseguro testemunho. A segunda leitura vê no poema o dia do Juízo Final, mas o julgado é o criador, a quem acusam os que sofrem e seu filho que por meio do sofrimento é identificado com os homens.

A terceira parte do poema, a única narrada em tempo presente, acontece, de acordo com o estudioso, depois do Apocalipse, depois da morte de Deus e do fim do mundo. Herbert questiona a harmonia do universo que poderia ser expressa pela inaudível música das esferas, escutada por Pitágoras. "Vivemos no mundo no qual a voz de Deus existe somente como um eco embaçado que vagueia pelo vazio. Audível a pouquíssimos. Talvez apenas a uma única e última testemunha. O narrador das 'Anotações' " (FRANASZEK, 2008, p. 40).

A leitura instigante proposta por Franaszek aprofunda as possibilidades de compreensão do poema. Ao mesmo tempo, de meu ponto de vista, não sinaliza de maneira suficiente o contexto concreto. Embora eu reconheça que não foi este o propósito do estudioso, sinto que a discussão que unisse a leitura metafísica com a leitura do contexto histórico, serviria para enriquecer as possibilidades de interpretação do poema.

O grito do Deus-homem torturado, tão semelhante ao anjo do poema "O interrogatório do anjo" (I, 13), aponta para as possibilidades do elemento divino em qualquer um dos perseguidos. A extinção de tal elemento iguala-se à desumanização sofrida pelos oprimidos. Tal desumanização estigmatiza sua vida por inteiro. Herbert escreve sobre

isso num poema que não foi incluído em nenhum dos seus livros "Da não escrita teoria dos sonhos", dedicado à memória de Jean Améry. Nele compara os sonhos de torturadores e os pesadelos dos torturados, mostrando com que facilidade apaga-se da memória a violência exercida. Creio que a parte final do poema discutido por Franaszek também alude a esse tipo de apagamentos: não se trata somente de o poeta ser um dos poucos que se lembram do eco da voz de Deus. O poeta, como Herbert sempre provou, é um dos poucos que continuamente ouvem as vozes dos torturados. Devolve-lhes a memória, a dignidade e a divindade (como o elemento da humanidade completa) que lhes foi roubada. Trabalha contra o apagamento da violência, continuamente reescrevendo o mito e a história. A voz de Deus para ele é a voz daqueles que foram oprimidos, sofreram. Essa voz é inaudível no mundo que, seja para atenuar a memória do sofrimento, seja para esquecer a culpa por dele ter participado, tende a apagá-la. O papel do poeta é lembrá-la para tentar impedir a repetição da história que, apesar disso, sempre se repete.

A rebelião transmitida pelo grito sem dúvida é a rebelião metafísica contra o mundo do sofrimento, apontada por Franaszek, mas é também a rebelião contra o contínuo esquecimento e apagamento da violência que permite que o sofrimento do mundo vá além daquele que desde o início nos é reservado pela condição humana. Uma leitura do poema que se restrinja apenas à camada metafísica, por mais rica que seja, é redutora, assim como aquelas que dessa camada se esquecem.

3.2.2 A sangrenta polpa

O ensaio a seguir mostra a sensibilidade de Herbert ao sofrimento que expressa em sua poesia. Sua obra, de acordo com Franaszek, é a compreensão do ser humano como o *homo patiens*, de Frankl. No início do ensaio anterior, introduzindo a análise do grito de Adão do poema "O Senhor Cogito – as anotações da casa morta" (ICS, 34), escreve:

No início e no fim há o grito. Do bebê recém-nascido e do ancião moribundo. Algumas vogais com dificuldade extraídas da laringe, que fogem às palavras, pois refletem a dor que é mais antiga que a linguagem. Alguns sons desajeitados que contêm em si o conhecimento sobre o sofrimento que perpassa a vida humana. O conhecimento que no dia-a-dia é relegado ao esquecimento e que, no

entanto, volta na situação-limite, na desgraça, junto com o desarticulado uivo animal. Extraído das entranhas. Revelando o forro da existência. (FRANASZEK, 2008, p. 17).

No começo deste ensaio, cita os exemplos do grito e da descrição do sofrimento que abundam na obra de Herbert. Menciona o grito de Mársias ("Apolo e Mársias, EO, 8), o grito presente nos dramas *Drugí pokój* (O outro quarto) e *Rekonstrukcja poety* (A reconstrução do poeta), o grito que continua depois da morte no poema *Aos portões do vale* (HCE, 2). O sofrimento próximo do ser humano, assim como a ferida do poema "*** (está fresca)" (I, 7), que perpassa seu "Curriculum vitae" (R, 4), é percebido pelo autor ao redor do eu lírico herbertiano em circunstâncias mais inesperadas ("Café", HCE, 71; "Palácio do riso", HCE, 96), mostrando o lado tenebroso do mundo. O lado que contém o segredo do mal.

O primeiro dos espaços nos quais o estudioso percebe a presença do mal é o espaço da história, cujos mecanismos são desnudados pelo poeta ("Elegia para a partida da pena, da tinta e da lâmpada", EO, 19; "O que vi", ICS, 1) com base na própria experiência. Não há nele nem utopia do futuro, nem do passado, no qual percebe a ação de poucos dignos como "Mademoiselle Corday" (R, 6) ou Tucídides ("Por que os clássicos", I, 39) que geralmente integram o rol de "belos defuntos" ("Substância", HCE, 40). Franaszek ressalta que a experiência histórica de Herbert, tanto como habitante de um país que, em sua história, sofreu um longo período de opressão ("Wawel", CL, 32), quanto como representante da geração trucidada pelos dois totalitarismos, fez dele um observador particularmente sensível ao sofrimento infligido pela história. Mostra essa percepção em seus ensaios e dramas, nos quais ela está continuamente presente. A continuidade histórica da experiência do sofrimento e do mal imanente à história é mostrada também na base do poema "A Marco Aurélio" (CL, 13) e dos escritos de Henryk Elzenberg.

A observação de tanto sofrimento leva Herbert, de acordo com o ensaísta, a passar a distinguir de acordo com as categorias de Leibniz, o "mal físico" (o sofrimento), o "mal moral" (causado pelo ser humano) e o "mal metafísico" (a mortalidade inerente à natureza do mundo). O contato com o "mal físico" e o "mal moral" tão evidentes ao observar a história, aumentam a sensibilidade para o "mal metafísico" presente, por exemplo, no poema "Relógio de pulso" (I, 34), que associa o relógio com a gradual aniquilação de seu dono. A observação da história leva à

conclusão da proveniência metafísica do mal e da sua inevitabilidade (assim, sem se aprofundar na interpretação, o estudioso lê o poema "As metamorfoses de Lívio", EP, 2). E a de que a vida não passa de um momento como a parada na estação ferroviária de uma cidade provinciana como "Rovigo" (R, 26).

A leitura do poema "Sequoia" (SC, 21) traz ao ensaísta a imagem da vida humana como um período de sofrimento entre o momento do nascimento e o da morte: "que não há/ nada além de nascimento e morte nada apenas nascimento e morte/ e dentro a sangrenta polpa da sequoia". Ressalta, no entanto, o signo de igualdade que Herbert coloca entre as duas ordens: a da história e a da natureza. Ambas estão repletas do mal e da indiferença para com o ser humano, tanto como indivíduo (caso da história), quanto como gênero (caso da natureza). De modo semelhante analisa o poema "Família Nepenthes" (EP, 3), que traça o paralelo entre a crueldade da planta-jarro e da NKVD, a polícia secreta soviética. A imagem da *natura devorans* e da *natura devorata* é o que nega a romantização empreendida por Rousseau e é o que orienta o poema "Cavalo aquático" (EO, 30). A antropomorfização do mundo da natureza realizada nesse poema leva a conclusões semelhantes: as duas ordens são regidas pela lei do mais forte e marcadas pela luta incessante. A observação do mundo da natureza conduz o poeta à mesma dúvida metafísica que a observação da história: quais são as causas do mal?

A constância da natureza é comparada com a degradação à qual é sujeito o mundo da cultura e o mundo do ser humano. A indiferença da natureza quanto aos assuntos humanos é primeiramente ressaltada no exemplo do poema que remete ao mundo minoico, "A montanha em frente ao palácio" (I, 26), depois no "Fragmento de um vaso grego" (CL, 34), um dos primeiros apócrifos de Herbert, no qual os pássaros, que no mito lutam entre si para fazer de seu sangue a oferenda para Memnon que está morrendo, saem voando, enquanto a cigarra no cabelo de moribundo canta louvor à vida. A conscientização de que o mundo não pode ser captado em palavras é apontada no poema "O Senhor Cogito pondera sobre a diferença entre a voz humana e a voz da natureza" (SC, 20), enquanto nos poemas "Ao rio" (ICS, 5) e "Nuvens sobre Ferrara" (R, 10), o estudioso vê o contraste entre a efemeridade humana e a constância do rio e das nuvens, a despeito de sua aparência transitória.

O ensaio é concluído com a constatação de que "a observação da natureza e da história provoca dor e dirige a atenção na direção dos problemas metafísicos. O sofrimento que é possível perceber nelas é o vestibulo do pensamento a respeito da fragilidade da existência [e] da

morte (FRANASZEK, 2008, p. 60). O protagonista dessa poesia é "suspenso entre duas realidades, ambas suas inimigas. Ou melhor, talvez: rasgado pelas duas. Lemos em 'Rovigo' (R, 26): 'crucificado repetidas vezes pelo espaço e pelo tempo' " (FRANASZEK, 2008, p. 61).

A análise feita por Franaszek é profunda e inquestionável. A sua reflexão a respeito da presença do sofrimento, a introdução das categorias de Leibniz para interpretar o sofrimento em Herbert parece adequada, ainda mais que o ensaio seguinte fará a devida ressalva à identificação do sofrimento com o mal nessa obra. A percepção da sua presença nas ordens da história e da natureza também é inegável. Se em um ponto ou outro é possível sentir a presença de imprecisões (como no caso da menção sem discussão de "Metamorfoses de Lívio"), devidas à natureza do ensaio que tende a mostrar o panorama do problema, ao mesmo tempo o estudioso aponta, às vezes *en passant*, para várias nuances importantes e originais, como a reversão do tradicional olhar que não percebe a constância do rio e das nuvens por trás da aparência de transitoriedade nos dois poemas de Herbert.

3.2.3 Inclinar suavemente a cabeça

Partindo da afirmação que conclui o poema "Para Petar Vujičić" (R, 14): "tive uma vida maravilhosa//sofri" o estudioso mostra que no caso da poesia de Herbert o sofrimento, mesmo inevitável e onipresente, não deve ser confundido com o mal e é um componente imprescindível da existência. Franaszek parte da citação de uma das entrevistas de Herbert, para em seguida ancorar a visão a respeito do sofrimento como o elemento que enobrecer e ensina nos escritos do mestre de Herbert, Henryk Elzenberg, trazendo a seguinte citação:

Se for recebido racionalmente e suportado sem desânimo, o sofrimento introduz na vida do homem três ou quatro coisas que não têm preço.

A primeira delas é - por meio da experiência própria e compreensão - a compaixão para com os outros sofredores. [...]

A segunda: o sofrimento ensina a distinguir as coisas importantes das levianas, ouropel e impostura do conteúdo probó. Dentro de si, nas outras pessoas e na cultura.

A terceira é o esmigalhamento da vaidade e da arrogância no homem.

A quarta dádiva do sofrimento é a ampliação dos horizontes, a capacidade de penetrar de modo mais pleno na essência daquilo o que é a vida e o que são os seres vivos. Aprendemos a ver o mundo de uma perspectiva diferente daquela que tínhamos quando vivíamos pacatamente; as necessidades mudadas causam percepções diferentes, provocam modos de ação e esforços nos quais nunca se pensaria antes[...]

E é nesse sentido que se pode afirmar que o sofrimento é a escola da sabedoria. (ELZENBERG, 1994, p. 189, apud FRANASZEK, 2008, p. 64).

As aulas do mestre foram aprendidas pelo aluno. A compreensão do sofrimento como a ponte de contato com os outros, abolindo as fronteiras do tempo e da espécie humana, como possibilidade de autoconhecimento e oportunidade de transcender a si mesmo, estão presentes na obra de Herbert. Franaszek passa a analisar em seguida o poema que é um dos manifestos herbertianos a respeito do sofrimento: "O Senhor Cogito reflete sobre o sofrimento" (SC, 9). Percebe a apontada impotência das "tentativas de afastar/ o assim chamado cálice da amargura –/ por meio da reflexão da ação obsessiva em favor dos gatos de rua/ da respiração profunda/ da religião". Sistemas racionais, ações sociais, procura por religiões orientais e ocidentais fracassam no encontro com o sofrimento. É preciso "conformar-se/inclinar suavemente a cabeça/ não abaixar os braços". A aceitação dele é o primeiro passo, pois permite internalizá-lo em vez de procurar por soluções exteriores. É preciso, no entanto, não se identificar com ele – isso pode levar apenas a vitimar-se e por meio desse processo de se sentir isolado e superior aos outros. E o sofrimento une a todos, pois a todos toca. Perder-se na autocomiseração ou na identificação com o sofrimento não pode dar bons resultados. É preciso: "aceitar/ mas ao mesmo tempo/ isolar dentro de si/ e se for possível/ criar da matéria do sofrimento/ uma coisa ou uma pessoa". Essa sabedoria é o que permite distanciamento da dor. Dizemos: "dói-me a cabeça" ou "estou com dor de cabeça" na tentativa de criar esse tipo de distanciamento. Não sou eu, é meu corpo, minha parte, uma pessoa dentro de mim sofre, mas eu mantenho a capacidade de me identificar racionalmente com a parte separada da dor. A oposição que assim se cria entre o sujeito e o objeto

permite a independência entre o eu e aquela parte que sofre. Estabelece um jogo consigo mesmo e com o sofrimento. Permite: "brincar com ele/ com muito cuidado/ como com uma criança doente/ arrancando-lhe por fim/ com truques bobos/ um débil/ sorriso".

Para interpretar o poema e expor o problema, Franaszek estabelece ligações entre Herbert, Elzenberg e os estoicos, principalmente Marco Aurélio e Sêneca. Mas aponta que, diferentemente dos estoicos, que acreditavam na organização proposital do mundo, na existência da harmonia divina que permitia ver que tudo o que acontece é expressão de um bem e reflete uma ordem superior, Herbert e Elzenberg não compartilhavam dessa fé. Ela é contestada pelo protagonista de Herbert que, como foi mostrado no ensaio anterior, denuncia a crueldade da natureza e da história, não conseguindo ver nelas a expressão de uma ordem superior. Lembramos que a única música das esferas que conseguiu ouvir foi o evanescente eco do grito do homem-deus torturado. Por um lado, o Senhor Cogito ironiza o princípio de *amor fati* no poema "O Senhor Cogito e a pérola"(SC, 6), por outro, recusa-se a ficar indiferente perante o sofrimento alheio, de acordo com o princípio de *apathes*. Segundo Franaszek, a comunicação que pode ser estabelecida entre Herbert e os estoicos não vem

da certeza do código ético, mas do que têm em comum: da fragilidade humana e da ideia do jogo com o sofrimento. E por isso o mais próximo ao protagonista herbertiano entre os estoicos seja talvez aquele Dionísio, o Renegado, sobre o qual lemos em Diógenes Laércio, que: 'sofrendo cruelmente, começou a duvidar de que se pode afirmar que a dor é algo indiferente'... (FRANASZEK, 2008, p. 74).

Franaszek percebe "o jogo" de Herbert com o sofrimento pelo distanciamento com o qual ele é mostrado em seus poemas. A descrição indireta não permite a observação do interior do personagem que sofre. O observador externo não "ultrapassa os limites da pele" (FRANASZEK, 2008, p. 76), fala do grito de Mársias, mas não fala da sua dor, transforma as lágrimas dos amantes diante da morte em "duas gotas". Tal distanciamento permite de alguma maneira transcender o sofrimento, elevar-se acima dele. Mas, uma vez que o sofrimento seja inevitável e inerente à natureza humana, é preciso tratá-lo como um desafio. Franaszek mostra que o protagonista do poema de Herbert "O

album de Orwell" (R, 3) enfrenta o sofrimento e "vai como um pêndulo paciente sofredor/ para um encontro seguro". O homem que enfrenta o desafio de seu sofrimento afirma sua humanidade.

Ao tentar compreender o sentido da virtude herbertiana, Franaszek interpreta o poema "Trenodia de Fortinbras" (EO, 22). Percebe que o autor desnuda a força bruta que se esconde sob o discurso hipócrita de Fortinbras, mas também denuncia a virtude de Hamlet como carente de certezas e por isso fadado à derrota. O afastamento do príncipe da Dinamarca da realidade terrena, expresso por "ideias de cristal", é contraposto à "argila humana" identificada com o campo de ação do norueguês vitorioso. Tal postura de ligação com o concreto é comparada por Franaszek com o apego à esfera do concreto presente em toda a obra de Herbert, em detrimento das abstrações. A sua percepção é de que a virtude precisaria ser ativa, diferente do afastamento proposto pelos estoicos e que o sofrimento precisa ser enfrentado de maneira ativa, mesmo que a tal atitude seja fadada à derrota. O próprio ato de resistir ativamente em si representa o valor. Mesmo que a ligação entre a leitura de "Trenodia de Fortinbras" (pois é difícil chamar a postura de Hamlet de um passivo distanciamento da realidade na torre de cristal, aliás, muito pelo contrário) não seja um argumento convincente nessa discussão, o ensaísta conclui essa parte das reflexões com a instigante afirmação de que a palavra grega *páscho* (sofro, suporte) é o passivo do verbo *poiéo* (crio, faço). E que, portanto, a criação da matéria do sofrimento e no mundo do sofrimento é uma afirmação da própria liberdade. Se lembrarmos da possibilidade de leitura de "Trenodia de Fortinbras" apresentada anteriormente no contexto do livro *Estudo do objeto*, vamos nos recordar que Hamlet era também um artista, que fez algo que poderia servir como exemplo para a afirmação de Franaszek: com a matéria do sofrimento criou uma peça teatral, com intuito de enfrentar o sofrimento e mudar seu mundo.

Na parte final do ensaio que fala sobre como os protagonistas herbertianos lidam com o sofrimento, encontramos as interpretações de três poemas. Ao discutir o primeiro deles, "O Senhor Cogito sobre a postura ereta" (SC, 39), o ensaísta ressalta que acolher o sofrimento, principalmente em nome dos outros, é uma oportunidade para tomar a decisão que fortalece a dimensão espiritual do ser humano. A livre escolha de desistir de manter a existência biológica a qualquer custo é o ato supremo do livre arbítrio que transcende os condicionamentos. Quando essa escolha é feita, a despeito da fragilidade física e dos

medos, a liberdade obtida por meio dela dá sentido à existência do ser humano. De modo inverso, no poema "Jonas" (EO, 20), Franaszek percebe que a fuga do destino doloroso resulta em degradação e perda da humanidade e de seu próprio "eu". O sofrimento aceito, afirma que a vida é mais do que apenas existência biológica e permite mantê-la, enquanto as tentativas de preservá-la e de fugir do "cálice de amargura" resultam em perda de vida. Franaszek cita a afirmação de Cristo: "Quem não toma a sua cruz e não me segue, não é digno de mim. Aquele que tentar salvar a sua vida perdê-la-á." (São Mateus, 10, 38-39). E vê a oposição desenhada entre os dois protagonistas do terceiro poema que interpreta, "Especulações sobre o tema de Barrabás" (EP, 15). As infinitas opções de Barrabás na leitura do ensaísta são opções estéreis e tratadas com ironia. A falta de opção resultante da decisão do Nazareno de aceitar o sofrimento relaciona-se com a solidão, mas dota a existência de sentido.

3.2.4 No umbral da pergunta

No começo do ensaio Franaszek interpreta dois poemas que abrem o livro *O Senhor Cogito*. No primeiro deles "O Senhor Cogito observa a sua face no espelho" (SC, 1), além de perceber a determinação biológica do ser humano sobre a qual a cultura é posta apenas como maquiagem, o estudioso aponta para a pergunta que inicia o poema: "quem escreveu os nossos rostos"? Ele a interpreta como um questionamento a respeito da existência e do papel de Deus na nossa criação. A resposta: "certamente a catapora" retira tal ilusão. O segundo poema, "Sobre as duas pernas do Senhor Cogito"(SC, 2), continua a dicotomia estabelecida no primeiro deles, entre o corpo e o nosso componente que não é corpóreo. Mas o estudioso percebe a incompletude dos dois lados, o que causa a dor. "Se por um lado nos ameaça a superficialidade de afundar na 'carne da vida', por outro – a esterilidade, a paralisação numa só postura (aquela 'rigidez' da perna direita do Senhor Cogito), percebida posteriormente pelo autor de 'Pedido' (EP, 7)[...]" (FRANASZEK, 2008, p. 93).

O autor percebe mais um encontro do Senhor Cogito com a face refletida no espelho que, dessa vez, termina com um grito: "levanto os olhos e então vejo no espelho o meu rosto de modo tão real que acordo gritando" ("O Senhor Cogito se lamuria da pequenez dos sonhos", SC, 23). Sua leitura é que esse grito é oriundo da percepção de que o mal não apenas nos rodeia, mas também está dentro de nós. Lembra outros exemplos do mal aparentemente banal, mas que não consegue ser

retirado por estar aninhado no ser humano como o diabo do poema "O diabo nativo" (I, 22) ou como aquele que empurra os protagonistas da peça *Drugi pokój* (O outro quarto) para a vontade de matar. A percepção da contaminação inerente da humanidade com o mal está apresentada com base na constatação do poema "Família Nepenthes" (EP, 3): "e nós vivemos com a planta-jarro em harmonia/ entre os gulagui e campos de concentração pouco nos importa/ saber que no mundo das plantas a inocência – não existe".

Essa presença do mal no ser humano, a sede pelo sangue, "a excitação causada pela administração da dor, a satisfação da humilhação do mais fraco ou até a vontade animal de sorver seu sangue" (FRANASZEK, 2008, p. 96-97) é percebida pelo estudioso em alguns poemas de Herbert. Os anjos de "Sete anjos" (HCE, 64) para se assemelharem aos homens precisam causar o sofrimento e beber o sangue. Deus "não deveria ter enviado o filho" pois "demasiadas narinas/ absorviam com deleite/o cheiro de seu medo" ("Reflexões do Senhor Cogito sobre a redenção", SC, 35). Por fim o protagonista do poema "Especulações sobre o tema de Barrabás" (EP, 15), comparado por Franaszek aos personagens do quadro de Bosch, está no meio da multidão que exigia a morte de Jesus.

O problema de Deus apontado no início do ensaio é aprofundado com base em "Meditações sobre o pai" (SC, 3). O estudioso percebe os dois planos do poema: o pessoal e o metafísico. Explora a relação pai-filho aludindo a Kafka e percebe no poema a instigante questão que aponta para a criação da imagem divina de acordo com as nossas percepções psíquicas. Várias etapas do contato pai-filho correspondem às etapas da evolução da imagem de Deus, desde o Criador, Jeová, deus ciumento e líder tribal comparado com o pai na perspectiva da criança, até Jesus, Deus marcado com a fragilidade e a humilhação da condição humana, como o pai na sua velhice. Por fim, da divindade e do pai resta "uma sombra sob uma pedra" e o poema termina com um riso irônico, pois a resposta para as afirmações de que "pouco é necessário para se reconciliar" é a de que a reconciliação só é possível por meio do sofrimento. Franaszek evoca também Freud e o "assassinato do pai" necessário para a conciliação final. Depois cita Heidegger e sua concepção, diga-se de passagem, baseada em Hölderlin, de poetas em tempos indigentes. No mundo de Herbert, de acordo com o estudioso, também estamos em tempos de indigência, mas no mundo dele existe ainda uma efêmera e evanescente ligação com Deus, que aparece como uma sombra.

Com base nos poemas "Mãe" (SC, 4), "Mamãe" (CL, 22) e "O Senhor Cogito encontra no Louvre uma estatueta da Grande Mãe" (SC, 27), o ensaísta explora o tema do amadurecimento e da individuação que nos separam das nossas fontes e nos banem dos espaços arcádicos, simbolizados pela mãe ou pelo período de vida em união com a natureza. A separação, a expulsão do paraíso é também o sofrimento contínuo e apenas a morte, que é como soprar a luz da vela, o símbolo da razão, ("e depois apaga com um sopro os sentidos no umbral da pergunta" é o pedido feito à Grande Mãe) "é o retorno para a aconchegante escuridão do mundo biológico, que oferece a liberdade do fardo da consciência e da dor de ser um 'eu' separado" (FRANASZEK, 2008, p. 107). O mesmo problema é percebido na discussão do poema "Fotografia" (ICS, 17). O crescimento e o amadurecimento acabam sendo o assassinato da inocência da infância, comparada com a oferenda de Isaac. O protagonista do poema só aprenderá sobre a condição humana durante a guerra, cujo advento joga sombra sobre a visão do espaço arcádico na fotografia.

A confrontação com o pai e com a mãe, sustenta Franaszek, tem ainda outras dimensões, uma vez que o pai representa *logos*, o espaço da história e mãe *eros*, o espaço da natureza. O ensaísta aponta para o conflito entre as duas dimensões apresentado pelo poeta no poema "Senda". A necessidade de escolha que se apresenta à medida que o protagonista adquire a consciência sempre vai levar a incompletude, uma vez que nenhuma das maneiras de conhecer o mundo, nem a racional, nem a intuitiva, é capaz de oferecer uma imagem completa. O estudioso acentua o contínuo uso que o poeta faz de duas perspectivas: "o amadurecimento de seu protagonista é simultaneamente a repetição do amadurecimento da humanidade; o Senhor Cogito efetua a repetição das buscas espirituais da humanidade. Ou melhor, as experimenta em si mesmo, pois são inevitavelmente dolorosas" (FRANASZEK, 2008, p. 110-111).

A analogia encontrada pelo estudioso com o processo pelo qual passa o protagonista herbertiano não poderia ser mais acertada. Para discutir esse doloroso crescimento da autoconsciência, Franaszek evoca Édipo e o preceito do Ésquilo *pathei mathos*, ou seja o aprendizado por meio do sofrimento típico do mundo da tragédia grega, tão caro a Herbert.

Na visão trágica não há espaço para ilusões; a verdade é conhecida através do sofrimento e

aprofundar-se nela provoca a dor. E, no entanto, o herói trágico quer examiná-la a fundo a qualquer custo. Édipo, cuja história é também o registro da gradual destruição das ilusões a respeito do seu 'eu', da passagem das ilusões ao autoconhecimento, a despeito da possibilidade de deter-se e voltar no caminho, segue na direção da catástrofe, que será a resposta à pergunta sobre quem ele é. Porém a luz da verdade é desumana e rapace, queima as pupilas. Édipo cega a si mesmo depois de vê-la, enquanto o Minotauro de Herbert inicia a existência consciente no reluzir da espada do assassino, um momento antes da morte e, portanto, da perda da visão. (FRANASZEK, 2008, p. 111).

A mesma situação na qual o conhecimento e a abertura dos olhos coincidem com a morte, o estudioso observa no poema "Para Atena" (CL, 11).

Da mesma maneira é repleto de dor o caminho para a conquista da identidade descrito no poema "A irmã" (SC, 5). O sofrimento acompanha o ser humano na sua separação de Deus e da ordem da natureza e no reconhecimento da própria face com suas heranças e casualidades. Um outro exemplo da construção da identidade por meio de torturas é apontado por Franaszek no poema "O interrogatório do anjo" (I, 13), quando a dor determina as fronteiras do corpo do supliciado. O ensaio é concluído com a afirmação de que a dor e o sofrimento são inseparáveis do caminho do autoconhecimento e que o nascimento da identidade própria consiste na experimentação de si mesmo sofrendo.

Às constatações de Franaszek, poderia acrescentar uma visão um pouco diferente: o conceito de *pathei mathos* evocado por ele pode ser traduzido como "sofrendo e aprendendo", mas também como "experimentando e aprendendo". O sentido de aprendizado não se liga nesse conceito necessariamente com o sofrimento, mas com a experimentação. Por mais que a cultura ocidental, por conta das influências de suas doutrinas religiosas, dê um valor singular ao sofrimento, não se pode esquecer que dentro da experimentação que traz o aprendizado cabe também o seu oposto – o prazer. E o protagonista herbertiano narrou também o aprendizado pela experimentação do prazer. Este aprendizado é mais visível ao observarmos o prazer estético

diante das obras de arte, com as quais convive e aprende o protagonista de "Mona Lisa" (EO, 12), ou o viajante que narra aos leitores suas percepções das grutas de Lascaux, em *Barbarzyńca w ogrodzie* (O bárbaro no jardim), e o deslumbramento perante as obras da pintura holandesa e flamanda em *Martwa natura z wężem* (A natureza morta com a brida). Por mais que a chegada ao conhecimento e sabedoria esteja inevitavelmente ligada com o sofrimento, não se deve esquecer que o caminho para eles passa por meio da experimentação, tanto das dores, quanto dos prazeres.

3.2.5 A rosa nos cabelos negros

O mais longo dos ensaios de *Ciemne źródło* começa com uma citação de um outro poeta e escritor polonês, Jarosław Iwaszkiewicz (1894-1980). Se por um lado Herbert percebia o valor da prosa e da poesia de Iwaszkiewicz (podemos ver alguns diálogos com suas poesias senis dos livros *Mapa pogody* e *Muzyka wieczorem* nos poemas senis de Herbert), por outro, zombava da sua postura oportunista de ativista político que apoiava autoridades. Inclusive o poema "O Senhor Cogito e o poeta de uma certa idade" (SC, 24), no qual Franaszek vê, num momento anterior, o poeta observado pelo Senhor Cogito como autorretrato de Herbert (FRANASZEK, 2008, p. 23), em minha leitura não se apresenta uma autoironia, mas justamente o retrato irônico de Iwaszkiewicz.

A citação de Iwaszkiewicz retrata um encontro do poeta, durante uma de suas andanças, com um jovem, e esse encontro resumiu-se apenas a um olhar recíproco, sem que houvesse um diálogo. Apesar da efemeridade do momento e da aparente insignificância do encontro, o poeta lembrou do rosto do rapaz por mais de quarenta anos. Além dos contextos homossexuais presentes no texto de Iwaszkiewicz, Franaszek descortina também a presença de *eros* como a pulsão que leva um ser humano a outro e que permite ultrapassar a barreira que separa estranhos e conhecidos. "O estranho só pode tornar-se o Outro quando nos desnuda seu rosto. O ser humano é para nós antes de tudo um rosto, uns olhos, um olhar. (...) O rosto (...) é nu e aberto – convida ao encontro e abertamente anuncia seu desarmamento" (FRANASZEK, 2008, p. 117).

Introduzindo a leitura do primeiro dos poemas, "Juramento" (R,18), Franaszek continua tecendo considerações a respeito do rosto. Lembra o poema "Meditações sobre o pai" (SC, 3), interpretado no ensaio anterior, no qual o rosto do pai, o rosto de Deus, inclinava-se

sobre a criança, configurando sua primeira lembrança. O rosto que criava o mundo e prenunciava o sofrimento com o qual ele é marcado. Cita também Lévinas, que compara o rosto e a percepção do rosto à epifania. Franaszek vê o encontro com outro rosto humano como uma potencial epifania.

A abertura para o Outro, o completo reconhecimento dele como sujeito, não é um estado contínuo, pode ser apenas – é impossível fugir a essa definição – ofertado. Ou diferentemente: o rosto do Outro fala para nós, mas muitíssimo raramente conseguimos ouvi-lo. O verdadeiro encontro com o Outro é, portanto, a capacidade de ouvir a fala de seu rosto, a abertura das "portas da percepção", graças à qual o rosto deixa de ser algo morto, um objeto que pode ser manipulado à vontade. Aparece diante de nós na desarmada fragilidade. Despertando preocupação, opera o milagre – arranca o 'eu' de sua separação, abre para a empatia com o 'não-eu'. (FRANASZEK, 2008, p. 118-119)

Um exemplo desse tipo de epifania é para o estudioso o poema "Juramento" (R, 18) que descreve uma epifania furtiva desse tipo, no meio da multidão de uma cidade grande. O estudioso aponta que a multidão – metáfora do cotidiano – é um espaço adverso aos encontros com outro ser humano, uma vez que nele, em vez de nos encontrarmos, passamos com indiferença. Os súbitos encontros – epifanias no meio do caos urbano – descritas por Herbert, dialogam claramente, como aponta Franaszek, com o poema de Charles Baudelaire "A uma passante". Os rostos luminosos das mulheres que passam deslumbram os poetas com sua beleza. Iluminam o mundo cinza com uma luz metafísica, uma fração da perfeição da qual tanto carece o mundo ao redor. É por isso que trazem alegria e luz, suspendendo o cotidiano.

Um outro diálogo a que se refere o estudioso ocorre com o poema de Czesław Miłosz "*Esse*". Nele o rosto feminino é a expressão do ser que não pode ser captada por palavras e justamente por esse motivo – encanta. No caso de Herbert, segundo Franaszek, o encanto de Miłosz é substituído pela "tristeza relacionada ao fechamento do ser humano em singularidade; o olhar do seu protagonista detém-se no ser humano que é simultaneamente presente e afastado, impossível de ser captado" (FRANASZEK, 2008, p. 122). Essa percepção permite ao ensaísta

relacionar até este momento epifânico com o tema que na sua visão é central na obra de Herbert - o sofrimento: "A alegria da e x i s t ê n c i a do Outro, liga-se desta maneira com o sofrimento; o encontro – por motivo de sua inevitável brevidade – lembra a trágica limitação da condição humana." (FRANASZEK, 2008, p. 122). O outro oferece uma promessa irrealizável de se conseguir sair do rumo do seu próprio destino, de descobrir um outro mundo que nunca poderá ser descoberto. O encontro momentâneo é marcado com a inevitabilidade da separação e com a frustrante sensação de perder uma chance única.

Franaszek compara esse estado de esperança frustrada de ultrapassar a limitação à sensação da efemeridade e irrepetibilidade descrita por Rainer Maria Rilke na "Nona Elegia", das *Elegias de Duíno*. A memória de um encontro marcado por essas características, que se deu numa troca de olhares e permaneceu para sempre gravado na memória é a mesma do texto citado de Iwaszkiewicz e da cena do filme *Cidadão Kane*, de Orson Welles, que o ensaísta cita em seguida, na qual a lembrança de um encontro furtivo persegue a memória do personagem por anos. Da mesma forma, o protagonista de Herbert evoca constantemente na memória um de vários encontros: "De você pequena moça das Antilhas/ lembro-me melhor/ vi-a uma vez *chez le marchand des journeaux*/ olhava emudecido contendo a respiração – para não lhe assustar// e por um momento pensei – que caminhando com você/ mudaríamos o mundo".

"A rosa/nos cabelos/ negros" símbolo da memória dessas epifanias, talvez sugira, pela citação que o ensaísta faz de *Cidadão Kane*, a indicação de um diálogo com o enigma da palavra "*Rosebud*". No entanto, mais adiante, quando compara o encontro com o Outro com o encontro da "pegada da divindade" (termo de Lévinas), percebe não apenas a relação entre o rosto do pai com o rosto de Deus em "Meditações sobre o pai" (SC, 3), mas também indica a possibilidade de a simbologia da "rosa/nos cabelos/negros" ser a Rosa Mística. De minha parte, a esta simbologia devo acrescentar a ligação, já sinalizada, das rosas de Herbert com as rosas de Rilke.

Franaszek, na sequência de seu ensaio, sugere alguns outros exemplos da tentativa de ultrapassar as fronteiras da individualidade na poesia de Herbert. Inicia com o poema "Duas gotas" (CL, 1), no qual duas pessoas que, no caos da guerra, encontram na abertura para o outro a fonte de sentido e praticam esse encontro contemplando seus rostos. O encontro com o outro liberta não apenas das rotinas existenciais, mas também das situações que se situam no extremo da existência. A base do

comportamento moral é o encontro com o outro que permite aprender que ele é igual a nós – "como duas gotas de água" – que, relembremos, em polonês é uma expressão para dizer "igualzinho". Esse encontro, diz Franaszek é o amor e sua sombra está na prontidão para o sofrimento, expressa pela simbologia das duas gotas – duas lágrimas.

Entre os exemplos de tentativas de encontro com outro ser humano que não foram bem sucedidas, o ensaísta aponta os poemas "O Senhor Cogito e Maria Rasputin – uma tentativa de contato" (ICS, 27), "A louca" (HCE, 57), "As alienações do Senhor Cogito" (SC, 15). Um encontro bem sucedido, mas impossível de ser retratado com palavra, é percebido em "Orelha rosada" (HCE, 27). A partir da experiência descrita no poema, Franaszek descreve a importância do sentido do tato em Herbert e em seus encontros com o mundo descrito em poesia.

Partindo de Schopenhauer, que sugere que as pessoas deveriam dirigir-se uma a outra usando o termo "meu companheiro de sofrimento" em vez de "senhor", o ensaísta percebe o sofrimento como a condição que une seres humanos individuais, por ser compartilhada por todos. A capacidade de identificação com o outro estaria baseada na sensação de que o outro, assim como nós, também sofre. A palavra não consegue comportar a mesma comunicação que se dá por meio do toque e do grito, que ultrapassam o mundo de abstrações que ronda o contato. O encontro com o outro sustenta o mundo dos valores. O sofrimento alheio é a fonte da obrigação ética. Essa seria a simbologia dos personagens de "Duas gotas" (CL, 1), que mostram que no mundo onde os outros são o inferno, eles também são o único caminho para o paraíso.

A compaixão como fundamento da poesia herbertiana é mostrada nas declarações que o estudioso apresenta nos poemas "Elegia para a partida da pena da tinta e da lâmpada" (EP, 19) e numa das falas de Sócrates em *Jaskinia filozofów* (A caverna dos filósofos). Apenas o ato de cossentir permite estabelecer a comunicação com o que se encontra fora das fronteiras do nosso "eu", abolindo assim a sensação de separação estabelecida pela individualidade. Essa afirmação é fundamentada por mais uma citação de Schopenhauer que, além de sinalizar esse processo, utiliza a palavra que define melhor a compaixão: cossofrimento. Esse cossofrimento é percebido como aquilo que Herbert expressa com a palavra compaixão, quando durante sua viagem para Creta afirma: "Não há outro caminho na direção do mundo, a não ser o caminho da compaixão" (HERBERT, 2000, p. 55). E em outro momento: "Me dirijo à história não para receber dela uma aula fácil de esperança, mas para comparar a minha experiência com a experiência

dos outros, para conseguir algo que denominaria de compaixão universal e a sensação de responsabilidade pelo estado das consciências humanas"²⁴¹. Na sua "Oração do Senhor Cogito – o viajante", o poeta pede: "que eu compreenda outras pessoas línguas outros sofrimentos". O veículo dessa compreensão, uma vez que para ela é difícil passar pela razão, é sua imaginação.

Franaszek analisa o poema "O Senhor Cogito e a imaginação" (ICS, 9) e o longo rol do que o eu lírico "desejava compreender a fundo". Percebe em todas as posições dessa lista a presença da compaixão e conclui citando o mesmo poema: "a imaginação do Senhor Cogito/possui movimento pendular//corre precisamente/ de um sofrimento a outro". Mostra um outro objetivo da poesia herbertiana declarado no poema pelo autor que quer "dar vida aos mortos/ manter a aliança". A compaixão para com os mortos e a ternura e o sentimento de obrigação para com eles já foram ressaltados várias vezes ao longo deste trabalho. Na sequência das suas reflexões, Franaszek dedica espaço a este tema.

O estudioso percebe a ternura de que carecem os mortos manifesta por uma das protagonistas do poema "Nos portões do vale" (HCE, 2) e a obrigação de cuidar dos mortos expressa pelo Senhor Cogito. No poema "O Senhor Cogito sobre a necessidade de exatidão" (ICS, 32), o protagonista de Herbert

reflete sobre o escândalo da morte anônima, por exemplo, a cuidadosamente escondida morte das vítimas do terror político e, antes de tudo, sobre a indiferença humana que permite passar impassível diante do fim de uma existência única (...) A compaixão para com os mortos resulta ser uma vitória sobre o nada, a multiplicação da existência. (FRANASZEK, 2008, p. 141).

"[S]omos apesar de tudo/ guardiões de nossos irmãos// a incerteza sobre os desaparecidos/ refuta a realidade do mundo" diz o Senhor

²⁴¹ A citação provém de um ensaio intitulado "Lyrik heute" publicado na segunda edição alemã da coletânea de poesias de Herbert *Inschrift* de 1973. O ensaio não foi publicado em polonês. HERBERT, Zbigniew. Lyrik heute. Apud: DEDECIUS, Karl. Uprawa filozofii. Zbigniew Herbert w poszukiwaniu tożsamości. In: FRANASZEK (org.), 1998, p. 147.

Cogito no poema mencionado. Por isso prepara os eternos rituais dos funerais, ato de afirmar a proximidade com os que partiram:

precisamos portanto saber
 contar com exatidão
 chamá-los pelo nome
 prover para o caminho

na tigelinha de argila
 painço papoula
 um pente de osso
 pontas de flechas
 o anel da fidelidade

amuletos
 ("O Senhor Cogito sobre a necessidade de exatidão", ICS, 32)

Franaszek mostra a presença do tema na obra de Herbert citando exemplos de poemas: "Cemitério de Varsóvia" (CL, 19), "Prólogo" (I, 1), "Vergonha" (R, 17), "Mona Lisa" (EO, 12), bem como o já citado, no final do subcapítulo sobre as viagens de Herbert (1.9), fragmento do ensaio "Duszczyka", no qual o protagonista explica as suas motivações para viajar e escrever. Como lembramos, no fragmento o narrador colocava-se como o representante de todos os que não conseguiram chegar aos destinos da sua viagem e não apenas dos mortos, mas a leitura de Franaszek geralmente tende a explorar os textos de modo a provar o argumento, nem sempre mostrando ou respeitando sua polivalência.

A ligação do protagonista de Herbert com os mortos é mostrada, usando como exemplos os poemas "O Senhor Cogito sobre o tema imposto 'Vão-se os amigos'" (R, 21), no qual os mortos apóiam e julgam suas decisões, "A chuva" (HCE, 21), no qual aparece o fantasma do irmão morto ou "O que fazem os nossos mortos" (HCE, 10) no qual os mortos conversam com os vivos. Os outros exemplos exploram a obrigação moral, que Herbert assume, de continuamente lembrar os mortos da sua geração que tombaram lutando contra os dois totalitarismos. Esse testemunho seria o dever do sobrevivente ao qual apelam as últimas palavras da "Mensagem do Senhor Cogito" (SC, 40): "Sê fiel Vai". Esse dever ético de fidelidade está impresso nas mãos do seu protagonista ("Adivinhações", CL, 36) e os antepassados julgam seus passos e o forçam a continuamente desempenhá-lo ("As mãos dos

meus antepassados", R, 7). O eu lírico já designou para si mesmo e para sua poesia o tal dever no poema "Curriculum vitae" (HCE, 32). Seus fragmentos foram discutidos realçando o problema do dever para com os mortos no subcapítulo 1.6, cujo título é um fragmento dele: "A poesia é filha da memória/ vela por corpos no deserto".

A visão de Herbert do dever da arte é o objeto da discussão em seguida. Sua predileção pela arte não abstrata relacionada com a missão de falar da realidade e das dores da "alminha" é mostrada por Franaszek nos exemplos de ensaios do poeta. A arte que diferentemente da de "Árion" (CL, 39) ou de "Os mestres antigos" (ICS, 6) não traz harmonia e serve para falar dos problemas do artista é criticada nos poemas "O Senhor Cogito e o pop" (SC, 25) ou "Georg Heym – uma aventura quase metafísica" (SC, 33). Na análise deste último o estudioso percebe que "a absoluta liberdade criativa, a anulação dos rigores e da hierarquia, a resignação de tentar alcançar a harmonia (nas palavras de Herbert o artístico é com toda a consequência atado ao ético e metafísico) resultam mortais para a poesia. (FRANASZEK, 2008, p. 152). Este tipo de arte pode ser encontrado no inferno concebido pelo Senhor Cogito ("O que pensa o Senhor Cogito sobre o inferno", SC, 38). Essa concepção a respeito da arte que reflete o mundo em vez de refletir seu criador foi enunciada no poema "Por que os clássicos" (I, 39) e sua partida foi lamentada pelo eu lírico do poema "Carroça" (EP, 16).

A leitura de Franaszek situa o sofrimento na base da visão artística de Herbert ("Rosa negra", EO, 7), mas faz a ressalva de que essa relação nunca é unívoca. Percebe que Herbert lamenta a impotência da arte diante do sofrimento ("Sobre Troia, CL,12) e denuncia o falseamento da experiência que a arte promove ("O espelho vaga pelo caminho", R, 19, "O pintor", HCE, 82). Por vezes o falseamento é proposital e serve para esconder iniquidades do estado totalitário ("Ornamentadores, HCE, 35). Mas o artista também pode assumir a postura de indiferença perante o sofrimento alheio, explorando-o do ponto de vista estético ("O sacrifício de Ifigênia", HCE, 95). Perguntando-se se por causa dessa indiferença a arte não seria moralmente suspeita, Herbert, no entanto, responde que essa não é sua única face. A arte pode diante do sofrimento "escrever sobre o amor/ e também/ mais uma vez/ com seriedade mortal/ oferecer ao mundo traído/ uma rosa" (Os cinco", HCE, 31).

A presença da crueldade na arte que estetiza a dor é o tema das reflexões na sequência. Franaszek enumera fragmentos de poemas de Herbert que descrevem a crueldade (a composição harmônica da morte

de Mêmnon em "Fragmento de um vaso grego", CL, 34; o ventre do animal que estoura em "Cavalo aquático", EO, 30; ou as descrições da beleza descoberta no esfolado corpo de Mársias em "Apolo e Mársias", EO, 8). O gesto de crueldade é, de acordo com ele, inerente à natureza humana em Herbert. Comprova isso com a imagem do Senhor Cogito que "se aprofunda com deleite/ na descrição do massacre cotidiano" ("O Senhor Cogito lê o jornal", SC, 12) e inúmeros exemplos de prosas poéticas nas quais observa a crueldade gratuita no olhar da criança, que, de acordo com ele, seria a narradora das prosas. É preciso discordar dessa última afirmação: o narrador das prosas assume o olhar ingênuo, mas é sempre irônico e dificilmente poderia ser chamado de criança, até pela sofisticação do vocabulário usado. É um adulto que assume um olhar "inocente" para comprometê-lo. São, no entanto, inegáveis os exemplos da crueldade gratuita citados pelo estudioso nas prosas: "Os peixes" (HCE, 92), "Botão" (HCE, 44) e "Os duendes" (HCE, 53). O autor cita ainda a prosa "Sentados nas árvores" (EO, 17), na qual a imagem da revolução escondida sob o disfarce de fábula é lida equivocadamente por ele como sendo uma visão da criança.

A ponderação importante a que chega o estudioso é que o fascínio pela crueldade presente na arte pode esconder a vontade de uma experimentação direta. Ele evidencia a percepção de Herbert que questiona em Lascaux a beleza da arte primitiva ao pensar que na realidade ela descrevia um assassinato brutal dos animais. O Apolo de Herbert encontrado por um peregrino "No caminho para Delfos" (HCE, 78) contempla a cabeça morta de Medusa repetindo: "Um artífice precisa aprofundar-se na crueldade". Esse mesmo deus, padroeiro das musas, num outro poema "não é apenas incapaz de compaixão, indiferente para com o sofrimento, mas inflige a dor para haurir dela a inspiração. A morte e o grito da dor tornam-se assim o alimento do artista." (FRANASZEK, 2008, p. 160). A relação entre o artista e o mal pode ser, portanto, amoral.

Essa amoralidade põe em questão a cultura, uma vez que

seus frutos, o objeto de admiração do viajante Senhor Cogito e também do próprio Herbert (...) podem ser na realidade efeitos da dor de uma outra pessoa. Não seria então a cultura, ao contrário das ingênuas ilusões dos estetas, na realidade, o domínio da mentira e do engano,

fundada na base do sofrimento? (FRANASZEK, 2008, p. 161).

É este lado da cultura que é continuamente denunciado por Herbert. Mostrei isso ao analisar o livro *Inscrição*. É inegável também a mesma motivação por trás do livro *Król mrówek* (O rei das formigas), desconhecido de Franaszek no momento da escrita do livro. O diagnóstico feito pelo ensaísta é certo, mas os exemplos dessa vez poderiam ser mais convincentes. O problema é percebido por ele nas releituras que Herbert faz da *Iliada*, tanto na peça *Rekonstrukcja poety* (A reconstrução do poeta) quanto no poema "Fragmento" (EO, 9), e comparado à situação denunciada pelos poetas da geração dos Colômbos, que mesmo lutando em defesa da pátria, tiveram que ser assassinos de seus opressores e dessa maneira a eles se assemelharam. Esse problema foi descrito por mim ao analisar o poema "Coração pequeno" (EP, 6) na primeira parte deste trabalho (1.5). A denúncia que Herbert faz do mundo da cultura poderia ser apontada também em quase todos os seus apócrifos. Aliás, no caso de Herbert o apócrifo serve na maioria das vezes justamente para questionar a cultura e a história. Em vez disso, Franaszek faz uma comparação, não apenas com a poesia dos Colômbos, mas também com uma espécie de apócrifo de um outro grande poeta, lido e admirado por Herbert, W. H. Auden. Em seu poema "O escudo de Aquiles"²⁴² Auden utiliza o episódio da guerra troiana no qual Heféstos faz para Aquiles um escudo que iria refletir a harmonia do universo. Mas na visão de Auden, Tétis, a mãe de Aquiles, observa o escudo por cima do ombro do artesão divino e fica apavorada. O escudo de Aquiles "matador de homens/que tão breve encontraria a morte" (AUDEN, 1986, p.123) reflete as violências que, embora apontem para o século XX, são eternas na história da humanidade: as cenas de estupros, de esfaqueamentos, da execução num campo cercado de arame farpado, na qual os condenados antes de serem depojados da vida são despojados da dignidade, as cenas de fome e caréstia provocadas pela guerra. Franaszek, além de tecer um paralelo muito adequado entre Herbert e Auden, cujas obras apresentam um diálogo muito vivo e ainda muito pouco explorado, utiliza o poema para fortalecer seu argumento.

²⁴² A tradução do poema de autoria de José Paulo Paes está entre os apenas cinquenta poemas da vasta obra poética de um dos poetas mais importantes do século XX que foram oficialmente publicados no Brasil. AUDEN, W.H. *Poemas*. Seleção João Moura Jr.; tradução e introdução José Paulo Paes e João Moura Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 1986, p. 119.

O poema de Auden mostra que a realidade cruel não compromete uma obra de arte e serve de perfeito material para construir o belo.

A conclusão do ensaio trata de mais dois problemas relacionados com a arte. O primeiro deles é a percepção do poeta que mostra que a arte, até então vista como uma esperança de não morrer de todo, não pode oferecer a ilusão de perdurar na memória. No poema "Altar" (CL, 31) o poeta mostra como é casual aquilo que a memória e a história deixam perdurar da obra de arte. Na prosa "Episódio na biblioteca" (HCE, 55) a obra de arte, fruto do sofrimento de um poeta morto na guerra, torna-se objeto da análise desapassionada de uma cientista. O desfecho da obra não poderia ser mais desiludido: "Restarão depois de nós, dentro terra negra, fonemas esparsos. Acentos sobre o nada e sobre o pó". O mesmo problema é percebido na obra de outros poetas contemporâneos de Herbert: Tadeusz Borowski, Czesław Miłosz e Tadeusz Różewicz.

O segundo dos problemas apresentados é a visão da cultura passada por Herbert e discutida por mim no subcapítulo 1.4, "Ele foi o primeiro a nos mostrar", na primeira parte deste trabalho. Trata-se da visão da cultura e da tradição não como uma herança recebida gratuitamente, mas como um desafio que nos obriga a crescer e trabalhar. Franaszek afirma que esta visão está próxima do étimo da palavra que nos remete à lavoura constante. Na sua visão, Herbert, em seu contato com obras de arte, tenta "recriar o gesto espiritual que é sua origem. A tradição é viva apenas quando se tenta, justamente como faz Herbert, confrontá-la com a própria experiência, mas também comparar a própria experiência com aquilo que o passado oferece" (FRANASZEK, 2008, p. 167). Somente então a sua negação, presente tanto nos apócrifos herbertianos, quanto no citado poema de Auden é, de fato, sua continuação.

3.2.6 E debaixo de cada folha o desespero

O ensaio seguinte inicia-se com as reflexões a respeito do poema "Carvalhos" (EP, 1). O estudioso percebe nele não apenas uma meditação sobre a crueldade da natureza, mas também uma pergunta sobre o sentido da existência no mundo caótico, permeado por sofrimento (FRANASZEK, 2008, p. 170). Indica a impotência de todas as formas de sentido e a vitória do espírito nietzscheano, que simboliza a lei do mais forte. A atenção do poeta, de acordo com o ensaísta, invariavelmente dirige-se aos mais fracos e indefesos, observando a

comunhão do sofrimento entre o ser humano e a natureza antropomorfizada. Franaszek tece paralelos entre a imagem de folhas usada por Herbert e as imagens da Bíblia, *Iliada*, *Divina Comédia* e *Meditações* de Marco Aurélio. Em todas as fontes, as folhas eram metáfora dos seres humanos na sua fragilidade e transitoriedade. A falta de sentido do sofrimento na natureza é projetada no mundo humano, questionando assim todas as tentativas de dotar de sentido o sofrimento humano por meio da religião ou moralidade. Franaszek aponta para o questionamento de Deus expresso no poema pela linha "mas quem governa".

O sofrimento e a morte obrigam a perguntar sobre a natureza de Deus, duvidar dele como a garantia do sentido. Herbert coloca seu protagonista na situação de Jó – a irracionalidade dos golpes põe em dúvida a harmonia do mundo, provoca o pensamento de que Deus seja mau e de que a percepção do sentido que justificaria o destino não passa da 'quimera dos desiludidos'. (FRANASZEK, 2008, p. 175)

O estudioso percebe que a árvore sagrada, *axis mundi*, em vez de dar sentido e eixo ao mundo, leva o protagonista herbertiano a especulações maniqueístas. Mas o Demiurgo de Herbert não tem nem o status de divindade real – ele é a personificação do acaso ("demiurgo das infames tábuas de estatística"). Estamos no mundo abandonado por Deus. "Diz Herbert: a resignação de qualquer instância sobre-humana, leva ao mundo que afunda no caos e é preenchido com o vazio. Em tal mundo permanece seguro apenas aquilo que é próximo e possível de ser tateado – o sofrimento" (FRANASZEK, 2008, p. 177).

Esta visão apocalíptica percebida como a principal realidade do mundo herbertiano conduz o estudioso a reflexões a respeito da constante presença da morte nessa obra. A presença inegável e quase obsessiva desse elemento na obra de Herbert já foi sinalizada algumas vezes neste trabalho. Franaszek cita vários poemas ("Os olhos brancos", CL, 6; "Duas gotas", CL, 1; "O Senhor Cogito observa um amigo morto", SC, 16; "Curriculum vitae" R, 4; "Aquiles. Pentesileia", R, 23) e enumera trinta e dois poemas relacionados com a morte nos livros *Hermes, o cão e a estrela* e o *Estudo do objeto*, e fala das três peças cujo eixo é a morte (*Jaskinia filozofów*, *Drugi pokój*, *Lalek*). Uma vez que,

de acordo com a leitura de Jacek Kopciński apresentada na discussão dos dramas, *Listy naszych czytelników* (As cartas dos nossos leitores) também tem como seu desencadeador a morte da esposa do protagonista, a peça poderia ser incluída entre as enumeradas pelo estudioso. Para Franaszek, o protagonista herbertiano é um ser portador da morte, como prova analisando o poema "A morte comum" (I, 10).

A morte como processo de inevitável e gradual decomposição que se estende ao longo da vida é vista por ele nos poemas "Relógio de pulso" (I, 34) e "O processo" (ICS, 28). Nos poemas "Os longobardos" (I, 15) e "Paisagem" (EP, 10) ele vê o nada, o "nothing" do grito longobardo, como o elemento que subjaz à estrutura do mundo. Esse elemento ameaça a ilhota do sentido, "a frágil terra humana" ("A Marco Aurélio", CL, 13). A percepção da ameaça niilista é reforçada pela citação de Tadeusz Różewicz – o poeta, que diferentemente de Herbert declarou a morte da poesia e praticou a antipoesia.

Mesmo que as percepções de Franaszek no que se refere à presença do sofrimento, da morte e do nada subjacentes à existência na obra de Herbert estejam absolutamente certas, me parece que o tom do estudioso, junto com o esquecimento momentâneo sobre os valores que o protagonista de Herbert sempre heroicamente, para não dizer desesperadamente, defendeu, formam aqui uma imagem parcial dessa obra. Pode ser que isto tenha sido feito com o objetivo composicional de criar contraste, pois na continuação do ensaio o estudioso aborda o tema da luta contra o nada na obra de Herbert. Mas, mesmo assim, o quadro desenhado por ele parece com sua interpretação do poema "Parábola do rei Midas" (CL, 33), que reforça o tema da descoberta da mortalidade e o desespero por ela causado e não se aprofunda nesse ponto do trabalho na proposta de lutar contra eles observando e registrando a beleza do mundo apresentada no fim do poema.

A primeira das maneiras da luta contra o desespero e o niilismo na obra de Herbert, evidenciada por Franaszek, é o mundo dos objetos cantado nela. O estudioso aponta a ternura que rodeia os objetos na obra herbertiana. Desde o poema "Tamborete" (CL, 29) do primeiro livro de poesias do poeta até o hino à pintura holandesa – o livro dos ensaios *Martwa natura z wędzidłem* (A natureza morta com a brida) – os objetos para Herbert parecem uma condensação da existência.

O contato com o objeto permite diferenciar a verdade da mentira; a coisa é verdadeira, pois sempre permanece sendo ela mesma – cadeira,

mesa, maçã – uma existência individual. A mentira torna-se possível quando o lugar do concreto é ocupado pela abstração (...). Em Herbert aquilo que pode ser tocado repetidamente opõe-se àquilo que pode ser apenas pensado ou dito. (...) As ideias puramente intelectuais incorporadas à vida provocam geralmente o sofrimento dos indivíduos e a possibilidade de contato com a transcendência, pensada como uma existência abstrata e desumana, desperta no protagonista de Herbert o pavor e é por isso que na obra do autor do poema *Nos portões do vale* os anjos vivamente lembram algozes. (FRANASZEK, 2008, p. 185-186)

Nisso Herbert se assemelha a Rilke, cujo apreço pelo mundo dos objetos é citado no fragmento da "Nona Elegia", das *Elegias de Duíno*. Surpreendentemente o ensaísta deixa de mencionar a visão dos anjos compartilhada pelos dois poetas, a que Rilke deu expressão nas mesmas *Elegias de Duíno* afirmando várias vezes: "Todo anjo é terrível"²⁴³.

A importância dos objetos como o concreto tátil difícil de ser falseado é apresentada também por Franaszek no contexto dos universos totalitários. Neles, a constância e a incontestabilidade dos objetos contrapõem-se à contínua mentira ideológica que tenta negar as leis que regem o universo. O problema é ilustrado pelo exemplo do poema citado pelo ensaísta "Fábula sobre o prego" (EP, 18): "cai uma folha e uma pedra aquilo que é real/ mas os espectros vivem muito teimosamente contrariando/ os nasceres e os pores do sol e as revoluções dos corpos celestes/ na terra desonrada caem as lágrimas das coisas".

É a percepção do mundo concreto que permite lançar âncora na realidade. Por um lado ajuda a não se deixar seduzir pelas ideologias totalitárias, por outro cria uma defesa contra o vazio, que os objetos encobrem com sua existência. A excessiva intelectualização provoca a perda de contato com a realidade e, conseqüentemente, o apoio às ordens desumanas. Franaszek cita uma das percepções de Herbert a respeito desse problema: "Esparta tinha, no entanto, seus admiradores. Eram eles, obviamente, os intelectuais – Platão, Xenofonte. Seguiram o costume dos intelectuais que sempre preferem os estados governados

²⁴³ Na tradução de José Paulo Paes (RILKE, 1993, p. 119)

pela ideia àqueles governados pelas incalculáveis e suspeitas leis da vida" (HERBERT, 2000, p. 176).

A contemplação dos objetos como caminho de luta contra o pavor metafísico na obra de Herbert é exposta pelo estudioso com exemplos dos ensaios e dramas. A dúvida metafísica dissipa-se no contato tátil com os objetos, como mostra Franaszek no exemplo do poema "O seixo" (EO, 29), originalmente um poema de Homero que na peça *Rekonstrukcja poety* (A reconstrução do poeta) reconstrói a si mesmo e ao mundo depois da perda de visão. Um outro exemplo mencionado no diálogo com "O seixo" é o hino órfico citado por Herbert em *Barbarzyńca w ogrodzie* (O bárbaro no jardim) (HERBERT, 2004, p. 31), que louva a pedra como objeto, parte do mundo que ao ser contemplada e homenageada permite ouvir a voz de deus.

A luta do protagonista de Herbert contra o nada é percebida no poema "O monstro do Senhor Cogito" (ICS, 20), no qual o Senhor Cogito cria, de acordo com o estudioso, um objeto a partir da matéria do medo – um monstro contra o qual luta. Franaszek cita também as interpretações que entendem o monstro como a presença do estado totalitário ao redor do protagonista, indefinida, mas sensível e inegável, ou como uma manifestação do espaço do deserdamento, de acordo com a teoria de Barańczak. O monstro, pela sua indefinição é um símbolo que comporta muitas possibilidades de leitura, no caso da aqui apresentada, ele representa o nada. É impossível lutar contra o nada, algo que não existe, mas que cerca o protagonista e um dia vai vencê-lo por meio da "asfixia por infirmitade". É, no entanto, preciso lutar contra ele, pois a confrontação permite nos assegurarmos da nossa própria existência. Franaszek exemplifica sua visão utilizando a comparação entre a peça de Herbert, *Jaskinia filozofów* (A caverna dos filósofos) e o diálogo platônico *Fedão*. Percebe, entre várias diferenças, que as últimas palavras do Sócrates de Herbert, diferente das do de Platão, são: "por que...não há..." (HERBERT, 2008, D, p. 73) e refletem a perspectiva da inquietante negatividade inexistente na obra de Platão. Essa negatividade e o medo inerentes ao ser humano seriam o fundamento da humanidade - o sofrimento e a percepção da inexistência que são comuns a todos os homens e possibilitam a existência da compaixão.

Algumas palavras, a meu ver insuficientes, são dedicadas no fim do ensaio à importância da arte nessa luta contra a nulidade. Franaszek sugere que a arte é uma tentativa de distrair a mente, tagarelando e

gritando perante o nada. Assim interpreta a fala de Homero de *Rekonstrukcja poety* (A reconstrução do poeta) que afirma que cada recitação dos seus cantos termina com uma luta contra o medo. A arte, na sua leitura possibilitaria o aprofundamento "no coração das coisas//na estrela morta// na gota negra do infinito" ("Revelação", EO, 32). "Aquela vivência mística, o aprofundamento no coração da realidade leva à conscientização da fragilidade do mundo e do fato de que sua palpabilidade e segurança são apenas uma aparência. A superfície. Quando sabemos disso resta apenas o grito. O grito de sofrimento." (FRANASZEK, 2008, p. 199).

O fato de que a realidade é baseada no grito de desespero é um lado da obra herbertiana. Um outro, não salientado por Franaszek é que o sentido pode ser conquistado por meio da ética e estética, que nos forcem à resistência, como no poema "O poder do gosto" (ICS, 33). O Senhor Cogito encontra seu sentido na oposição ao mundo da natureza exercida por meio da cultura. O protesto contra a mentira da cultura na obra de Herbert se dá não na desvalorização dela, mas na denúncia de que a cultura que segue a lei do mais forte, a lei da natureza, precisa ser reescrita. O estudioso observa, no entanto, que na obra de Herbert o lado belo da vida complementa o sofrimento e a nulidade inerentes à nossa existência, e dedica a essa percepção o ensaio seguinte. É importante apontar isso, pois desde seu primeiro livro de poesias Herbert afirma que a contemplação do belo pode permitir a nós "que somos de sangue e ilusão/[que] nos libertemos por fim/ da esmagadora leveza da aparência" ("Parábola do rei Midas", CL, 33), de que a existência seja apenas um absurdo.

3.2.7 Atormentado pela beleza do mundo

O ultimo ensaio de *Ciemne źródło* tem como objetivo mostrar o lado da obra de Herbert que se opõe ao sofrimento. Inicia-se com a interpretação da prosa poética "A aurora"(I, 31), na qual o estudioso percebe a imagem simbólica do fim da noite e do raiar do dia que prefigura a vitória da existência na luta contra o nada. Mas percebe também que a árvore, que simboliza o eixo do mundo, é "ensanguentada" e "dolorosa". "Na obra do autor de *Conda de luz* unem-se de maneira exata duas dimensões: o sofrimento e a – entendida de modo metafísico – beleza do mundo.(...) [É] a percepção do sofrimento que atravessa o mundo, realça sua frágil beleza e o obriga a 'abençoar o milagre'"(FRANASZEK, 2008, p. 201).

A percepção do milagre da existência, de seu lado tátil, efêmero e encantador é o que pode ser contraposto ao desespero e ao sofrimento. A visão do mundo caótico, abandonado por Deus e cheio de mortandade é confrontada com a harmonia, a epifania e a percepção da união mística com a existência, obtidos por meio da contemplação da beleza do mundo e da arte. O lado de quem descobre a beleza e vê nela a raiz da existência é apontando em *Martwa natura z wężdzidlem* (A natureza morta com a brida) que une a observação da beleza da arte, geralmente relacionada com os objetos e o cotidiano, com a da natureza.

A postura de agradecimento por vivenciar o milagre da existência e ver a beleza do mundo é, de acordo com Franaszek, melhor expressa pelo poema "Oração do Senhor Cogito – o viajante" (ICS, 7). Os instantes de percepção da harmonia do mundo, momentos de graça, permitem esquecer por um átimo da sua crueldade e do onipresente sofrimento. São momentos de presença da divindade, nos quais o eu lírico consegue fugir do espaço que Barańczak definiu como o espaço do deserdamento. "*Iovis omnia plena*", afirma o protagonista, citando Virgílio – tudo está cheio da presença divina. Franaszek, ao analisar o poema percebe a postura de busca da fonte e da humildade que caracterizam a postura contemplativa que denomina de *libido admirandi* em contraste com a postura *libido dominandi* que tenta ordenar o mundo. A aceitação da realidade é expressa também pelo agradecimento a Deus, por ter criado "o mundo belo e muito variado". O estudioso percebe, no entanto, que até nesses momentos de enlevo o eu lírico não se esquece do sofrimento. Em uma das passagens pede para "compreend[er] outras pessoas línguas sofrimentos", em uma outra, pede perdão pelo egoísmo de ter vivido instantes de embevecimento em vez de lutar contra a opressão como lord Byron.

Com o mesmo espírito, Franaszek interpreta outro poema de Herbert relacionado com as peregrinações pelo mundo: "A viagem" (EP, 11). Nele, ressalta que o conhecimento do mundo pregado por Herbert se dá por meio do toque – o sentido que está mais perto da verdade, como diz Herbert no poema "Tato" (HCE, 3), também citado pelo ensaísta. "A viagem" (EO,11) é comparada às viagens descritas nos ensaios de Herbert que, de acordo com o estudioso, são uma releitura da história espiritual da humanidade pelo prisma do sofrimento. A viagem no poema e nos ensaios são uma tentativa de ver o sentido e a harmonia do mundo e a procura do entendimento de todos os fenômenos perceptíveis, como filósofos jônicos (esse é um dos pontos de diálogo direto do poema com "Atlantis", de Auden, que Franaszek deixa de

perceber, embora mencione o diálogo com Kavafis). A viagem, diz o estudioso, leva à aceitação de si mesmo, do mundo, até à aceitação da morte e do sofrimento. Deve-se lembrar, neste momento, mais um fato deixado de lado nessa leitura: que o poema e a viagem são também uma grande metáfora da vida. Viajar, assim como viver, permite perceber a beleza do mundo e sua continuidade. Os dois ajudam na aceitação do mundo, os dois terminam na "grande reconciliação", embora esta aconteça, como indica o ensaísta, como "pergunta sem resposta/ pacto forçado após a luta", palavras que questionam a afirmação plena.

O terceiro dos poemas de Herbert relacionado com as viagens e interpretado no livro é o "Nuvens sobre Ferrara"(R, 10). Franaszek percebe nele a confirmação de que a viagem é vista nessa poesia como "o contrapeso para o sofrimento contido no destino humano, para o enredamento na história e também para o fiasco que é resultado das tentativas da completa explicação racional do mundo" (FRANASZEK, 2008, p. 209). A viagem é, no entanto, a peregrinação em busca do sentido. Tranquiliza, contrapondo à falsa ideia da imutabilidade da ordem do mundo, a imutabilidade das nuvens, que sempre em mutação refletem a constância do universo em seu incessante movimento que representa a vida.

A análise deste poema permite a Franaszek fazer outro paralelo importante entre Herbert e Rilke. A frase "atormentado pela beleza do mundo" é lida como a afirmação do sofrimento oriundo do contato com a beleza. O ser humano é conscientizado da própria imperfeição pelo encontro com aquilo que é perfeito e imutável. O estudioso cita, então, a "Primeira elegia", das *Elegias de Duino*: "Pois o belo não é senão/ o princípio do espanto"²⁴⁴. Percebe assim que a epifania mostra os dois lados de Deus: *fascinans* e *tremendum*. "A abertura para o mundo, para sua plenitude, pode trazer, portanto, ao protagonista herbertiano tanto o consolo (por meio do reconhecimento de si mesmo como um elemento de um todo superior) quanto – para aquele que se defronta com a realidade absoluta – o sofrimento" (FRANASZEK, 2008, p. 211).

Uma vez que a beleza do mundo para Franaszek "é a única resposta que Deus fornece para o grito de desespero e sofrimento" (FRANASZEK, 2008, p. 215), o estudioso passa a analisar as imagens

²⁴⁴ Na tradução de Emmanuel Carneiro Leão. RILKE, Rainer Maria. *Sonetos a Orfeu. Elegias de Duino*. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão. Petrópolis: Vozes, 1989.

da divindade na obra de Herbert. Percebe claramente o conflito que existe entre seu protagonista e sua sincera busca de Deus com a falta de resposta e insensibilidade dele para o sofrimento humano ("Rato da igreja", EO, 37). A religião e a religiosidade do protagonista da obra diferem da pregada pela Igreja. A instituição não pode dar resposta ao anelo pelo absoluto, pois, além de simplificar demasiadamente a realidade, atém-se à busca das expressões externas da presença de Deus, como o poeta mostra em "Homilia" (R, 11). O poema que no livro segue "Nuvens sobre Ferrara" (R, 10) simbolicamente mostra para o estudioso o contraste entre a religião interna, pregada por Herbert, com a externa, que tenta reduzir *sacrum* à materialidade.

A presença do *sacrum* no mundo moderno foi esvaziada tanto pela indústria da religião ("O Senhor Cogito sobre a magia", SC, 26) quanto pelo consumismo ("Babilônia", ICS, 18) e a postura rotineira e ritualizante da própria Igreja ("O último pedido", EO, 13). O mundo dessacralizado e racional, herança do Iluminismo, não é capaz de proteger o ser humano do medo e do sofrimento. A promessa da ciência de criar um mundo seguro e cheio de sentido, resultou no mundo desumano regido pelas leis da física e da estatística. O confronto, entre a ordem da ciência e a ordem da fé é para o estudioso desenhado no poema "O Senhor Cogito narra a tentação de Espinosa" (SC, 32). De acordo com sua leitura, Deus no poema apresenta a voz do lado irracional e louva os prazeres terrenos em oposição ao estéril mundo da ciência, que por meio de conceitos abstratos retira do mundo sua realidade e é representado pelo filósofo. Para Franaszek, o Deus que tenta o Espinosa é o mesmo Deus que seduz o Senhor Cogito no poema "Oração do Senhor Cogito – o viajante" (ICS, 7). O poema, na sua indefinição, permite duas leituras opostas. Entendo perfeitamente a proposta de Franaszek, ela também faz sentido no contexto do livro, mas os outros escritos de Herbert a respeito do filósofo me fazem optar pela leitura que foi apresentada anteriormente, na oportunidade de discutir o livro *O Senhor Cogito*.

O abismo entre a razão e a fé é, para Herbert, intransponível, afirma Franaszek (FRANASZEK, 2008, p. 227). As racionalizações da fé, incluindo aqui a Igreja e a religião, acabam por destruí-la. A tentativa de encontro com o divino ultrapassa os limites da razão ou da religião. O protagonista herbertiano é classificado pelo ensaísta de atesta, no sentido dado à palavra por Ricoeur – alguém que após limpar o horizonte está pronto para a fé pós-religiosa. O poema "Oração dos anciãos" (EP, 13) seria o exemplo deste tipo da fé. Por um lado, contrária aos rituais ociosos e absolutismos abstratos, por outro, "ancorada

neste mundo, o único que somos capazes de aceitar" (FRANASZEK, 2008, p. 228). O amor de Herbert pelo lado tátil da existência é mostrado com exemplos em outros poemas como "Testamento" (CL, 20), "Tudo menos um anjo" (EO, 43), "Pressentimentos escatológicos do Senhor Cogito" (ICS, 15) ou "Dédalo e Ícaro" (CL, 37). As tentativas de separar o homem da matéria da vida, para dirigi-lo na direção do abstrato sempre resultam frustradas. Pelo contrário, o contato com o mundo provoca no protagonista herbertiano a oração agradecida. O contato com Deus dá-se, portanto, pelo contato com o mundo e pela aceitação da sua natureza composta de beleza e sofrimento.

É esse o motivo que causa, para Franaszek, uma relação complexa com Jesus na poesia de Herbert. Por um lado a presença dele é sempre observada com distanciamento, seu nome nunca aparecendo em seus poemas. Ele aparece "Na margem do processo" (I, 12), indiretamente ("Meditações sobre o pai", SC, 3; "Reflexões do Senhor Cogito sobre a redenção", SC, 35), ou no fundo mais ("Akeldama", SC, 31) ou menos ("Especulações sobre o tema de Barrabás", EP, 15) distante.

Por um lado, Jesus é a incorporação mais perfeita da postura de aceitar voluntariamente o sofrimento e afirmar, por meio disso, tudo aquilo que ultrapassa o nível individual e biológico, sendo, portanto, o modelo para o protagonista de Herbert. Ao mesmo tempo, ao aceitar o sofrimento, aceita o destino humano, para assim tornar-se 'o Deus próximo', que acompanha o ser humano. E, por isso, a afirmação final 'Na margem do processo': 'poderia ter sido cinzento/sem paixão' não desautoriza a mensagem bíblica, mas ressalta a identificação do Cristo com a cinzenta e comum desdita humana. (FRANASZEK, 2008, p. 232).

Por mais que a afirmação sobre a falta de desautorização da mensagem bíblica não se sustente no contexto do poema e do livro *Inscrição*, como mostrei ao comentar o poema na apresentação do livro, ela aponta para uma outra possibilidade de leitura que mostra a semelhança entre Deus e os assuntos humanos. A presença dessa figura do Deus próximo dos humanos, chamado por Franaszek de ente intermediário, uma tentativa de humanizar o absoluto, é apontada em

outros personagens herbertianos: Hermes (que aparece nos poemas "Tentativa de dissolver a mitologia" I, 29; "Hermes, o cão e a estrela", HCE, 84; "Pedido", EP, 7) e Shemkel ("O sétimo anjo", HCE, 25), aos quais deve-se acrescentar o nome de Dioniso ("A obra de figuras negras de Exéquias", R, 24). Todos eles, próximos do homem, incorporam seu lado sobre-humano, unindo assim a perfeição divina com a imperfeição humana.

O ensaio final do livro de Franaszek reflete na sua conclusão sobre a natureza dessa divindade intermediária, vista pelo autor na obra de Caravaggio como o *Deus absconditus* de Pascal. O ensaísta utiliza o quadro do pintor *A incredulidade de São Tomé*, no qual o apóstolo tenta de modo tátil compreender o incognoscível. Reúne nessa imagem, sem conhecer na época ainda o poema "Tomé" (ET, 27), os elementos importantes discutidos ao longo do livro: a ferida "como a boca aberta para o grito"²⁴⁵, o conhecimento do mundo por meio do toque e o Deus que é humano e ao mesmo tempo incognoscível. Resume apontando mais uma vez para o sofrimento, que é

inevitável, doloroso e degradante. Mas pode ser também (...) um valor: o ponto de partida para sentir a si mesmo, e, portanto, da formação do 'eu' consciente, uma confirmação final da liberdade do indivíduo ou uma ponte para outro ser humano. Permite ultrapassar a biologia, provoca perguntas sobre o sentido da vida e do mundo e sobre Deus. Sendo assim, apesar da dor que traz consigo, é tratado pelo autor de *Corda de luz* como um dom singular: a experiência formadora da humanidade. (FRANASZEK, 2008, p. 238-239).

3.3 A TRENODIA DOS HERDEIROS

As duas abordagens da obra herbertiana apresentadas, certamente, não esgotam a riqueza das possibilidades interpretativas por ela oferecida, no entanto, ajudam a percebê-la. Barańczak introduz a base para a compreensão da estrutura da obra, mostrando sua construção formada por antinomias que se desmascaram mutuamente dando espaço para o surgimento da ironia. Define academicamente os elementos

²⁴⁵ A citação utilizada por Franaszek provém de prosa de Herbert "Tomé" (HERBERT, 2008, WG1, p. 98)

construtivos do Senhor Cogito, a máscara poética do autor interno da obra e estabelece a percepção dos valores imponderáveis tão importantes para seu autor.

Franaszek, por sua vez, com paixão de ensaísta, que por vezes se permite liberdades interpretativas, desvenda perante os leitores de Herbert a interpretação da totalidade da obra sob o prisma de sua relação com o sofrimento. Por mais que, aqui ou acolá, seja possível discordar de suas reflexões, sua leitura sistematiza uma percepção da obra herbertiana até então apresentada fragmentariamente – como reflexões sobre a presença da morte nela, ou sobre sua religiosidade antimetafísica.

As duas visões se complementam– as categorias da herança e do deserdamento introduzidas por Barańczak encontram uma tentativa de resposta indireta por parte de Franaszek. O espaço da herança pode ser encontrado no do deserdamento, se dentro deste espaço se perceber a presença dos outros deserdados. O deserdamento da cultura ou do *sacrum* pode ser superado pela abertura para o sofrimento próprio e alheio. Essa abertura, por sua vez, pode levar ao estabelecimento de uma ponte que une seres humanos separados pelo tempo e pelo espaço. A ponte de compaixão permite o encontro com o outro, libertando da solidão que é conferida pelo deserdamento. A poesia como dispositivo de empatia e compaixão, que permite revisar o mito e a história, tentando o encontro com a experiência humana individual e fazendo jus aos injustiçados, é a poesia praticada por Herbert. Os trabalhos dos dois estudiosos ajudam no aprofundamento em seus meandros e na compreensão mais completa dela.

Como sinalizei algumas vezes, a obra de Herbert foi e está sendo (embora num grau cada vez mais decrescente) objeto de jogos políticos. As frações da vida política polonesa utilizando a imagem do poeta e de suas citações, ainda em vida, para desmoralizar o lado oposto e valorizar o seu próprio, certamente não conseguiram ler a obra a não ser apenas superficialmente. Curiosamente, este uso provocou também uma reação dos poetas, que, cansados da imagem monumental do poeta nacional criada pelos políticos, começaram a escrever seus manifestos contra este tipo de uso de sua poesia, que acabaram sendo também manifestos contra a poesia de Herbert. Num certo momento, criou-se até a Liga de Defesa da Poesia Polonesa Contra Herbert e, conseqüentemente, abundaram tentativas de escrever uma poesia que fosse, antes de tudo, diferente da dele. Passados vinte anos da morte do poeta, a poesia

definitivamente não é mais tão importante na vida nacional quanto no passado, ainda, vez ou outra, alguém utiliza Herbert para se legitimar.

A incompreensão do poeta e de sua poesia não é nada de novo, a exceção fica por conta de um punhado dos que efetivamente sabem ler poesia. O uso das palavras alheias para legitimar os próprios atos foi até denunciado por Herbert. Por mais que fenômenos deste tipo sejam tristes, eles também, paradoxalmente, atestam o poder da poesia, ainda vigente no mundo despoetizado. Para terminar esta parte das reflexões sobre a recepção de Herbert na Polônia, gostaria de citar na íntegra um poema escrito por Jacek Kaczmarski (1957-2004). Kaczmarski, frequentemente chamado de "bardo do Solidariedade", dividiu com Herbert tanto a popularidade na época das lutas contra o totalitarismo quanto a incompreensão da sua obra e o uso dela em brigas políticas que se iniciaram com o fim do regime comunista. Diferentemente de Herbert, Kaczmarski nunca foi visto como poeta nacional, uma vez que até hoje há (principalmente na academia) quem negue a ele o status de poeta, preferindo vê-lo como cantor e autor de textos de canções, mesmo depois de a Academia Sueca ter outorgado o prêmio Nobel de literatura a Bob Dylan. O poema foi escrito menos de um mês depois da morte de Herbert e demonstra a profunda leitura da obra e o agudo diagnóstico da situação do artista, cuja poesia teve tanta ressonância popular, que chegou a ser apropriada por discursos políticos, sem ter sido compreendida a fundo.

Trenodia dos herdeiros

Agora, quando jazes na barquinha sob a mortalha

Com o óbolo da pátria sob a rocha da língua,
Toda conversação é impossível

Pois grande é a algazarra do lado de cá do rio
Apagam-se os sutis tons do silêncio
A troada dos fogos de artifício abafa a corda de luz

Navegas para a plana efigie das gravuras
Tu, que soubeste ser o Senhor Cogito,
A cidade, a memória e a pegada na neve

Pois que cúmplice podes ser para nós – vivos

Não terminados, então ainda onipotentes
 Não saciados com o amargor das conquistas?

Iremos então dilacerar o espólio
 Das palavras pensadas, dos pensamentos
 sofridos
 Cada um para si, cada um de acordo consigo

Assim nos armamos com Teus arsenais
 Contra nós mesmos e contra Ti
 Pois somos tantos e a herança é uma só

A encanecida árvore com a casca do sangue
 de Mársias
 Servirá como combustível dos tratados sobre
 arte
 Esterilizados da memória e da dor

A fidelidade aos injustiçados que não perdoa
 Mas sabe se compadecer e entender
 Entrará no serviço dos quartéis-generais dos
 procônsoles

O que foi formado – será destruído
 O que foi amado – fluirá para o esquecimento
 O que der para ser devorado – será devorado

Apenas o grito do pavor da garça ao
 alvorecer
 Despertará o impotente sofrimento de alguém
 O único Velocino de Ouro que tem algum
 valor.²⁴⁶

3.4 UM BREVE RELATO SOBRE A PRESENÇA DE HERBERT NO BRASIL E NO IDIOMA PORTUGUÊS

A história da recepção da obra de Zbigniew Herbert em idioma português e no Brasil é relativamente curta, se considerarmos a

²⁴⁶ KACZMARSKI, Jacek. *Antologia poezji*. Varsóvia: Demart, 2011, p.667.

importância dessa obra. Por outro lado, no contexto de outras obras poéticas fundamentais do século XX, ou outros poetas poloneses, vemos que mesmo essa recepção limitada é muito significativa. Fora Wisława Szymborska, um fenômeno para ser analisado à parte, que conta, neste momento, com quatro livros editados em Portugal (um deles *Alguns gostam de poesia* reúne seus poemas e os de Czesław Miłosz)²⁴⁷ e dois no Brasil²⁴⁸, dos poetas poloneses, até há pouco,²⁴⁹ apenas Czesław Miłosz e Zbigniew Herbert contavam com livros de poesia editados em português. No caso de Miłosz em Portugal, trata-se do já mencionado livro conjunto com Szymborska e no Brasil, do volume *Não mais*, em tradução de Henryk Siewierski e Marcelo Paiva de Souza, que saiu na série Poetas do mundo, publicada pela Editora da Universidade de Brasília²⁵⁰. Se pensarmos que poetas como W.H. Auden ou Iossif Brodskii tem sua obra poética representada no Brasil por apenas um livro (mesmo que no caso de Auden²⁵¹ ele contenha 50 poemas e seja publicado por uma grande editora, enquanto que no caso de Brodskii

²⁴⁷ Os quatro livros editados em Portugal foram as antologias: *Paisagem com grão de areia*, em tradução de Júlio Souza Gomes, (Lisboa: Relógio d'água, 1998); *Alguns gostam de poesia*. (junto com Czesław Miłosz), com seleção, introdução e tradução de Elżbieta Milewska e Sérgio das Neves (Lisboa: Cavalo de Ferro, 2004); tradução na íntegra do livro *Chwila – Instante* (novamente em tradução da dupla Elżbieta Milewska e Sérgio Lisboa: Relógio d'Água, 2006) e uma antologia de éfrases da poeta *Um passo da arte eterna* que reunia as imagens e os poemas na tradução magistral de Teresa Fernandes Swiatkiewicz responsável também pela concepção, seleção e posfácio e contando ainda com prefácio de Beata Elżbieta Cieszyńska (Lisboa: Esfera do Caos, 2013).

²⁴⁸ Os dois livros de poesia da poeta prefaciados e traduzidos por Regina Przybycień, já editados no Brasil foram: *Poesias* (São Paulo: Companhia das Letras, 2011) e *Amor feliz* (São Paulo: Companhia das Letras, 2016). O terceiro livro será editado em breve pela editora Áyiné e será uma coletânea de brincadeiras poéticas e colagens de Szymborska em tradução de Eneida Favre e minha.

²⁴⁹ A recente mudança nesse quadro deve-se à publicação do livro de Anna Świrszczyńska *Eu construía a barricada*, em minha tradução que veio a lume pela editora Dybbuk, de Curitiba, em agosto de 2017.

²⁵⁰ MIŁOSZ, Czesław. *Não mais*. Tradução e introdução de Henryk Siewierski e Marcelo Paiva de Souza. Coleção Poetas do Mundo. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2003.

²⁵¹ AUDEN, Wystan Hugh. *Poemas*. Tradução e introdução de José Paulo Paes e João Moura Jr. São Paulo, Companhia das Letras, 1994.

sejam 7 e publicados por uma editora menor²⁵²), entendemos que a situação de Herbert não pode ser vista como muito diferente.

A introdução da obra de Herbert no idioma português em Portugal deve-se às atividades pioneiras de popularização da literatura polonesa empreendidas pelo professor da Universidade de Brasília Henryk Siewierski. Durante sua estadia em Portugal nos anos oitenta, ao perceber a lacuna referente à literatura polonesa em idioma português, Siewierski, junto com seus alunos do curso de língua polonesa, publicou uma pequena antologia bilíngue, mimeografada²⁵³, com traduções conjuntas de poemas dos principais poetas poloneses contemporâneos, entre eles, nove poesias de Zbigniew Herbert: "Do Ryszarda Krynickiego – list" - "Carta a Ryszard Krynicki", "Pan Cogito a długowieczność" - "Pan Cogito e a longevidade", " Dusza Pana Cogito" – "A alma de Pan Cogito", "Pan Cogito – Powrót" – "Pan Cogito – O regresso" , "Raport z oblężonego miasta" – "Relatório de uma cidade debaixo de cerco", "Pan Cogito myśli o krwi" - "Pan Cogito medita sobre o sangue", "Potęga smaku" – "O poder do gosto", "Posłaniec" – "O mensageiro" e "Przesłanie Pana Cogito" – "A mensagem de Pan Cogito".

A antologia lusitana veio a lume no ano de 1985 – não consegui localizar uma data mais precisa. Foi em agosto desse mesmo ano que, no Brasil, quatro poemas de Herbert foram publicados no *Folhetim*, o suplemento dominical da *Folha de São Paulo*, sob o título "O Senhor Cogito, segundo Zbigniew Herbert"²⁵⁴. A tradução de três deles: "O Senhor Cogito e a virtude" ("Pan Cogito o cnocie"), "O Senhor Cogito e a imaginação" ("Pan Cogito i wyobraźnia"), e "O que pensa o Senhor Cogito sobre o inferno" ("Co myśli Pan Cogito o piekle") são de autoria de Grażyna Drabik. Um dos poemas, "Das duas pernas do Senhor

²⁵² BRODSKY, Joseph. *Quase uma elegia*. Traduções de Boris Schnaiderman e Nelson Ascher. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997. No caso de Brodskii deve se mencionar também a tradução de uma quantidade expressiva de seus poemas (cerca de sessenta) na antologia de autoria coletiva *Poesia soviética*. Seleção, tradução e notas de Lauro Machado Coelho. São Paulo: Algor, 2007.

²⁵³ HERBERT, Zbigniew; KRYNICKI, Ryszard; MIŁOSZ, Czesław; RÓŻEWICZ, Tadeusz; SZYMBORSKA, Wisława. *Versos polacos*. Tradução de Maria Teresa Bação Fernandes, Filipa Menezes, Maria Clara Correia, Carlos Santos Pereira, Henryk Siewierski. Lisboa: Faculdade de Letras, 1985.

²⁵⁴ HERBERT Zbigniew. O Senhor Cogito segundo Zbigniew Herbert. Traduções de Grażyna Drabik e de Grażyna Drabik & Ana Cristina César. *Folhetim*. São Paulo. 4.08.1985, p.12.

Cogito" ("O dwóch nogach Pana Cogito"), é fruto da parceria tradutória entre Drabik e a poeta Ana Cristina César. A publicação foi introduzida pelo artigo de Drabik intitulado "Fiel à incerta luz"²⁵⁵, que impressiona pela visão precisa e concisa da poética herbertiana. Além de situar o poeta no quadro da poesia polonesa da segunda metade do século XX e nas circunstâncias geopolíticas particulares, a autora caracteriza essa poesia e aponta para os temas mais importantes presentes na obra de Herbert: a releitura de mitos, a compaixão, o sofrimento e o humanismo cético. O pioneirismo do trabalho de Grażyna Drabik no Brasil é reforçado se pensarmos que, de acordo com as informações que acompanhavam o artigo, a autora chegou ao Brasil em 1978 ou 1979 e, ao que tudo indica, uma vez que sua parceira em algumas das traduções, Ana Cristina César, voltou ao Brasil da Inglaterra em janeiro de 1981 e suicidou-se em outubro de 1983, as primeiras traduções de Herbert no Brasil surgiram entre 1981 e 1983.

A divulgação da obra de Herbert na sequência deve-se a Henryk Siewierski, que ao trasladar-se para o outro lado do Atlântico, continuou o trabalho de popularização da poesia polonesa e do Leste Europeu publicando, entre 1987 e 1990, quatro números da revista *Aproximações*²⁵⁶. Nos quatro números dessa revista, que tinha como objetivo aproximar as culturas do Leste Europeu dos leitores lusófonos, não podiam faltar poemas de Zbigniew Herbert. E assim, no primeiro número, de 1987, foram publicados "Carta a Ryszard Krynicki" ("Do Ryszarda Krynickiego – list"), em tradução de Carlos Santos Pereira e "A mensagem de senhor Cogito" ("Przesłanie Pana Cogito")²⁵⁷, em tradução de Teresa Bação Fernandez²⁵⁸. No segundo número, de 1988, "Ao rio" ("Do rzeki", em tradução da poeta Ana Cristina César e Grażyna Drabik. No terceiro, de 1989, "Carroça" ("Wóz"), em tradução do poeta Fernando Mendes Vianna e Henryk Siewierski e, finalmente, no quarto, de 1990, "O que será" ("Co będzie" em tradução de Aleksandar Jovanović.

Um outro marco significativo no trabalho empreendido por Siewierski para popularizar a poesia polonesa foi o livro *Quatro poetas poloneses*, uma antologia bilingue, traduzida em conjunto com outro

²⁵⁵ DRABIK, Grażyna. Fiel à incerta luz. *Folhetim*. São Paulo. 4.08.1985, p.10-11.

²⁵⁶ *Aproximações: Europa de Leste em Língua Portuguesa*, Brasília: Lisboa, No. 1-4, 1987-1990.

²⁵⁷ Trata-se das traduções anteriormente publicadas em *Versos polacos*.

²⁵⁸ Tradutora posteriormente passou a assinar Teresa Fernandes Swiatkiewicz

professor da Universidade de Brasília, e poeta, José Santiago Naud, que reunia poemas de Miłosz, Szymborska, Różewicz e Herbert²⁵⁹. Podemos nela encontrar sete poemas de Herbert: "Apollo i Marsjasz" – "Apolo e Mársias", "Kamyk" – "A pedra", "Objawienie" – "Revelação", "Przesłanie Pana Cogito" – "A mensagem do Senhor Cogito", "Posłaniec" – "Mensageiro", "Potęga smaku" – "O poder do gosto", "Wóz" – "Carroça".

Na sequência das publicações em *Aproximações* e da antologia mencionada acima, podemos observar a importante presença de poemas de Herbert em duas antologias de tradutores que colaboraram com Siewierski na revista. Primeiro, o professor da Universidade de São Paulo, Aleksandar Jovanović, em sua antologia de traduções de poesia eslava *Céu azul*, ao lado de outros poetas poloneses tais como Jan Kochanowski, Ewa Lipska, Tadeusz Różewicz, Stanisław Barańczak, Stanisław Grochowiak, Miron Białoszewski, Tymoteusz Karpowicz, Czesław Miłosz, Wisława Szymborska, Adam Zagajewski e Aleksander Wat, publica também o poema de Herbert "Informe da cidade sitiada" ("Raport z oblężonego miasta")²⁶⁰. Dois anos depois um dos maiores poetas brasileiros contemporâneos, Nelson Ascher, na sua antologia de poemas traduzidos *Poesia alheia* inclui, ao lado de Mikołaj Sęp Szarzyński, o poema de Zbigniew Herbert "Trenodia de Fortinbras" ("Tren Fortynbrasa")²⁶¹. Se as traduções de Aleksandar Jovanović eram feitas diretamente do polonês, as traduções de Ascher baseavam-se no estudo cuidadoso de traduções para diversos idiomas e contavam ainda com a revisão de Siewierski. Uma outra tradução de Ascher que até agora foi publicada apenas num blogue é "Relatório do paraíso" ("Sprawozdanie z raj")²⁶².

Nelson Ascher, aliás, é uma das pessoas que incansavelmente, faz anos, emite apelos para que a obra de Herbert seja traduzida para o

²⁵⁹ HERBERT, Zbigniew; MIŁOSZ, Czesław; RÓŻEWICZ, Tadeusz; SZYMBORSKA, Wisława. *Quatro poetas poloneses*. Tradução e prefácio Henryk Siewierski e José Santiago Naud. Curitiba: Secretaria do Estado da Cultura, 1994.

²⁶⁰ JOVANOVIĆ, Aleksandar. *Céu vazio. 63 poetas eslavos*. São Paulo: Hucitec, 1996.

²⁶¹ ASCHER Nelson. *Poesia Alheia. 124 poemas traduzidos*. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

²⁶² A tradução foi publicada em 17.04.2012. Disponível em <poemargens.blogspot.com.br/2012/04/zbigniew-herbert-1924-98.html>. Acesso em 03.07.2017.

português brasileiro. Nas suas contribuições para *Folha de São Paulo*, frequentemente cita o nome²⁶³ do poeta e dedicou a ele um texto curto, mas substancial²⁶⁴. Nele, discutindo a situação de poetas que escreveram suas obras em idiomas que não têm grande circulação internacional, compara a situação de Zbigniew Herbert à de outros dois grandes poetas que, apesar de não escreverem em idiomas muito difundidos, conseguiram entrar para o cânone mundial: Fernando Pessoa e Konstantinos Kaváfis. A semelhança não se restringe à questão do idioma no qual escrevem, mas no enraizamento desses poetas na história e mitologia nacional, o que lhes permitiu "elaborar em suas obras uma maneira distinta de entender e rerepresentar o passado, uma maneira na qual o factual compete com o imaginário para dar ao presente, mesmo o mais decadente, uma espécie de sentido que, embora irônico, melancólico mesmo, nem assim é menos glorioso."²⁶⁵ O caminho trilhado por Kaváfis e Pessoa até seu lugar no cânone universal, como prenuncia Ascher, deve ser seguido por Herbert, o poeta que conseguiu ser ao mesmo tempo particular e universal. Em breves palavras, já citadas na introdução deste trabalho caracteriza sintética e pertinentemente o poeta polonês e suas qualidades. Relembremos:

Filho de um país situado na pior vizinhança possível, entre a Rússia e a Alemanha, Herbert viveu no palco de batalhas sangrentas e conviveu com um amplo leque de tiranias. A história, para ele, era inescapável. Se ser polonês a tornava mais terrível, nem por isso sua perspectiva se reduz à de seu país, pois este foi apenas o lugar no qual ele assistiu ao suicídio da civilização europeia. Condizentemente, é da memória desta, dos mitos gregos à queda do Muro de Berlim, que seus versos se ocupam. Como Kaváfis, ele é capaz de estar em casa em qualquer época como se fosse a sua. Como Pessoa, ele criou uma espécie de heterônimo (ou talvez alter ego), o sr. Cogito.

²⁶³ Por exemplo nos artigos de 23.07.2007, A poesia do século passado, e de 26.11.2007, Originais e traduções.

²⁶⁴ ASCHER, Nelson. O sr. Cogito. *Folha de São Paulo*. São Paulo. Ilustrada. 14.04.2008. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1404200820.htm>>. Acesso em 19.09.2013.

²⁶⁵ *idem, ibidem*

Seus poemas estão igualmente na contracorrente. Não há vanguardismo em seu estilo, que é ilusoriamente simples e direto. E a política, onipresente em sua obra, não se confunde com o panfletarismo fácil. Seu programa consiste na defesa do que resta da civilização contra a desagregação interna e a barbárie externa. Muitos ignoram que habitamos um mundo frágil e ameaçado (embora não pelo aquecimento global). Ele o sabia e, a cada releitura, seus versos se revelam mais assustadores e atuais. Não conheço outro poeta que precise ser mais urgentemente traduzido no Brasil.²⁶⁶

Infelizmente o apelo de Ascher, de quase dez anos atrás, mesmo veiculado num dos maiores jornais do Brasil, ainda espera por uma resposta definitiva, mas é perceptível que a lacuna é vislumbrada por outros nomes de renome no universo cultural brasileiro.

Talvez o primeiro a veicular o nome do poeta numa obra artística que ultrapassasse o mundo da palavra, quase concomitantemente com o trabalho pioneiro de *Aproximações* de Siewierski, tenha sido o do documentarista e produtor de cinema João Moreira Salles. Em 1992, ele dirigiu um curto filme artístico *Dois poemas de Zbigniew Herbert*. No filme, esculturas de Sérgio Camargo aparecem ao som de dois poemas de Herbert: "Um cubo de madeira" ("Drewniana kostka") e fragmentos de "Estudo do objeto" ("Studium przedmiotu"). Os poemas de Herbert são precedidos pela fala de Czesław Miłosz, em inglês, a respeito da dificuldade do processo criativo que nunca consegue capturar a essência da realidade, embora sempre a persiga: "...a imensa riqueza do mundo cria uma sensação de mistério. Não há como esgotar todas as possibilidades do mundo. Escreve-se com uma sensação de insuficiência, tentando alcançar uma realidade que sempre nos escapa". A voz de Miłosz acompanha, ao lado da acima citada tradução da sua fala para o português, um fragmento animado do afresco de Masaccio *Adão e Eva expulsos do paraíso* – o silencioso grito da boca de Eva. Os poemas são lidos ao som do segundo movimento do *Trio em mi bemol maior, Opus 100*, de Schubert, sendo o poema "Um cubo de madeira" encaixado entre a primeira e a segunda parte de o "Estudo do objeto". As partes três e quatro desse poema, lidas por Antônio Fernando de

²⁶⁶ *idem, ibidem*

Franceschi, enquanto na tela vemos as esculturas de Sérgio Camargo, completam a obra. O pequeno filme poético, em si uma espécie de poesia visual, não inclui na lista de créditos o tradutor dos poemas, ação que infelizmente é sintomática. Tampouco as informações sobre Masaccio ou Schubert são incluídas. O filme fez com que o nome de Herbert ficasse conhecido no mundo artístico e até provocasse tradutores como Rogério Bettoni a empreender não apenas a tradução do poema, conferindo outras traduções e original²⁶⁷, mas também algo que ele denomina de "uma tradução intersemiótica de alguns elementos" do poema no vídeo²⁶⁸ denominado *Cartas a Théo*.

É de responsabilidade de João Moreira Salles, desta vez na qualidade de editor da revista *Piauí*, uma das maiores seletas de poesia de Herbert entre as publicadas até agora. Na sua vigésima edição, a revista publicou 18 poemas de Herbert²⁶⁹. As traduções das poesias: "Por que os clássicos" ("Dlaczego klasycy"), "Pedra" ("Kamyk"), "17 de setembro" ("17.IX") "Abandonado" ("Porzucony"), "Banquinho" ("Stółek"), "Cinco homens" ("Pięciu"), "Lamento" ("Tren"), "Nosso medo" ("Nasz strach"), "Despertando" ("Przebudzenie"), "A chuva" ("Deszcz"), foram feitas a quatro mãos pelo poeta Sylvio Fraga Neto e Danunta Haczynska da Nóbrega. As prosas poéticas: "Cubo de madeira" ("Drewniana kostka"), "Bêbados" ("Pijacy"), "Objetos" ("Przedmioty"), "Tudo menos um anjo" ("Żeby tylko nie anioł"), "Tentativa de dissolver a mitologia" ("Próba rozwiązania mitologii"), "No armário" ("W szafie"), "Suicídio" ("Samobójca"), "Língua" ("Język") ganharam a tradução de um dos mais importantes tradutores e poetas contemporâneos brasileiros, Paulo Henriques Britto, baseada na tradução inglesa. Podemos supor que a publicação foi motivada pela edição da tradução da poesia completa de Herbert em inglês, em 2007, um ano antes da publicação da revista. A publicação, tanto por seu título, "A fidelidade das coisas", quanto pela seleta tende a dar

²⁶⁷ A tradução feita a partir das traduções de Miłosz para inglês e de Xavier Farré para espanhol foi publicada no blogue do tradutor em 18.12.2011. Disponível em: <https://umbigodascoisas.com/2011/11/18/estudo-do-objeto/>. Acesso em 04.07.2017.

²⁶⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aiUSg5xssXs>. Acesso em: 04.03.2012.

²⁶⁹ HERBERT, Zbigniew. A fidelidade das coisas (seleção de poesia). Poemas em verso traduzidos por Sylvio Fraga Neto e Danuta Haczynska da Nóbrega e os em prosa por Paulo Henriques Britto. Introdução de Joseph Brodsky. *Piauí*, São Paulo, vol. 20, maio de 2008, p.56.

preferência o lado da poesia Herbertiana que reflete a respeito dos objetos, semelhante ao filme *Dois poemas de Zbigniew Herbert*.

A mesma revista *Piauí* continuou a divulgação da obra de Herbert também posteriormente, publicando os únicos, até agora, ensaios dele traduzidos para o português. O primeiro deles a ser publicado foi o capítulo que abre o livro *Barbarzyńca w ogrodzie* (O bárbaro no jardim), cujo título original "Lascaux" foi traduzido por "Capela Sistina subterrânea"²⁷⁰. A tradução foi assinada por Danuta Haczynska da Nóbrega. O segundo ensaio *Por que os clássicos* (Dlaczego klasycy) foi uma das poucas falas de Herbert nas quais comenta sua própria poesia e foi inicialmente escrito para a rádio. O texto, traduzido do inglês pelo escritor e tradutor Rubens Figueiredo,²⁷¹ recebeu o título de "Por que os clássicos: Um poeta explica as razões de seu poema" e foi publicado sem o poema homônimo, ao qual foi feita apenas uma referência, uma vez que este já havia sido publicado em edição anterior de *Piauí*, quatro anos antes da publicação do ensaio.

Em um dos blogues relacionados com essa mesma revista apareceu também uma reflexão sobre o uso de uma linha do poema de Herbert "Informe da cidade sitiada", no filme de David Cronenberg, baseado no romance de Don De Lillo *Cosmópolis*. Eduardo Scorel, o diretor de cinema e autor do texto "Cosmópolis" – o poeta traído"²⁷², após brevemente situar Herbert por meio de citações de Miłosz e de Zagajewski a seu respeito, relembra o uso de seus poemas no filme de João Moreira Salles. Na sequência menciona as traições do poeta Czesław Miłosz, iniciando a fala com a constatação de Alissa Valles a respeito da tradução de Miłosz e Dale do poema "Apolo e Mársias", na qual o grito "a" do original de Herbert transformou-se em "aaa" na versão de Miłosz e Dale. Vê semelhanças na apropriação feita por De Lillo e Cronenberg da frase de Herbert do "Informe da cidade sitiada" que de "segunda-feira: armazéns vazios o rato virou a moeda de câmbio" foi reduzida a "o rato virou a moeda de câmbio". Baseado nisso, ao longo de sua crítica do filme, denuncia Cronenberg por usar

²⁷⁰ HERBERT, Zbigniew. Capela Sistina subterrânea. Tradução da Danuta Nóbrega. *Piauí*, São Paulo, vol. 63, dezembro de 2011, p.52.

²⁷¹ HERBERT, Zbigniew. Por que os clássicos: Um poeta explica as razões de seu poema. Tradução de Rubens Figueiredo. *Piauí*, São Paulo, vol. 73, outubro de 2012

²⁷² SCOREL, Eduardo. "Cosmópolis" - o poeta traído. Disponível em: <<http://revistapiaui.estadao.com.br/blogs/questoes-cinematograficas/geral/cosmopolis-o-poeta-traido>>. Acesso em 19.09.2013.

epígrafes truncadas para iludir o espectador e o poeta traídos, pois ao ver a citação que sugeriria um cinema independente poderiam esperar que o filme fosse algo mais do que apenas mais uma produção comercial.

Uma importante contribuição ao universo da tradução de Herbert deve ser creditada também ao tradutor e professor da Universidade Federal do Paraná Marcelo Paiva de Souza. Sua tradução de "Aventuras do Senhor Cogito com a música" ("Pana Cogito przygody z muzyką"), foi o primeiro poema de Herbert que apareceu numa revista *sensu stricto* acadêmica²⁷³, acompanhada de uma breve introdução e uma nota biográfica que situava a recepção do poeta no Brasil até o momento da publicação, ano 2004. A volta do tradutor e estudioso ao universo herbertiano, quase uma década depois, é marcada pela tradução de "Nos portões do vale" ("U wrót doliny") acompanhada por um artigo mais aprofundado. Nele o autor introduz o leitor ao universo herbertiano, discorre sobre as dificuldades de tradução da linguagem do poeta, analisa o poema traduzido do ponto de vista de seu conteúdo e desafios tradutórios, situando-no por meio de importantes fontes críticas polonesas. Pela primeira vez a poesia de Herbert é primorosamente analisada do ponto de vista acadêmico, dando ao leitor o apoio do aparato crítico e da erudição do autor. O estudioso situa novamente a recepção herbertiana, sem apontar, no entanto, para os poemas publicados na revista Piauí. Seu artigo intitulado "Ao vivo, direto do vale de Josafá - algumas reflexões sobre a poesia e a tradução da poesia de Zbigniew Herbert"²⁷⁴ permanece até hoje uma das mais importantes fontes para a análise crítica de Herbert, sendo a única que se debruça sobre os problemas da tradução do poeta, denunciando sua relativa simplicidade, que, na verdade exige do tradutor muito mais do que aparenta.

A última incursão de Marcelo Paiva de Souza, das publicadas até agora, na poesia de Herbert é a tradução, como sempre no seu caso esmerada, do poema "O senhor Cogito narra a tentação de Espinosa" ("Pan Cogito opowiada o kuszeniu Spinozy"), que acompanha o artigo do poeta, tradutor e professor da Universidade Federal do Paraná Guilherme Gontijo Flores, no blogue poético *Escamandro*, no qual o

²⁷³ SOUZA, Marcelo Paiva de. Contra a música? Um poema de Zbigniew Herbert. *Contexto*, Vitória/ES, v. XII, n.11, p. 211-224, 2004.

²⁷⁴ SOUZA, Marcelo Paiva de. Ao vivo, direto do vale de Josafá - algumas reflexões sobre a poesia e a tradução da poesia de Zbigniew Herbert. *Tradução em Revista (Online)*, v. 1, p. 7, 2011)

autor situa a recepção herbertiana no idioma português e discorre sobre as qualidades da poesia de Herbert²⁷⁵. Ao falar de Marcelo Paiva de Souza, cabe mencionar também sua colaboração com Henryk Siewierski na organização da antologia de poesia polonesa moderna publicada em 2008 pela revista *Poesia Sempre*,²⁷⁶ que contou com a presença de oito traduções de poemas de Herbert, mencionadas acima, que foram publicadas anteriormente nas revistas *Aproximações* e *Contexto* e nos livros *Quatro poetas poloneses* e *Poesia alheia*.

Entre as traduções esparsas de Herbert, é preciso mencionar também o trabalho do poeta Carlitos Azevedo em conjunto com a professora da Universidade Federal Fluminense Olga Guerizoli Kempinska. A dupla é responsável pela tradução de três poemas de Herbert publicadas em importantes jornais e num blogue, no início da segunda década do século XXI. São eles: "Sobre as duas pernas do Senhor Cogito"²⁷⁷ ("O dwóch nogach Pana Cogito"), "Senhor Cogito e a longevidade"²⁷⁸ ("Pan Cogito a długowieczność") e "O Senhor Cogito medita sobre o sofrimento"²⁷⁹ ("Pan Cogito rozmyśla o cierpieniu"). Entre as traduções esparsas gostaria de mencionar também a publicação de dois poemas de Herbert na revista eletrônica *Modo de usar&Co*²⁸⁰. Na companhia de uma curta nota introdutória do poeta e tradutor Ricardo Domeneck, a revista publicou: "Crônica de uma cidade sitiada" ("Raport z oblężonego miasta"), traduzido por José Miguel Silva com

²⁷⁵ FLORES, Guilherme Gontijo. Zbigniew Herbert. Blog Escamandro, publicado em 19.10.2012. Disponível em: <<http://escamandro.wordpress.com/2012/10/19/zbigniew-herbert/>>. Acesso em 19.09.2012.

²⁷⁶ *Poesia Sempre*, v. 30. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2008. Os poemas de Herbert podem ser encontrados entre as páginas 70 e 86.

²⁷⁷ HERBERT, Zbigniew. Sobre as duas pernas do Senhor Cogito. Tradução de Olga Guerizoli Kempinska. *O Globo*. Rio de Janeiro. Prosa & Verso, p.3, 10.04.2010.

²⁷⁸ HERBERT, Zbigniew. Senhor Cogito e a longevidade. Tradução de Carlito Azevedo & Olga Kempinska. *Folha de São Paulo*. São Paulo. Ilustríssima, p.10, 15.05.2011.

²⁷⁹ Poema publicado em 21.12.2011. Disponível em <https://poemargens.blogspot.com.br/2011/12/>. Acesso em 05.07.2017.

²⁸⁰ Com a data de 22.06.2013 está na revista eletrônica *Modo de usar & co*. A entrada intitulada. Zbigniew Herbert (1924 - 1998). Disponível em: <http://revistamododeusar.blogspot.com.br/2013/06/zbigniew-herbert-1924-1998.html>. Acesso em 05.07.2017.

base na versão inglesa e "O Sr. Cogito lê o jornal" ("Pan Cogito czyta gazetę"), traduzido pelo poeta Dirceu Villa, supõe-se, com base em traduções em outros idiomas. A mais recente entre as traduções esparsas que consegui encontrar é de autoria de Pedro Gonzaga, poeta, tradutor e professor. Trata-se da tradução indireta do poema "A chuva" ("Deszcz"), publicada em setembro de 2017, no blogue Estado da Arte, mantido pelo site do jornal *Estado de São Paulo*²⁸¹.

Antes de prosseguir e apresentar a minha contribuição para a recepção de Herbert no Brasil, gostaria de fazer menção ainda a duas traduções. A primeira delas, curiosamente, causou o maior eco no mundo acadêmico brasileiro, por ser assinada pelo maior poeta português contemporâneo, Herberto Helder. Abrindo um de seus livros de "poemas mudados" foi publicada a versão dele do poema de Herbert "Sobre tradução de poesia" ("O tłumaczeniu wierszy")²⁸². Como o poema de alguma maneira dialoga com a própria teoria de Helder sobre a tradução como um ofício tão criativo que chegava a chamar seus poemas de "poemas mudados" para o português²⁸³ e por se tratar de um dos nomes de maior impacto na poesia lusofalante do momento, o

²⁸¹ Disponível em <http://cultura.estadao.com.br/blogs/estado-da-arte/poesia-em-casa-especial-polonia-a-resistencia-poetica/>. Acesso em 30.11. 2017.

²⁸² HELDER, Herberto. *Ouolof*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997, pp. 9-10.

²⁸³ Assim fala Helder sobre sua prática tradutória: "Quanto a mim, não sei línguas. Trata-se da minha vantagem. Permite-me verter poesia do Antigo Egipto desconhecendo o idioma, para português. Pego no Cântico dos Cânticos, em inglês ou francês, como se fosse um poema inglês ou francês, e, ousando, ousa não só um poema português como também, e, sobretudo, um poema meu. Versão direta, diz alguém. Recriação pessoal, diz alguém. Diletantismo ocioso, diz alguém. Não digo nada, eu. Se dissesse, diria: prazer. O meu prazer é assim, deambulatório, ao acaso, por súbito amor, projetivo. Não tenho o direito de garantir que esses textos são traduções. Diria: são explosões velozmente laboriosas. O meu labor consiste em fazer com que eu próprio ajuste cada vez mais ao meu gosto pessoal o clima geral do poema já português: a temperatura da imagem, a velocidade do ritmo, a saturação atmosférica do vocábulo, a pressão do adjetivo sobre o substantivo. Uma pessoa pergunta: e a fidelidade? Não há infidelidade. É que procuro construir o poema português pelo sentido emocional, mental, linguístico que eu tinha, subrepticamente, ao lê-lo em inglês, francês, italiano ou espanhol. É bizarramente pessoal. Mas não há infidelidade que não o seja. Senão, claro, a ainda mais bizarra fidelidade gramatical que, de tão neutra, não pode ser fidelidade." In: HELDER, Herberto. *Photomaton & Vox*. 3.^a ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1995, pp. 71-72.

poema de Herbert, ou melhor, sua versão apropriada por Helder, deu margem a várias discussões no mundo acadêmico brasileiro.

A outra obra é o livro com traduções indiretas, do inglês, dos poemas de Herbert, assinado por José Souza Braga *Escolhido pelas estrelas*²⁸⁴. Apesar da tradução indireta, o livro, uma representativa coletânea com cerca de setenta poemas, apresenta uma qualidade que surpreende positivamente, apesar dos erros inevitáveis num empreendimento desse tipo. Para dar alguns exemplos com que tipo de problemas nos defrontamos: "corda de luz" do original polonês, passa a ser na versão portuguesa "acorde de luz", o que se deve à ambiguidade da palavra inglesa "chord"; "a alma no ombro" vira "a alma no braço", uma vez que "arm" do inglês, utilizado por Alissa Valles para tentar driblar a expressão idiomática do polonês "dusza na ramieniu", que no original aludia tanto a seu sentido metafórico de apreensão, quanto literal, significa a rigor "braço", e assim por diante.

Por fim, para completar o quadro, cabe-me a tarefa de falar sobre as minhas contribuições para a difusão da presença da obra de Herbert no Brasil. Minhas primeiras traduções de Herbert foram publicadas na revista eletrônica *Qorpus*, em 2015. A primeira publicação consistiu da apresentação dos originais e das traduções de sete poemas²⁸⁵: "Jonas" ("Jonasz"), "Calígula" ("Kaligula"), "Sobre a rosa" ("O róży"), "Professor de ciências naturais" ("Pan od przyrody"), "Sete anjos" ("Siedmiu aniołów"), "O Senhor Cogito observa a sua face no espelho" ("Pan Cogito obserwuje w lustrze swoją twarz") e "O Senhor Cogito sobre a postura ereta" ("Pan Cogito o postawie wyprostowanej"). As traduções acompanhavam o artigo "Zbigniew Herbert, Marco(s) Aurélios e a mão estendida entre a herança e a deserção"²⁸⁶, de minha autoria, que analisando o poema "A Marco Aurélio" ("Do Marka Aureliusza"), apresentado tanto na versão que tentava acompanhar rimas e ritmo, quanto na versão que preservava o sentido em detrimento da

²⁸⁴ HERBERT, Zbigniew. *Escolhido pelas estrelas*. tradução de inglês de José Souza Braga. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.

²⁸⁵ HERBERT, Zbigniew. Poemas de Zbigniew Herbert. Tradução de Piotr Kilanowski. *Qorpus*. Florianópolis. Vol. 19 (4/2015), sem página, 2015. Disponível em <<http://qorpus.paginas.ufsc.br/teatro-na-praia/edicao-n-19/4045-2/>>. Acesso em 05.07.2017.

²⁸⁶ KILANOWSKI, Piotr. Zbigniew Herbert, Marco(s) Aurélios e a mão estendida entre a herança e deserção. *Qorpus*. Florianópolis. Vol. 19 (4/2015), sem página, 2015. Disponível em <http://qorpus.paginas.ufsc.br/como-e-edicao-n-19/4124-2/>. Acesso em 05.07.2017.

forma, apresentava Herbert por meio dos trabalhos críticos de Barańczak e Franaszek. No artigo, além das questões levantadas pelos dois estudiosos, valia-me também da visão de Henryk Elzenberg para apontar a importância da poesia de Herbert diante dos desafios perante os quais nos coloca o mundo contemporâneo.

Minha contribuição seguinte foi o livro *A viagem do Senhor Cogito/Podróż Pana Cogito*²⁸⁷, fruto de um seminário a respeito de Herbert organizado na Casa da Cultura Polônia Brasil em Curitiba, em setembro de 2015, numa cooperação entre a Universidade Federal do Paraná e a Universidade da Silésia, que contou com as falas das professoras Danuta Opacka-Walasek, Jolanta Tambor e minha. O evento foi acompanhado pela recitação dos poemas de Herbert em minha tradução pelos estudantes do curso de Letras-Polonês da UFPR. O livro bilíngue, organizado por mim e pela professora Opacka-Walasek, além da seleção de 19²⁸⁸ poemas em minha tradução, contou com a introdução da professora, meu posfácio, depoimentos dos estudantes e algumas fotos do evento. Foi editado em Katowice em 2016 e distribuído no Brasil e na Polônia, sendo o primeiro (e até este momento, o único) livro de Herbert em português brasileiro.

No ano de 2017, os poemas de Herbert, de Szymborska e de Miłosz em minha tradução, foram publicados na antologia bilíngue da poesia mundial *Lira argenta*²⁸⁹. Os poemas de Herbert escolhidos para

²⁸⁷ HERBERT, Zbigniew. *A viagem do Senhor Cogito/Podróż Pana Cogito*. Seleção e organização Danuta Opacka-Walasek e Piotr Kilanowski. Tradução de Piotr Kilanowski. Katowice: Gnome, 2016.

²⁸⁸ São eles na ordem: "Duas gotas" ("Dwie krople"), "Parábola do rei Midas" ("Przypowieść o królu Midasie"), "Fragmento de um vaso grego" ("Fragment wazy greckiej"), "Niké que hesita" ("Nike która się waha"), "Nos portões do vale" ("U wrót doliny"), "O professor de ciências naturais" ("Pan od przyrody"), "O sétimo anjo" ("Siódmy anioł"), "Apolo e Mársias" ("Apollo i Marsjasz"), "O regresso do procônsul" ("Powrót prokonsula"), "Estudo do objeto" ("Studium przedmiotu"), "O Senhor Cogito observa sua face no espelho" ("Pan Cogito obserwuje w lustrze swoją twarz"), "Sobre as duas pernas do Senhor Cogito" ("O dwu nogach Pana Cogito"), "O Senhor Cogito sobre a postura ereta" ("Pan Cogito o postawie wyprostowanej"), "A mensagem do Senhor Cogito" ("Przesłanie Pana Cogito"), "O poder do gosto" ("Potęga smaku"), "O Senhor Cogito – anotações da casa morta" ("Pan Cogito – zapiski z martwego domu"), "A viagem" ("Podróż"), "Ternura" ("Czułość") e "Tecido" ("Tkanina").

²⁸⁹ MENDONÇA, Vanderley (org.). *Lira argenta. Poesia em tradução*. Tradução de Piotr Kilanowski *et alii*. São Paulo: Demônio Negro, 2017.

integrar essa publicação foram: "A viagem" ("Podróż"), "O regresso do procônsul" ("Powrót prokonsula") e "O Senhor Cogito observa sua face no espelho" ("Pan Cogito obserwuje w lustrze swoją twarz").

Como fruto de um evento de extensão da UFPR, "Literatura de refúgio", o jornal mensal curitibano "Relevo" passou a publicar, em versão bilíngue, os poemas que foram apresentados no evento, entre eles "O Senhor Cogito – o regresso" ("Pan Cogito – powrót")²⁹⁰.

Uma segunda seleta bilíngue de poemas²⁹¹ de Herbert por mim traduzidos foi publicada também neste ano na revista *Qorpus*: "O Senhor Cogito – anotações da casa morta" ("Pan Cogito – zapiski z martwego domu"), "A casa" ("Dom"), "Apolo e Mársias" ("Apollo i Marsjasz"), "Trenodia de Fortinbras" ("Tren Fortynbrasa"), "Sequoia" ("Sekwoja") e "O Senhor Cogito encontra no Louvre uma estatueta da Grande Mãe" ("Pan Cogito spotyka w Luwrze posążek Wielkiej Matki"). A mesma edição do jornal trouxe também um artigo de minha autoria no qual comparo diferentes maneiras de expressão poética diante do totalitarismo, analisando poemas de Iossif Brodskii, Aleksander Wat e Zbigniew Herbert. O artigo intitulado "Poesia: sussurro, grito e silêncio: sobre três poemas de Iossif Brodskii, Aleksander Wat e Zbigniew Herbert"²⁹² relaciona os poemas com alguns conceitos presentes na obra de Georges Didi-Huberman *A sobrevivência dos vagalumes*. Na parte relacionada com Herbert, analiso seu poema "O Senhor Cogito – anotações da casa morta", relacionando-o com o "Noturno 3" ("Nokturny 3") de Aleksander Wat e a obra de Gustaw Herling Grudziński *Inny świat* (Um mundo à parte).

Ao encerrar este relatório sobre a presença de Herbert no universo lusófono brasileiro, preciso ainda fazer um breve esclarecimento que será desenvolvido no capítulo seguinte. As minhas traduções, embora sejam autorais, contam com a minuciosa leitura de

²⁹⁰ HERBERT, Zbigniew. O Senhor Cogito - o regresso. Pan Cogito – powrót. Tradução de Piotr Kilanowski. *Relevo*, vol.6, ano 7, (2/2017). Curitiba, 2017.

²⁹¹ HERBERT, Zbigniew. Poemas de Zbigniew Herbert. Traduções de Piotr Kilanowski. *Qorpus*, vol. 24 (2/2017), sem página, Florianópolis, 2017. Disponível em <http://qorpus.paginas.ufsc.br/teatro-na-praia/edicao-n-024/poemas-de-zbigniew-herbert-traducoes-de-piotr-kilanowski/>. Acesso em: 05.07.2017.

²⁹² KILANOWSKI, Piotr. Poesia: sussurro, grito e silêncio: sobre três poemas de Iossif Brodskii, Aleksander Wat e Zbigniew Herbert. *Qorpus*, vol. 24 (2/2017), sem página, Florianópolis, 2017. Disponível em: <http://qorpus.paginas.ufsc.br/como-e/edicao-n-024/5231-2/>. Acesso em: 05.07.2017.

uma nativa do idioma português, uma ex-aluna minha, a tradutora Eneida Favre. Suas correções das minhas falhas do português, ainda existentes, apesar de viver quase trinta anos imerso no idioma, assim como suas sugestões, acrescentam muito à qualidade do meu trabalho.

4. O VOO DO ABELHÃO OU NA MARGEM DO PROCESSO (TRADUTÓRIO)

4.1 SOBRE A TRADUÇÃO

Traduzir poesia é sempre um desafio. Até porque poesia é sempre um desafio, assim como todas as tentativas de defini-lá. "A versão suprema da língua"²⁹³, fala dela Iossif Brodskii. Octavio Paz, que em seu tratado sobre a poesia, *O arco e a lira*, desfia uma página de metáforas que possam defini-lá²⁹⁴, num outro, a compara com o erotismo, que se desvia dos fins procriativos do sexo, assim como ela se desvia dos fins comunicativos da linguagem²⁹⁵ e numa terceira oportunidade, diz dela simplesmente: a outra voz²⁹⁶. Enquanto Robert Frost a define como o elemento intraduzível da linguagem, no que é desmentido por Wystan Hugh Auden que o cita²⁹⁷, Ralph Waldo Emerson faz uma observação que nos ajuda a pensar sobre ela, definindo a linguagem como a poesia fossilizada²⁹⁸. Talvez a melhor das perguntas para o desafio de definir a poesia seja dada por Wisława Szymborska no poema "Alguns gostam de poesia"

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.²⁹⁹

²⁹³ BRODSKY, Joseph. *Menos que um. Ensaios*. Tradução Sérgio Flaksman. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 102.

²⁹⁴ PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac e Naify, 2012, p. 21.

²⁹⁵ PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. Tradução Wladyr Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994, p. 13.

²⁹⁶ PAZ, Octavio. *A outra voz*. Tradução Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993.

²⁹⁷ FROST, Robert, apud AUDEN, Wystan Hugh. *A mão do artista*. Tradução José Roberto O'Shea. São Paulo: Siciliano, 1993.

²⁹⁸ EMERSON, Ralph Waldo. *Essays – Second series*. The Project Gutenberg, 2008, p.27. A frase no original: "Language is fossil poetry".

²⁹⁹ SZYMBORSKA, Wisława. *Poemas*. Seleção, tradução e prefácio de Regina Przybycien. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p.

Como esta parte do trabalho tem como objetivo uma apresentação prática da tarefa de traduzir a poesia de Herbert para o português, para tentar falar do ofício tradutório, permitir-me-ei adotar momentaneamente uma perspectiva redutória e limitadora ao falar da poesia. O desafio de traduzir poesia consiste em tentar refletir uma linguagem que é hiperorganizada³⁰⁰ e hipercondensada, que explora as possibilidades comunicativas do idioma, as quais passam longe do seu uso corriqueiro, e que extrapola as regras tidas como corretas. É, assim como escrever poesia, uma constante renovação da linguagem. Por isso o senso comum encontra dificuldades em aceitar que uma tradução assim possa ser feita para um idioma que não seja a própria língua materna. Por mais que o domínio da comunicação de um idioma estrangeiro possa ser perfeito, sempre sobra um grão de dúvida, um grão da falta de percepção. A intuição que usei ao traduzir poesia para o português muitas vezes resultou ser falha. Outras vezes, trouxe frutos que foram satisfatórios, justo por virem de alguém que sai da posição de constante e inconsciente estranhamento da "língua madrastra" (diga-se de passagem, uma madrastra muito boa, cuidadosa e tolerante) e que, apesar de longos anos de convívio com ela, sofre um impacto emocional e comunicativo diferente daquele da língua-mãe.

Ao mesmo tempo, o trabalho com a poesia em tradução, fez com que, depois de quase trinta anos da imersão no português, eu ainda fosse capaz de aprender coisas novas a respeito do idioma no qual vivo cotidianamente. Uma grande parte dos méritos por esse feito deve ser creditada a Eneida Favre, que após quatro anos como minha aluna no curso de Letras-Polonês da Universidade Federal do Paraná não quis desistir de continuar aprendendo, escolhendo para isso o modo não acadêmico. A sua determinação em aprender polonês por meio da tradução resultou em longos diálogos e leituras mútuas das traduções feitas para o português. Por um lado eu lia e corrigia as traduções literais das canções de Jacek Kaczmarski que Eneida fazia ainda no seu tempo de faculdade, para aprimorar o seu entendimento tanto dos fascinantes

³⁰⁰ Por hiperorganizada não se deve entender apenas a organização extrema, como a dos parnasianos, mas também as tentativas deliberadas de desorganização ou até de destruição da linguagem, como as empreendidas por James Joyce, Paul Celan, ou Ernst Jandl. A desorganização é também uma reorganização e o uso deliberado e cuidado da palavra poética presume uma organização maior que o discurso cotidiano descuidado, até para imitá-lo.

conteúdos destas canções quanto dos seus mecanismos sintáticos, cuja complexidade se encontra distante de qualquer comunicação cotidiana ou prosada, ao lado de um vocabulário rebuscado e incomum. Por outro, Eneida lia e corrigia as minhas tentativas de traduzir poesia polonesa para o português. Às vezes estas leituras se tornavam coautoria. Curiosamente, as primeiras coautorias foram justamente de letras do primeiro poeta com o qual trabalhamos juntos, Jacek Kaczmarski, quando fiz as primeiras traduções poéticas e as apresentei à minha colaboradora. As discussões das traduções feitas pelos participantes do curso de extensão de um ano por mim idealizado e ministrado, cujo objetivo era a leitura e a tradução de várias obras da literatura polonesa contemporânea, e do qual Eneida participou muito ativamente, foram a etapa seguinte desta colaboração, que foi seguida pela revisão do trabalho de conclusão de curso dela, que continha a tradução de uma grande parte do romance polonês *Lubiewo*, de autoria de Michał Witkowski, escrita na linguagem *camp* que abrangia desde as gírias homossexuais até as citações de obras clássicas de poesia polonesa, devidamente travestidas.

Depois de vários outros poemas, veio o primeiro marco em meu trabalho de verter poesia. O longo trabalho da minuciosa discussão dos detalhes da tradução e das escolhas tradutórias de livro de poemas de Jerzy Ficowski, *A leitura das cinzas*, durou anos, sendo constantemente interrompido por outros intentos tradutórios. Como Ficowski é um dos poetas que por estarem profundamente inseridos no idioma parecem frequentemente intraduzíveis, haja vista seus geniais neologismos e expressões fraseológicas trocadas e plurissignificativas, traduzi-lo foi uma boa escola para trabalharmos com Herbert. Uma vez que os dois poetas costumeiramente substituem a pontuação por outros modos de marcar os intervalos e sentidos no discurso, foi um aprendizado precioso a respeito das diferenças entre os idiomas, que por mais que sejam óbvias, passam, de um modo geral, imperceptíveis para o usuário comum, tanto do polonês, quanto do português. Voltarei a este tema posteriormente, quando falar dos desafios tradutórios deste trabalho.

Depois de Ficowski vieram novamente as leituras mútuas, pois eu resolvi aceitar o desafio de verter para o português a obra poética de Zbigniew Herbert, enquanto Eneida nadava nas profundezas da sintaxe truncada e frases infinitas do planeta-oceano Solaris criado por Stanisław Lem. Faço questão de detalhar aqui a nossa colaboração, porque, primeiramente, sem as leituras analíticas e críticas de Eneida a tradução de Herbert não seria, o que é óbvio, a mesma, mas também, porque poder contar com uma leitura deste quilate de um nativo que é

bom conhecedor do outro idioma, dá ao tradutor a segurança de que o resultado de seu trabalho será tão apurado quanto possível naquele momento.

Ressalto longamente esta colaboração porque tanto eu quanto Eneida aprendemos que essa colaboração é a situação ideal para um tradutor, que pode contar com a leitura e correções de um nativo do outro idioma, que, de preferência, domina bem vários de seus registros. O ofício de traduzir torna-se desta maneira menos solitário e o efeito está a salvo dos erros grosseiros que o leitor encontra com uma infeliz frequência nas obras traduzidas. No meu caso, com este tipo de trabalho, fica diminuída a fragilidade produzida por traduzir para um idioma não-materno uma poesia que frequentemente subverte as regras do idioma, até o ponto de um leitor poder dizer que os estranhamentos produzidos pelo autor e refletidos pelo tradutor devem-se ao fato de o segundo ser estrangeiro e não dominar bem a língua. Com base nessa experiência, gostaria de postular a situação descrita, como a situação ideal para um tradutor. Vejo a possibilidade de contar com a colaboração do outro, conhecedor dos dois idiomas e nativo do idioma de chegada (ou de partida, se o tradutor não for estrangeiro), como um dos fundamentos para se obter um produto final de qualidade diferenciada.

É claro que a fragilidade de ser um estrangeiro traduzindo e criando no idioma de chegada combinações estranhas e incomuns nunca será totalmente superada. Sempre haverá leitores que ouvirão no efeito final uma voz dissonante do que consideram certo para o idioma, no entanto, o trabalho colaborativo, como o descrito acima, dá para mim, ou outros tradutores que assim trabalham, a certeza de que fizeram o que foi possível para aproximar maximamente o original e a versão, reproduzindo inclusive os estranhamentos provocados por este primeiro. Tais estranhamentos muitas vezes são suavizados ou desaparecem na tradução e seu papel de prender a atenção do leitor em algo incomum e diferente da cotidianidade do idioma desaparece ou perde sua força. Poderia citar vários exemplos das traduções consideradas boas e vencedoras de prêmios que no trabalho de "domesticar" o que soa estranho, acabam passando por cima da intenção autoral, polindo o que lhes soa incomum. Quando se trata de um poeta que mistura constantemente os registros do idioma (uma das fontes da ironia de Herbert são essas misturas), que quer conferir a seus poemas uma aspereza intencional, para fugir da estetização que possa encobrir os sentidos (frequentemente múltiplos, apesar da ilusória simplicidade), um poeta que constrói sua obra em múltiplas camadas de sentido, particular

e universal, é preciso manter o máximo de fidelidade, para poder refletir a complexidade do original.

O trabalho de traduzir Zbigniew Herbert contou também com outras colaborações que devem ser aqui mencionadas. As cuidadosas leituras do meu orientador, professor Sérgio Medeiros, e de uma das membras da banca de qualificação, professora Maria Aparecida Barbosa, forneceram valiosas sugestões e correções importantes. Além destas colaborações, diretas e presenciais, pude contar com a colaboração indireta de outros tradutores de Herbert. O efeito do meu trabalho foi constantemente cotejado com as traduções para outros idiomas. Os acertos e desacertos dos outros tradutores foram salutares para a forma final do meu trabalho. Ao longo do trabalho de traduzir a obra poética completa editada oficialmente, pois há uma quantidade muito grande de poemas que nunca foram publicados em livros do autor enquanto ele viveu, constantemente eu cotejava os efeitos do meu trabalho com várias traduções inglesas (Alissa Valles, Czesław Miłosz e Peter Dale Scott, John e Bogdana Carpenter), francesas (Brigitte Gautier, Jacques Burko), a tradução espanhola (Xaverio Ballester), a catalã (Grzegorz Gryc), a italiana (Francesca Fornari) e os poemas traduzidos para português, seja indiretamente (do inglês, por Jorge Sousa Braga, alguns poemas vertidos por Nelson Ascher, outros por Paulo Henriques Britto), seja diretamente (Henryk Siewierski e José Santiago Naud e poemas esparsos com traduções de Marcelo Paiva de Souza, Carlito Azevedo e Olga Guerizoli Kempinska, Aleksandar Jovanović, Grażyna Drabik só e em pareceria com Ana Cristina César, e a dupla Sylvio Fraga Neto e Danuta Nóbrega).

4.2 O PROBLEMA DA SONORIDADE

Uma das primeiras decisões tradutórias que tive que tomar diante da obra herbertiana foi a questão que poderia ser grosseiramente resumida como a escolha entre a sonoridade e o sentido. Embora haja em Herbert poemas rimados e ritmados (cerca de quarenta poemas escritos na maioria em tetrâmetro iâmbico hipercataléctico) eles não são a maioria entre seus versos. Muito mais problemático e traiçoeiro é o assunto do hexâmetro herbertiano que merece uma atenção especial.

Como leitor assíduo de Herbert ao longo de anos, percebi a extraordinária frase rítmica dos seus poemas, mesmo sem conseguir denominá-la. Tal percepção geralmente era inconsciente. Algumas partes dos poemas soavam, tinham em si uma cadência rítmica

inexplicável que os fazia cair no ouvido e na memória. O senso comum, repetido na escola, sempre sustentou que, fora raras exceções, Herbert sempre usou o verso livre. No entanto, os "versos livres" dele eram diferentes dos de Różewicz, Szymborska ou Ficowski. Somente como tradutor percebi que, no caso de Herbert, tratava-se de uma espécie de verso branco. Embora estudiosos como Kazimierz Wyka, numa das primeiras recepções da poesia de Herbert, percebessem de imediato "o verso tônico de seis comprimentos, a alusão polonesa ao hexâmetro"³⁰¹, somente em 2004 surgiu um estudo que tratou com detalhes do uso do assim chamado hexâmetro polonês³⁰² nela³⁰³. O motivo da minha falta de percepção, assim como de pouco interesse por este procedimento métrico, foi o fato de ele não ser um recurso com o qual o leitor polonês está acostumado. A poesia polonesa, ao lado do verso livre contemporâneo, baseou-se tradicionalmente em ritmos rimados. O verso branco, métrico, era conhecido daqueles que estudavam poesia latina ou grega, mas relativamente pouco difundido. As traduções canônicas das epopeias clássicas foram feitas usando o tridecassílabo (adaptação local do alexandrino), que por conta disso foi instaurado como o verso épico polonês. As primeiras traduções das epopeias gregas e romanas que tentaram utilizar o hexâmetro polonês datam de fins do século XIX, sendo que as primeiras que ganharam reconhecimento entre os conhecedores de versos e da antiguidade foram publicadas nos anos setenta do século XX. A tradução que talvez tenha sido a mais bem sucedida entre essas tentativas foi a da *Ilíada*, feita por Kazimiera Jeżewska, editada em fragmentos em 1972 e em edição completa em 1982, com o reconhecimento do selo da Biblioteca Nacional. Herbert desde 1953, portanto cerca de trinta anos antes daquela edição, conhecia, admirava e elogiava a tradução de Jeżewska³⁰⁴. Menciono

³⁰¹ WYKA, Kazimierz. Składniki świetnej struny (Os componentes da corda luzidia). In: FRNASZEK (1998), p.26.

³⁰² Como dificilmente pode se falar no hexâmetro num idioma que não possui vogais longas e curtas, como é o caso do hexâmetro original, a adaptação nacional foi feita por meio da disposição de acentos nos lugares onde originalmente localizavam-se as ársis.

³⁰³ Trata-se do livro de Małgorzata Mikołajczak *W cieniu heksametru*. Zielona Góra: Uniwersytet Zielonogórski, 2004, ao qual infelizmente não tive acesso.

³⁰⁴ Os exemplos de sua relação com as traduções da *Ilíada* ao polonês e elogios à versão de Jeżewska foram registrados em artigos publicados na imprensa em 1953 e republicados nos volumes de textos esparsos do escritor: *Włócznia cień rzucająca długi* (A lança que lança sombras alongadas) e *Wieczory antyczne*

aquí este fato por dois motivos: primeiramente é preciso pensar na possível influência daquele trabalho na construção da própria técnica versificatória de Herbert, e, em segundo lugar, nunca é demais ressaltar suas ligações profundas com a antiguidade clássica, particularmente Homero, que foi, como vimos anteriormente, protagonista de uma das peças de Herbert.

De maneira geral, posto diante da escolha de reprodução da sonoridade herbertiana em detrimento do sentido do verso, optei pela reprodução exata do sentido. Por se tratar de um *poeta doctus*, que escolhia as palavras com muito cuidado, conseguindo com sua escolha transmitir os sentidos precisos (mesmo que sejam precisos na sua imprecisão), tive pouca dúvida nesse tipo de alternativa. Frequentemente tentava traduzir o poema de duas maneiras: a que reproduzisse o sentido tão exatamente quanto possível e a que reproduzisse a camada sonora, com tão poucas perdas de sentido quanto conseguisse. Infelizmente, na maioria dos casos, as perdas de sentido não foram compensadas pelos ganhos na sonoridade. Um dos exemplos deste tipo de procedimento pode ser observado nas duas traduções do poema "A Marco Aurélio" (CL, 13) que cito abaixo. A necessidade de escolha das palavras pouco usadas para refletir o ritmo original unida à falta de pontuação, marca original do verso herbertiano, fazem com que a versão rimada do poema se tornasse mais difícil de compreender que o original. Perdem-se certas sutilezas importantes para o sentido do poema, os encurtamentos, aos quais a tentativa de refletir o ritmo obriga, tornam a compreensão menos precisa e mais difícil, em suma o resultado não rimado parece superior ao resultado rimado.

A Marco Aurélio	A Marco Aurélio
<p data-bbox="185 1114 552 1145"><i>Para o professor Henryk Elzenberg</i></p> <p data-bbox="185 1177 493 1380">Boa noite Marco apague a luz e feche o livro Já inicia dos astros o brado prateado este céu fala a língua alheia é o grito bárbaro de pavor que é estranho ao seu latim é o eterno escuro medo</p>	<p data-bbox="601 1114 967 1145"><i>Para o professor Henryk Elzenberg</i></p> <p data-bbox="601 1177 1002 1380">Boa noite Marco apaga a lâmpada e fecha o livro Já sobre a cabeça ergue-se o alarma argênteo das estrelas este céu fala uma língua estrangeira é o grito bárbaro de terror que o teu latim desconhece é o medo eterno o escuro medo</p>

(Tardes antigas). Em: HERBERT, 2008, WG2, respectivamente, p.60-61 e 62-63.

<p>que no humano chão sutil</p> <p>bate E vence Ouça o som é a maré O curso infindo dos elementos – as letras suas cantos do mundo estão ruindo o que nos resta – tremer ao vento soprar as cinzas o éter turvar roer as unhas catar vãs palavras a sombra dos mortos arrastar</p> <p>pois melhor Marco da calma se dispa dê a mão às trevas encimando que trema quando nos sentidos qual em ténue lira percute o mundo nos trairá o cego cosmos o cálculo astral o saber da grama sua grandeza por demais enorme e o pranto meu desamparado</p>	<p>que contra a frágil terra humana começa</p> <p>a bater E vencerá Escutas o marulho é a preamar Demolirá tuas letras a corrente inestancável dos elementos até ruírem as quatro paredes do mundo e quanto a nós – tremer ao vento e de novo bafejar nas cinzas turvar o éter morder os dedos buscar palavras vãs e arrastar atrás de si a sombra dos que tombaram</p> <p>então Marco melhor te despír da calma e estender a mão pela escuridão que trema quando percutir nos cinco sentidos como numa lira ténue o universo cego nos trairá o universo a astronomia o cálculo das estrelas e a sabedoria do capim e sua grandeza demasiadamente imensa e meu impotente Marco choro</p>
--	--

Quando a camada de sentido era menos densa que no caso do poema acima e o impacto da camada sonora me parecia importante para recepção emocional do poema, não obstante as perdas inevitáveis do processo tradutório, e, nesses casos, muito menores, tentei refletir a construção sonora original. Assim foi, por exemplo, no caso de dois poemas que seguem um ao outro no livro *Rovigo* e que estão relacionados com temas que eram proibidos na Polônia comunista: os "soldados malditos" e o massacre de Katyń: "Lobos"(R, 8) e "Botões" (R, 9).

O caso particular foi o do acima mencionado hexâmetro polonês. Inicialmente, o ritmo, embora perceptível, como tentei mostrar com meu próprio exemplo, pouco ligado com a concepção do poema para o leitor comum polonês, por muito tempo nem mereceu a atenção especial da crítica especializada e dos estudiosos. Somente na medida em que se aprofundavam os estudos da obra de Herbert, a percepção e a

importância do uso do metro foram devidamente notadas e ressaltadas. Curiosamente, nenhum dos tradutores que cotejei (embora talvez trate-se novamente de falha da minha perspicácia) tenta sequer refletir o ritmo hexamétrico. São raríssimas, aliás, as tentativas de manter a estrutura rimada, mesmo nos poemas nos quais isso me pareceu importante e que apresentavam (para mim) um menor grau de dificuldade. No caso dos hexâmetros herbertianos por vezes inseridos no meio dos poemas compostos por versos livres, a estratégia tradutória foi a mesma: refleti-los onde fosse possível sem provocar perdas de sentido e assumir as perdas quando na minha leitura era importante manter a estrutura rítmica.

Por mais que a manutenção dos ritmos regulares do original tenha resultado num desafio maior que a minha capacidade, sempre que possível tentei substituí-los com frases rítmicas. Em poemas como "Corda" (CL, 17) há uma clara diferenciação entre a melodia rítmica do poema e da sua coda. Enquanto no original a melodia dos versos hexassílabos, que se assemelha a uma canção, é contrastada pelo último dístico de tom e ritmo bíblico, na tradução, para não perder os sentidos, tentei criar frases rítmicas e contrastá-los com o ritmo do dístico final. Outro problema que ocorre ao tentar traduzir os ritmos herbertianos é que o autor livremente opera com a ordem da frase, prescindindo, no entanto, do uso da pontuação. Em polonês, por vezes, isso cria no leitor um estranhamento, mas os duplos sentidos só aparecem quando o poeta deseja que a frase seja ambígua. Em português, tentando manter o estilo do autor, sem pontuação, utilizar a mudança de ordem das palavras na frase não apenas criaria duplos sentidos indesejados, como também frequentemente daria sentidos diferentes dos almejados. Se no dístico: "a cicatriz da partida/a boa memória cura" ("Corda", CL 17) eu tentasse mudar a ordem frasal do segundo verso (cura a boa memória), no intuito de melhorar a sonoridade, acabaria dizendo coisa diferente do original. Às vezes as adaptações métricas obtêm um sucesso limitado, como no poema "A obra de figuras negras de Exéquias" (R, 24), originalmente escrito na versão polonesa do hexâmetro, sobre a qual falei há pouco. Na sua tradução tento manter a sonoridade original:

Para onde navega Dioniso pelo mar vermelho
 como vinho
 Para quais ilhas vagueia sob o signo da videira
 Bêbado de vinho nada sabe – então nós tampouco
 sabemos

Para onde navega nas correntes seu volátil barco
de faia

Outras vezes, como no caso do poema "Aos poetas que tombaram" (CL 5), a densidade semântica unida à falta da pontuação tornam a tentativa de refletir o ritmo inviável. Tentei apenas refleti-lo na estrofe final, e mesmo assim o resultado deixou a desejar, também por causa da complicação de sentidos no original advinda da falta de pontuação e do uso da linguagem para criar uma polissignificância:

Silente recebe tu este Uivante projétil
entre seus braços acolhia para escapar à surpresa
Este montículo de versos se cobrirá com a relva
sob a cor má dos horizontes
que sorverá teu silêncio

Por vezes o poeta deliberadamente mistura os versos livres com os metrificados e a tradução tenta manter o mesmo recurso, como, por exemplo, no poema "A Apolo", CL,10; em outras oportunidades ("A Atena", CL, 11) a manutenção da mistura resultou impossível. Infelizmente em muitos poemas nos quais seria importante a manutenção do ritmo metrificado (por exemplo, em "Sobre Troia", CL, 12 ou "Treme e ondeia", CL, 23) tive que optar pela preservação do sentido. Para terminar a enumeração das impossibilidades de manter a metrificação mencionarei apenas mais um exemplo. No poema "Balcões" (HCE, 19) tanto a palavra eheu, quanto a metrificação da primeira estrofe remetem a Horácio (precisamente à sua "Ode XIV", há ainda a imagem do navio que remete à "Ode XV"). Seria importante manter o recurso que contrasta no original o ritmo da primeira estrofe com a sua quebra nas estrofes seguintes, unindo o sentido do poema com sua forma, mas infelizmente não consegui encontrar a forma adequada.

Felizmente a manutenção do ritmo resultou mais fácil nos poemas da fase madura, teoricamente mais difíceis pela inserção de diálogos com outras obras, o que foi apontado anteriormente, como no caso do mencionado acima "A obra de figuras negras de Exéquias" (R, 24) ou o poema "Flores" (ET,13) do último livro do poeta:

Flores braçadas de flores trazidas do jardim
Flores injetadas de cor roxas violetas carmesins
Tiradas das abelhas dissipam os seus aromas

No silêncio ceráceo do quarto no limite do inverno

Para quem estes dons pródigos em demasia para quem

O corpo lânguido a nevasca as pétalas caindo

O céu por brancor trespassado o silêncio calcário do lar

As brumas flutuam nos campos Zarpam os navios

De uma maneira geral, no entanto, a camada sonora do verso herbertiano foi a que mais sofreu perdas e danos na minha tradução. Por se tratar de um recurso utilizado com irregularidade, nem sempre seguido pelo autor dentro do mesmo poema, e do fato de lidar com uma poesia de uma erudição e complexidade ímpar, a exemplo dos outros tradutores de Herbert, fiz a opção pela manutenção do máximo de sentido, tentando, quando possível, dar mostras da camada sonora.

4.3 O PROBLEMA DA COEXISTÊNCIA DE MÚLTIPLAS CAMADAS DE SENTIDO

Um dos maiores problemas e uma das maiores artimanhas da poesia herbertiana estão relacionados com a coexistência de múltiplas camadas de sentido. A mesma questão que permite que Herbert seja apropriado por várias facções políticas, desde as direitistas, nacionalistas e religiosas até as centristas, liberais ou esquerdistas, faz com que a tradução exija extrema atenção e fidelidade à opção do poeta por manter várias possibilidades de leitura em aberto.

De um modo muito grosseiro, poderíamos pensar na existência de três camadas básicas de sentido: a pessoal, a que se refere ao universo nacional e a universal. Claro que esta distinção é redutora e muitas vezes insuficiente, mas para pensar sobre a construção dos poemas de Herbert de um modo didático, adotá-la-ei momentaneamente. Muitas vezes ao longo deste trabalho chamei a atenção para a coexistência dessas camadas de sentido. Aqui tento mostrá-las para apresentar o desafio tradutório que configuram exemplificando-as com alguns poemas.

Algumas dessas camadas abriram-se para mim somente ao traduzir os poemas, pois a tradução para mim configura-se num exercício intenso de aprofundamento da leitura. Às vezes um dos elementos traduzidos que não funcionava muito bem no idioma de

chegada, pedindo uma definição mais precisa, era justamente um indício que permitia uma leitura diferente. Assim foi no poema "O regresso do procônsul" (EO, 21). Numa primeira leitura, aparentemente lidamos com uma história clássica do passado de Roma e lemos o discurso de um procônsul, que saudoso da cidade resolve voltar à corte do imperador, apesar dos receios que rondam tal volta. A construção do poema permite que se faça especulações a respeito de uma situação histórica real que tivesse servido de inspiração ao poema. Józef Maria Ruszar (RUSZAR, 2014, p. 244-245), chega a cotejar fragmentos *De vita et moribus Iullii Agricolae*, de Tácito, com o poema, para comprovar que, além da relação direta do poema com a obra de Tácito, o eu lírico é baseado em Cneu Júlio Agrícola.

A leitura do poema, no entanto, muda quando tentamos situar o poema no contexto universal. Por um lado, o leitor pode identificar a corte do imperador com a corte de qualquer tirano do passado ou do presente. Se lembrarmos que o poema foi publicado menos de dez anos após a morte de Stalin, podemos imaginar que em algum nível o poema reflita suas relações com artistas como Boris Pasternak ou Mikhail Bulgákov. O contexto do poema no livro, como mostrei, permite pensar também na figura do procônsul como alegoria do artista que depende seja de uma corte imperial ou de uma aparição midiática.

Quando a leitura do poema se aprofunda, percebem-se certas incongruências que obrigam à descoberta de mais uma camada de sentido. Primeiramente o leitor estranha o fato de que o procônsul sente-se fora de casa numa paisagem tipicamente romana – no meio dos vinhedos. Pode perceber também um outro problema – o procônsul era um funcionário do Império. Não podia ir e vir a seu bel prazer, tinha que ser convocado à corte, não podendo decidir por si mesmo voltar a ela. Esses elementos nos levam a pensar na existência de mais uma camada – pessoal ou nacional. Nela conseguimos perceber um cidadão de um país do bloco comunista que está se sentindo fora de casa "entre os vinhedos" da Europa Ocidental, e por se sentir alienado quer voltar "à corte do imperador" – sua pátria subjugada. Tal leitura, provocada pelo estranhamento do sentimento de um romano que se sente alienado no meio dos vinhedos, conjunta com o conhecimento sobre a vida de Herbert, permite identificar também o protagonista com seu autor.

A leitura do poema com todas estas possibilidades significativas obriga o tradutor à percepção de detalhes que facultem essas leituras. Um dos elementos que descobri somente ao traduzir foi a indefinição dos versos "não me darão por isso uma corrente dourada/ a de ferro há de bastar". Na leitura que se restringiria apenas à primeira camada, a

histórica, podemos pensar que o procônsul refere-se a uma corrente que ele já possui. A segunda linha poderia ser perfeitamente traduzida do polonês como "esta de ferro há de bastar". O aprofundamento na leitura e a percepção das várias camadas permite captar um outro sentido muito mais adequado a todas as camadas. Nele, a corrente de ferro é um símbolo de um possível futuro sinistro para aquele que decide voltar à tirania e pretende manter o mínimo de independência. A visão de um funcionário romano adornado com uma corrente dourada, que se impõe na primeira leitura, facilmente induz o tradutor ao erro de não perceber a possibilidade plurissignificativa de um elemento aparentemente pequeno. A diferença entre "esta" e "a" parece pouco significativa, mas caso fosse adotada a primeira o poema perderia uma de suas alusões ocultas.

As alusões ocultas nesse tipo de pequenos elementos, que facilitam, reforçam ou possibilitam a leitura de diversos sentidos do poema abundam em Herbert e exigem do tradutor contínua atenção e estudo, tanto no que se refere à obra, quanto no que toca à vida do poeta, pois muitas delas a ela remetem. A maioria das alusões pessoais que tornariam difícil a compreensão completa dos poemas é desvendada para o leitor em suas notas. Na medida do possível, tento nelas esclarecer os contextos pessoais de Herbert que tornam completamente diferente a leitura dos poemas como, por exemplo, em "O último ataque. Para Klaus" (ET, 15). Nele, além de identificar os protagonistas citados nominalmente no poema, mudo também o nome do tradutor, a quem Herbert se refere não pelo seu nome "Klaus", mas por sua versão polonesa "Mikołaj". A existência tão marcante das camadas pessoal e particular foi o principal motivo para o formato deste trabalho, que tem como um dos propósitos permitir aos leitores de Herbert a percepção e compreensão dos elementos que poderiam ficar despercebidos ou ininteligíveis para eles.

Vários poemas que apresentam essa construção que permite leituras múltiplas, a qual tinha que ser cuidadosamente mantida na tradução, foram discutidos ao longo deste trabalho (p.ex.: "Passarinho pequeno" (HCE, 37), "Tentativa de dissolver a mitologia", I, 29; "Meditações sobre o pai" (CL, 3), ou "O Senhor Cogito narra a tentação de Espinosa" SC, 32). Então, para encerrar esta parte, queria apontar apenas mais um. Trata-se do poema "Fotografia" (ICS, 17). O entrelaçamento proposital de referências do passado do poeta, talvez a primeira entre as suas viagens e prenúncios da história – a Segunda Guerra Mundial e talvez o Holocausto – por si só já apresentam um

desafio ao leitor. Mas além disso, no poema, os acontecimentos históricos e o espaço são aludidos por meio de nomes provenientes da tradição cultural. E assim a Segunda Guerra Mundial aparece como a segunda guerra persa, o rio Boh, hoje no sul da Ucrânia, outrora nas terras polonesas, aparece como Hypanis, e a eventual referência ao Holocausto aparece como a representação do sacrifício de Isaac, na cena na qual o eu lírico fala sobre a necessidade de criar uma clara separação entre o "eu" do presente e o "eu" do passado para poder manter a inocência das memórias. Uma outra pequena armadilha para o tradutor está nas palavras "dział wód", que traduzi como "a divisão de águas", pois entendi ao estudar a história da região natal de Herbert, que ele se referia à divisão de águas perto de Lviv. Mas nas primeiras versões, antes de me inteirar desse fato, pensei também em "separação de águas" e "divisória de águas" que não refletiriam a particularidade escondida nas palavras do poeta.

4.4 O PROBLEMA DA IMPRECISÃO E DO COMEDIMENTO PROPOSITAIS

O fato da existência de múltiplas camadas coexistentes nos poemas de Herbert muitas vezes é possibilitado também por duas características de sua escrita que desafiam o tradutor, assim como cada leitor que procura estabelecer e definir o sentido da sua leitura: a imprecisão e o comedimento propositais. Na procura do entendimento, muito frequentemente nos atemos ao primeiro sentido percebido e somente no ato de uma leitura mais profunda à qual a tradução obriga, o tradutor pode perceber que a famosa transparência do texto de Herbert frequentemente esconde ambiguidades. A transparência ambígua e "a clareza incerta" de Herbert me obrigaram muitas vezes a escolhas entre vários sentidos.

Da mesma maneira, seu comedimento que, por exemplo, o fazia evitar os pronomes na tentativa de deixar o texto com mais possibilidades de sentido e exigir mais do leitor foi motivo de constante cuidado para deixar o texto final com imprecisões semelhantes. A tentação de deixar o texto da chegada mais preciso faz, por exemplo, com que Xaverio Ballester, o autor da tradução espanhola, na minha opinião uma das melhores, ao lado das versões inglesas de Bogdana e John Carpenter, tenda a utilizar excessivamente as variantes do pronome possessivo, ausente nos textos de Herbert. Na minha versão procurei minimizar o uso deste pronome, por vezes substituindo-o pelo artigo

(inexistente em polonês), tentando deixar o texto da chegada tão impreciso quanto o original. Claro que devido à especificidade dos idiomas de vez em quando foi necessário abandonar a indefinição, que sem um pronome ou um artigo tornaria o poema excessivamente indefinido, prejudicando a compreensão. A questão da definição por meio de pronomes possessivos, adotada por Ballester, na maioria das vezes não altera o sentido, apenas o estilo, tornando-o um pouco menos comedido e mais pessoal ou engajado como, por exemplo, quando no poema "Niké que hesita" (CL, 35) o original "cierpkim obolem ojczyzny", que traduzi como "acre óbolo da pátria" se transforma em "el amargo óbolo de su pátria" (HERBERT, 2012, p. 67) na tradução de Ballester. Há, no entanto, lugares nos quais a possível ambiguidade deixada pelo autor pode acabar sendo tirada pelo tradutor. Vejamos um exemplo. No final do poema "A Atena" (CL, 11) temos no original: "i zedrzyj z oczu/ łuskę powiek// niech patrzą", na tradução de Ballester ficou: "haz que caiga/ la venda de nuestros ojos// y que estos contemplan" (HERBERT, 2012, p. 34), e na minha tradução: "e arranca dos olhos/ as escamas das pálpebras// que olhem". Tanto no original quanto na tradução para o português está mantida a dubiedade que permite pensar tanto nos olhos da deusa, quanto nos olhos do eu lírico do poema que está na primeira pessoa do plural. Por mais que este tipo de leitura seja privilegiado no contexto do poema, o original permite as duas possibilidades e a possibilidade se perde quando tentamos tornar o poema mais preciso colocando o pronome possessivo.

Um problema semelhante, em que o tradutor sentiu necessidade de dar mais ênfase que o original, foi detectado por Alissa Valles (VALLES in HERBERT, 2007, p. X) na tradução do poema "Apolo e Mársias" (EO, 8) feita por Czesław Miłosz e Peter Dale Scott e comentado na introdução ao volume de poesias completas de Herbert por ela traduzido. No poema original, o grito de Mársias é descrito assim: "tylko z pozoru/ głos Marsjasza/ jest monotony/ i składa się z jednej samogłoski/ A" (na minha tradução: "apenas aparentemente/ a voz de Mársias/ é monótona/ e composta de uma única vogal/ A". A tradução de Miłosz e Scott neste ponto opta por reproduzir o som do grito "only seemingly/is the voice of Marsyas/ monotonous/ and composed of a single vowel/ Aaa". Valles acertadamente aponta que esta opção faz com que se percam as possibilidades de sentido sugeridas, ao deixar apenas uma vogal, como no original. O comedimento pode sugerir, por exemplo, que estamos vendo Mársias com os olhos de Apolo e que a descrição da "desmedida riqueza/ do seu corpo" feita na sequência talvez seja também a visão do deus incapaz de

perceber o sofrimento. Às observações da tradutora posso acrescentar também que o solitário "A" pode também indicar a nota musical (também conhecida como "lá"), que, coincidentemente, é a nota usada para afinar os instrumentos – fato que permite mais possibilidades interpretativas – como, por exemplo, que a arte deve estar em sintonia com o sofrimento, expresso por Mársias com a vogal "A".

A indefinição presente nos poemas de Herbert é um dispositivo artístico utilizado para expressar mais e, frequentemente, querendo definir, reduzimos os sentidos possíveis. Por isso, na medida do possível, tentei sempre manter tanto a indefinição quanto a aspereza da linguagem dos poemas. A indefinição proposital obriga o leitor a pensar e procurar por sentidos ocultos, mesmo que aparentemente prejudique a comunicação.

Algumas vezes essa transparência ambígua do poeta obriga a pensar em saídas que possam manter a ambiguidade, e em outras força à escolha de um dos sentidos possíveis. No poema "O interrogatório do anjo" (I, 13), no original temos: "język waha się/ między wybitymi zębami/ a wyznaniem". O verbo "wahać się" sugere de imediato hesitação: "a língua hesita/ entre os dentes quebrados/ e a confissão". Mas o verbo em polonês sugere também oscilação no nível físico, tanto que a palavra "pêndulo" ("wahadło") é derivada dele. Na tentativa de encontrar uma palavra que expressasse os dois sentidos, tentando ser fiel a imprecisão herbertiana optei pelo verbo "balançar" que reflete os dois sentidos: "a língua balança/ entre os dentes quebrados/ e a confissão".

Mas nem sempre uma saída deste tipo foi possível. A necessidade de tomar uma decisão a respeito de um dos sentidos possíveis aconteceu, por exemplo, no poema "Nos portões do vale" (HCE, 2), no qual Herbert nos apresenta a figura do "starszy anioł". A primeira leitura sugere apenas a imagem óbvia: "um anjo mais velho". Mas sob a aparente transparência esconde-se a armadilha do duplo sentido. Em polonês "starszy" além de ter o sentido de "mais velho" é também frequentemente utilizado nas patentes de suboficiais em forças militares. E como imagino que os anjos foram todos criados ao mesmo tempo e são eternamente jovens, a imagem de "um anjo mais velho" cedeu lugar a "um suboficial angélico", ainda mais que no poema os anjos comportam-se como pertencentes a uma ordem militar, que forçam os que morreram e serão julgados a se despojar de todas as coisas e de si mesmos. Essa visão fica mais forte, uma vez que o anjo parece estar respondendo a uma suplica dirigida por uma das pessoas que estão aguardando nos portões do Vale de Josafá. Não sabemos isso ao certo, a

súplica pode ser dirigida também a um companheiro, mas as imagens dos anjos da guarda vindo imediatamente antes da súplica e "um anjo mais velho/um suboficial angélico" depois dela sugerem que o destinatário seja exatamente um anjo. A imagem de Herbert que une alguém mais velho, mais experiente, talvez bonachão, com um suboficial polido, porém rigoroso, teve que ceder lugar à imagem menos dúbia de um membro da hoste angélica militarizada.

Um outro exemplo de indefinição usado por Herbert é deixar o verbo que pede um complemento sem o complemento, obrigando o leitor a imaginar os possíveis preenchimentos para o espaço indefinido. Uma vez que a poesia lida com imagens e associações e consegue seus efeitos por meio da quebra da rotina cognitiva do usuário do idioma, procedimento esse que foi chamado por Chklovski de estranhamento, o recurso herbertiano faz parte do arsenal de meios usados para conseguir tal efeito. Vejamos um exemplo do poema "Os que perderam" (SC, 22). Nele observamos um grupo que pode ser identificado como americanos nativos que no mundo moderno foram reduzidos a atração turística. No início da estrofe final, Herbert escreve: "os que perderam – vendem junto ao palácio do governador em Santa Fé/ (longo edifício térreo cálida ocre queimada colunas marrons/ de madeira vigas do teto salientes e nelas pendurada uma sombra afilada)". Neste primeiro momento, o verbo "vendem" permanece sem complemento, obrigando o leitor a criar uma rede de associações para tentar preencher o espaço indefinido. Em seguida, o incômodo que o leitor sente é desfeito. Ficamos sabendo que "vendem contas amuletos do deus da chuva e do fogo uma maquete do templo Kiva", mas a provocação que consiste em deixar o primeiro verbo sem o complemento esperado tenciona fazer com que o leitor leia a enumeração dos objetos vendidos sem a rotina cognitiva. Assim ele poderá, talvez, perceber que os objetos estão relacionados com a identidade e que as coisas indefinidas que estão à venda na primeira linha da estrofe estejam relacionadas com a dignidade e a identidade. Tanto a tentativa de suprimir o verbo nessa linha quanto a de complementá-lo ("vendem coisas") para deixar a mensagem mais definida, acabariam por destruir o artifício cuidadosamente planejado pelo poeta.

Como vemos, a linguagem de Herbert que o senso comum define como simples e transparente pode parecer como tal apenas na superfície. Herbert, na verdade, é um estilista refinado, que sob a aparência de simplicidade esconde a complexidade que configura o desafio tradutório. O tradutor precisa não apenas perceber os artificios

utilizados, mas também tentar refleti-los em seu texto, mantendo a camada de transparência e simplicidade. Um dos exemplos desse tipo de artifícios que aumentam o espaço da indefinição, obrigando o leitor a reler várias vezes o verso e o poema por criar várias possibilidades de sentido é o tema da próxima parte destas reflexões: o fato de o poeta suprimir a pontuação.

4.5 O PROBLEMA DA (FALTA DE) PONTUAÇÃO

Uma das primeiras coisas que nota um leitor de Herbert é a falta quase total de pontuação em sua poesia. A pontuação aparece em prosas poéticas e em alguns poucos poemas da fase final da sua produção poética. O mecanismo de estranhamento, descrito anteriormente, é posto em marcha a toda velocidade por meio deste recurso. A separação das unidades significativas, que geralmente se dá por meio de sinais de pontuação, aqui, por vezes enganosamente, se dá por meio do uso de letras maiúsculas e de quebra de linhas.

O problema, já evidente em polonês, torna-se muito mais complexo na tradução para um idioma como o português, que, por não possuir declinações, não permite tanto movimento na ordem da frase quanto o polonês. Por isso a atenção do tradutor precisa ser redobrada, para deixar patentes os múltiplos sentidos que o autor sinalizou, tentando não criar sentidos diferentes ou até opostos. Vejamos num exemplo como a questão da ordem frasal e a falta de pontuação atuam para produzir sentidos e como o problema foi tratado nas traduções. Na terceira estrofe do já discutido poema, "A casa" (CL, 2), no original observamos seguintes linhas:

policzek zdmuchnął płomień
gałąź przekreślił pocisk

a bochecha a chama soprou
o ramo a bala riscou

Na minha tradução procuro refletir a complexidade do original, seguindo rigorosamente a ordem que induz o leitor a uma primeira leitura enganosa. Nessa leitura, seguindo as leis da lógica e da rotina cognitiva aprendemos que a chama foi soprada pela bochecha. Somente na leitura da segunda linha percebemos a impossibilidade do ramo riscar

a bala e percebemos que a falta de pontuação fez com que o recado primeiramente percebido fosse enganoso. Quem soprou a bochecha foi a chama. A inversão, ao criar o estranhamento, obriga o leitor a prestar atenção e perceber que o poeta sinaliza para ele a necessidade de abandonar a rotina cognitiva e o força a manter-se alerta para perceber o sentido almejado. Tanto Ballester na sua tradução para o castelhano quanto a Alissa Valles optaram por colocar a frase na ordem SVO, diferente do original que mantém a dubiedade. Enquanto no original a aparente ordem SVO não transmite o sentido e entende-se que a ordem real que dá sentido seja OVS. A opção tradutória que escolhi por estabelecer a ordem OSV mantém a dubiedade almejada pelo poeta. Vejamos as traduções, que optaram por tirar o desconforto cognitivo que o autor planejou para seus leitores:

una llama apagó el moflete
un proyéctil tachó la rama
(HERBERT, 2012, p. 22)

a flame blew out the cheek
a bullet struck out the branch
(HERBERT, 2007, p. 4)

O recado é transmitido de modo direto e seguro, sem espaço para as dúvidas, sem o desconforto cognitivo, sem estranhamento. Claro, são opções, ou às vezes falta de opções de refletir a forma e o sentido do poema. A estratégia da tradução que mastiga o desconforto sem repassá-lo ao leitor, por um lado, consegue um resultado mais comunicativo, por outro, trai o autor, ao abrir mão de um recurso propositadamente usado para dificultar a leitura e criar, por meio do estranhamento, a assim chamada "sensação poética". Por mais que Herbert sempre declarasse que o mais importante para ele fosse transmitir claramente seu recado, seus poemas, cheios de procedimentos propositais para criar espaços de indefinição que obrigam seu leitor à leitura atenta, defrontando-o com constantes estranhamentos fazem duvidar dessas declarações. Como sempre, o poeta tenta criar uma antinomia – um poema que seja uma comunicação direta, mas conseguida utilizando vários meios indiretos e que ao exercitar à atenção do leitor ao máximo, às vezes compromete a comunicabilidade.

Às vezes a falta de pontuação herbertiana contribui para a criação de sentidos na tradução. Mantive seu uso sempre que considere que o

sentido adicional criado com o uso do recurso estivesse de acordo com o espírito do poema e não prejudicasse o entendimento, uma vez que várias vezes fui obrigado a desistir das ambiguidades do original, pelas dificuldades em unir a transmissão do sentido ao uso do recurso autoral. Vejamos um exemplo do poema "Aos poetas tombados" (CL, 5). No original temos:

Mozaiki gubisz słów Metafor
śmiech towarzyszy ci w ucieczce

A tradução literal do trecho, seguindo a ordem e o uso de maiúscula para separar as frases ficaria algo como:

Os mosaicos perdes das palavras Das metáforas
o riso te acompanha na fuga

Por conta da falta de declinações na língua da chegada tornar-se-ia extremamente complexo, se não impossível, a manutenção da letra maiúscula, provavelmente proposital no início das palavras "mosaicos" e "metáforas". A ordem truncada da frase seriamente prejudicaria a compreensão e a estética linguística do poema. Uma vez que o uso de artigos definidos diante das palavras "mosaicos" e "metáforas" obrigaria a optar entre marcar com maiúsculas o início das frases ou manter o destaque às palavras, optei pela manutenção da marcação das frases, até porque a versão que mantinha a letra maiúscula nas palavras comprometia o sentido do original. Os possíveis sentidos periféricos, que se criaram ("das palavras o riso" e "os Mosaicos das palavras, o riso das Metáforas") ficaram sendo mais importantes que o sentido do original:

perdes os Mosaicos das palavras o riso
das Metáforas te acompanha na fuga

Diante de tal situação, a opção por maiúscula no início das unidades que formam frases, marcando palavras diferentes do original me pareceu a melhor opção. Ainda mais que os possíveis duplos sentidos mencionados acima seriam lidos como periféricos, não comprometendo o sentido principal e apenas acrescentando possibilidades periféricas de leitura, algo típico da poética herbertiana. A versão final perde o destaque das maiúsculas nas palavras "mosaicos" e "metáforas", em compensação ganha duplos sentidos inesperados e a

meu ver condizentes com o poema e mantém o uso da maiúscula no meio da linha, mantendo assim o uso principal da maiúscula na poesia de Herbert para marcar o início de uma nova frase:

Perdes os mosaicos das palavras O riso
das metáforas te acompanha na fuga

Um problema diferente oriundo do uso da técnica de abandonar a pontuação pode ser observado no poema "Sobre a rosa" (CL, 15). No verso "paķu zielona larwo", a falta da pontuação ocasiona alguns problemas de leitura e compreensão. No original a forma "paķu" ("ó botão") é vocativo singular, mas existe uma possibilidade enganosa de lê-la também como genitivo singular, uma vez que os substantivos masculinos podem apresentar a terminação em -a ou -u, como neste caso. A questão aqui é que os masculinos que designam os seres vivos em genitivo recebem a desinência -a. Devido à inversão adotada pelo poeta, conjunta com a falta de pontuação, no entanto, é algo que não fica óbvio à primeira vista. Esse tipo de leitura aconteceu novamente na excelente tradução de Ballester que traduziu "paķu" como genitivo: "oh verde larva **del capullo**" (HERBERT, 2012, p. 39). Tal equívoco certamente não aconteceria se o verso fosse devidamente pontuado "paķu! zielona larwo!". Eu mesmo me deixei levar momentaneamente pela possibilidade enganosa do genitivo por aqui, que somente foi eliminada ao procurar a forma mais adequada de expressão ("larva verde de botão" ou "larva verde **do botão**") e cotejar com as outras traduções que adotaram aqui o vocativo, como Alissa Valles: "oh **rosebud** green larva" (HERBERT, 2007, p. 21). Ao perceber o erro, acabei adotando a forma um tanto antiquada, mas que foi a única que achei para expressar vocativos herbertianos sem um ponto de exclamação: "**ó botão** ó larva verde".

Além da falta de pontos de exclamação, um outro problema que teve que ser resolvido traduzindo Herbert foi a falta de pontos de interrogação. Em polonês o sentido da pergunta muitas vezes é obtido apenas pela introdução da partícula interrogativa "czy", que pode ser traduzida para o português como "se", suprimida na tradução mediante o uso de ponto de interrogação ou traduzida como "será que", que geralmente também exige interrogação no final. O problema é que em português uma frase que começa com "será", a depender das circunstâncias, pode parecer uma frase afirmativa. Vejamos no exemplo da estrofe final "A seda da alma" (HCE, 29). No original:

czy będzie to rzecz
której nie dotyka się
ani jednym palcem marzenia

apenas a partícula "czy" já oferece ao leitor a informação que impede a leitura da frase como uma afirmação, mesmo sem o ponto de interrogação no final. A primeira tentativa de tradução resultou numa frase que na primeira leitura mais parecia uma frase afirmativa que uma pergunta:

será uma coisa
que não pode ser tocada
nem sequer por um dedo de sonho

Tornou-se necessário, então, introduzir um elemento que poderia sugerir a pergunta, ou quebrar o recurso autorial e introduzir um ponto de interrogação no final da frase. A tentativa adotada por mim, de acordo com a estratégia de preservar ao máximo as marcas autorais foi seguinte:

será por acaso uma coisa
que não pode ser tocada
nem sequer por um dedo de sonho

Após introduzir "por acaso" a frase toma o formato que sugere uma pergunta mais que uma afirmação e ao sugerir a pergunta permanece dentro do padrão de indefinição herbertiana.

Um outro exemplo de problemas ocasionados pela falta de ponto de interrogação juntamente com a ordem invertida e a possibilidade de vários sentidos oriunda da falta de vírgulas pode ser encontrado no poema "O poder do gosto" (ICS, 33). No original temos três linhas:

lecz piekło w tym czasie było jakie
mokry dół zaułek morderców barak
nazwany pałacem sprawiedliwości

que poderiam ser traduzidas literalmente assim:

mas o inferno naqueles tempos era como

um fosso úmido um beco de assassinos um
barraco
chamado palácio da justiça

O primeiro problema que pode ser observado é que a inversão dos elementos da pergunta em polonês ("było jakie" em vez "jakie było") além de formar a semelhança fônica com "bylejakie" ("mediocre") provoca um problema na tradução. Uma vez que a semelhança fônica do original de qualquer maneira iria se perder, não havia mais motivos para permanecer com a inversão que na língua de chegada formaria um termo comparativo ("era como") em vez de uma pergunta ("como era"). A falta de vírgulas, por sua vez, ocasiona no original a possibilidade de o genitivo "morderców" ("de assassinos") poder se referir tanto à palavra que o antecede ("zaulek" - "um beco") quanto à palavra seguinte ("barak" – "um barraco"). Como na língua de chegada a linha longa e sem pontuação causaria confusão e dificuldade de perceber a polissemia, adotei o procedimento de introduzir mais uma quebra de linha. Esta, por um lado sugeriria os sentidos menos óbvios, dando destaque à formação pouco comum ("de assassinos um barraco") que poderia passar despercebida se mantida na mesma linha. Por outro lado, os elos lógicos do português fariam o leitor facilmente juntar as palavras associadas ("um beco de assassinos" e "um barraco chamado palácio da justiça") sem o prejuízo que poderia ser causado pela introdução de uma linha nova. A versão final com quatro linhas no lugar de três ficou:

mas o inferno naqueles tempos como era
um fosso úmido um beco
de assassinos um barraco
chamado palácio da justiça.

O recurso da falta de pontuação usado para provocar polissemia foi mantido sempre quando possível, isto é, quando não comprometia o sentido principal do verso a ser traduzido. Vejamos no exemplo do poema discutido acima "Fotografia" (ICS, 17), que a supressão da pontuação pode ocasionar sentidos inesperados, por vezes enigmáticos e poéticos. No original, a linha "ptaki dzwoniły świerszcze zapach zbóż zapach pełni" ao mesmo tempo que contém a lógica do verso pontuado, pela falta de pontuação introduz uma possibilidade de sentido um pouco surreal, mas plenamente poético. Vejamos a tradução: "os pássaros tilintavam os grilos o cheiro de cereais o cheiro de plenitude". Por um

lado temos a enumeração das circunstâncias, por outro "os pássaros" podem funcionar como sujeito da frase, "tilintavam" como predicado e os elementos restantes da enumeração podem ser lidos como objetos do verbo, que nessa leitura seria acrescentado como sentidos metafóricos.

Outras vezes a mesma saída não pôde ser mantida, por obrigar o tradutor a fazer escolhas. E nestes casos a escolha sempre recaía no significado principal, aquele que fazia mais sentido no contexto do poema. Apresento aqui um exemplo que denota uma outra dificuldade na qual não irei penetrar mais profundamente, apenas apontando sua existência. O idioma polonês, como já foi dito, carece de artigos no sentido existente em português. Isto faz com que algo que para o nativo do português parece uma escolha óbvia (a presença do artigo ou sua falta) causa uma grande dúvida para o nativo do idioma que carece desse tipo de marcação tão pronunciada. No poema "O Senhor Cogito – o regresso" (ICS, 8), no original observamos a pergunta "więc po co wraca" ("então para que regressa") seguida de uma série de respostas. Em uma delas, na linha "do uścisku pamięci", podemos observar o problema dos artigos, pois poderia ser traduzida como: "ao abraço à memória", "ao abraço de memória" ou "ao abraço da memória". Como foi preciso optar, escolhi a terceira opção. Na linha seguinte lemos no original: "do ręki twarzy", que por motivo da ausência da pontuação poderia ser traduzido como "à mão ao rosto" ou "à mão do rosto". Como o eventual significado metafórico da segunda opção parecia excessivamente hermético e a opção por ele obrigaria à perda do sentido principal, a escolha não foi difícil e na versão final temos a primeira alternativa "à mão ao rosto".

Para terminar a discussão deste problema, sem dúvida um dos desafios importantes para tradutor de Herbert, gostaria de apresentar mais um exemplo que junta o problema da supressão da pontuação com uma outra diferença gramatical entre os dois idiomas, a questão da negação. Na língua polonesa, assim como em português, usa-se a negação dupla. Mas em polonês não existe a possibilidade de negação que não seja dupla, o que faz com que a frase "nada sei" teria que ser traduzida por "nic nie wiem" (literalmente "não sei nada"). No poema "Vê" (CL, 18) Herbert usa a linha:

Nie mów że to nie prawda że nie ma aniołów

que traduzi literalmente, mas, tanto para tentar refletir sua oralidade, quanto para evitar o sentido que se produziria usando a

negação simples ("Não digas que é verdade que anjos não existem") utilizei o recurso da quebra de linha no lugar no qual cairia a segunda vírgula no polonês ("Nie mów, że to nie prawda, że nie ma aniołów") e a primeira na versão portuguesa:

Não digas que não é verdade
que anjos não existem.

Por mais que a questão da supressão das vírgulas na poesia de Herbert e os desafios tradutórios provocados pelo uso deste recurso pudessem ocupar ainda muitas páginas, creio que na mostra aqui apresentada consegui incluir as principais modalidades do problema e das suas possíveis soluções. Aquilo que faz com que a poesia por vezes seja deliciosamente indefinida e aberta, obriga o tradutor a fazer escolhas difíceis e utilizar-se de recursos inexistentes no original.

4.6 O PROBLEMA DA COEXISTÊNCIA DE VÁRIOS REGISTROS

O problema da coexistência de vários registros na poesia de Herbert, frequentemente dentro do mesmo poema, foi para mim um dos mais complexos a tratar. Expus brevemente essa questão durante a apresentação dos indícios da ironia no livro de Barańczak. "O choque entre os estilos empregados" foi apontado então no exemplo do poema "Jonas" (EO, 20).

Trata-se de uma questão muitas vezes bem sutil que facilmente passa despercebida até no original, principalmente se o que destoa são uma ou duas linhas dentro de um poema mantido num estilo mais elevado. Junta-se a ela a questão à qual fica vulnerável um tradutor que, como eu, não é nativo do idioma de chegada e que tende a produzir um texto que seja, antes de tudo correto do ponto de vista da norma culta. O problema é agravado na situação particular do português brasileiro, cuja distância entre a língua comumente usada e a norma culta empregada na escrita é grande. Por um lado, o estilo de Herbert, por vezes empertigado, exige uso dos recursos da norma culta. Por outro, a hipercorreção relacionada com o uso de certos recursos da norma culta, como, por exemplo, a mesóclise, chega a ser problemática, por ser vista como algo arcaico e em desuso.

Problema semelhante é enfrentado na hora de tomar decisões relacionadas com a tradução daquilo que no original reflete o tratamento informal e mais íntimo – a segunda pessoa do singular. Por mais que o uso comum de "você" para este tipo de tratamento fizesse pensar em

adotá-lo, muitas vezes me parecia algo que não consoava com a poética herbertiana. Como existem no Brasil diversas variantes do idioma, e entre elas também aquelas que utilizam a segunda pessoa do singular para dar um tratamento informal, na maioria das vezes optei por essa forma. Nos poemas que me pareciam escritos num estilo mais coloquial, no entanto, traduzi a segunda pessoa do singular do original como a terceira pessoa do singular, com o uso de "você", por exemplo, na fala do pai morto do poema "O que fazem os nossos mortos" (HCE, 10). De uma maneira geral, utilizo a segunda pessoa na tradução quando o eu lírico dirige-se a alguém ou ao leitor, optando pela terceira nas situações que são marcadas pela oralidade.

Raramente cheguei a utilizar na tradução a segunda pessoa do plural, utilizada no original. Como vejo sua aplicação como algo que está distante do uso comum do idioma, geralmente a traduzo pela terceira pessoa do plural aplicando o pronome "vocês". As vezes nas quais adiro ao uso de "vós" são geralmente relacionadas com o uso do estilo arcaizante ou bíblico no original. Um exemplo deste uso pode ser encontrado na fala da serpente do poema "Passarinho pequeno" (HCE, 37). O poema, aliás, é um exemplo do uso de vários estilos: primeiramente o passarinho utiliza um registro mais oficial, mais externo, quiçá imitando poemas escritos em louvor da árvore – metáfora do país sob a ditadura. Na terceira estrofe passa ao estilo mais oral. Na sequência cita a fala da serpente, que utiliza o registro bíblico, e encerra a primeira parte do poema misturando o estilo oral com o oficial do início do poema. Na segunda parte do poema só temos um registro – poético confessional. A mudança de registros aplicada pelo poeta ajuda a interpretar o poema, estabelece possibilidades irônicas, como as discutidas no caso do poema "Jonas" (EO, 20), mas para o tradutor é um desafio – primeiro precisa perceber esse jogo, para depois tentar recriá-lo. Um outro exemplo que faz uso da segunda pessoa do plural para fazer contraste com o tom do restante do poema e invocar o estilo bíblico, ao mesmo tempo objetivando um ar de seriedade ao apelo e ironizando-o, pode ser encontrado na parte final da prosa poética "A vespa" (HCE, 56): "Vós, que permanestes embaixo da janela da amada, vós que vistes a vossa felicidade na vitrine – conseguiríeis retirar o ferrão dessa morte?". A pergunta feita em segunda pessoa do plural, claramente contrasta com a descrição de um evento banal – a morte de uma vespa – narrada de forma completamente inesperada e empática. Como resultado percebe-se a banalidade tanto de amores românticos quanto de realizações e sonhos materiais diante da morte, mesmo que seja a morte de um inseto.

Vários exemplos do recurso estilístico que mistura os registros podem ser encontrados nas prosas poéticas, nas quais, por vezes, o autor utiliza um estilo que à primeira vista pode ser interpretado como infantil ou ingênuo, mas cujo exame cuidadoso permite perceber que se trata de um adulto imitando a fala das crianças, como se estivesse lhes contando historinhas. Observamos este uso em poemas como "Botão" (HCE, 44), "A princesa" (HCE, 45), "A mãe e seu filho" (HCE, 46) e "Os duendes" (HCE, 53). No poema "O lobo e a ovelhinha" (HCE, 68) o narrador dirige-se diretamente para as crianças fechando com uma moral a historinha narrada num diálogo, no qual os personagens de início parecem sair de uma fábula de Esopo. Na medida em que o diálogo se desenvolve, pelos indícios de oralidade e pelo conteúdo das falas, percebe-se claramente que os personagens falam com vozes contemporâneas. E a moral, aparentemente dirigida para as crianças, dificilmente poderia ser compreendida por elas. Já no poema "Os ursos" (HCE, 72), de início observamos a imitação do estilo científico, que de imediato é comprometido pelo uso de categorias que não são científicas: "Os ursos se dividem em escuros e brancos e em patas, cabeça e tronco". Há indícios de que a voz do narrador poderia ser a de uma criança – tanto a sua oralidade ("ai sim, como gostam", "ficam tristes, tão tristes que nem sei") quanto a maneira de narrar, que parece não conseguir aplicar o critério científico, sugeririam isso. Mas a frase final pertence a um adulto que brinca de imitar uma criança contando a história: "As crianças que adoram o Ursinho Puff lhes dariam qualquer coisa, mas pela floresta anda o caçador que aponta a espingarda bem entre seus olhos pequeninhos". Tanto a percepção da maneira como o poema foi construído, quanto a tentativa de refletir esta construção misturando na medida certa os discursos que não são os de uma criança, mas que parecem ser, até o ponto de confundir momentaneamente o leitor para que este precise decifrar o artifício, são um desafio para o tradutor.

O contraste de estilos é mais facilmente perceptível e traduzível em alguns poemas, como, por exemplo, "Apolo e Mársias" ((EO, 8). A voz do narrador relata o evento à distância, com direito a comparativos que sugerem uma locução esportiva (caso semelhante se dá no poema "Nos portões do vale" (HCE, 2), que foi analisado por Marcelo Paiva de

Souza³⁰⁵ que apontou, entre outras, as questões dos contrastes entre os estilos). Podemos perceber esta distância por meio do uso da frase que soa como o bordão de um locutor, colocada entre parênteses logo depois que o duelo entre Apolo e Mársias é anunciado: "o efetivo duelo entre Apolo e Mársias/ (ouvido absoluto/ versus a enorme escala)/ dá-se ao entardecer". Embora ao longo do poema possamos observar a aproximação do foco, como se fosse uma câmera, e a voz do narrador pareça mudar, o mesmo registro que lembra o locutor reaparece posteriormente na repetição da frase: "estremecido por um arrepio de asco/ Apolo limpa o seu instrumento", ou no anúncio: "isso já ultrapassa a resistência/ do deus de nervos de fibras artificiais". Mas esse mesmo narrador distante, que objetivamente percebe que a voz de Mársias grita de forma "monótona/ e composta de uma única vogal/ A", também se aproxima da vítima do esfolamento. Por mais que seu estilo continue objetivo, percebe-se o tratamento diferente dado aos dois opositores no duelo. Enquanto as descrições de Apolo são distantes, quiçá irônicas, a aproximação em relação a Mársias é um pouco mais cálida, um pouco mais empática. O narrador nos permite ver "suas orelhas afiladas", seu descanso "na sombra desse grito", fala da "desmedida riqueza do seu corpo". É aqui que pode ser percebido o maior e mais enigmático contraste de estilos: na descrição do corpo esfolado de Mársias:

os montes calvos do fígado
 os brancos desfiladeiros dos alimentos
 as farfalhantes florestas dos pulmões
 as doces colinas dos músculos
 articulações bile sangue e estremecimentos
 o vento invernal dos ossos
 sobre o sal da memória.

É possível que se trate da visão de Apolo, uma vez que se fosse uma percepção humana, seria estranho o contraste entre as entranhas descritas e o escrito extremamente poético, ou talvez seja a visão intensamente empática do narrador que tenta descrever o indescritível. O enigma contido no poema não pode ser resolvido, apenas contemplado, mas para isso o contraste imprimido pelo autor precisa ser preservado na

³⁰⁵ SOUZA, Marcelo Paiva de. Ao vivo, direto do vale de Josafá - algumas reflexões sobre a poesia e a tradução da poesia de Zbigniew Herbert. *Tradução em Revista (Online)*, v. 1, p. 7, 2011.

tradução, junto com a voz do narrador, ora distante, ora próxima, ora sutilmente irônica, ora veladamente compassiva.

Um outro exemplo de contraste de estilos, aliado a um recurso que foi fadado a se perder na tradução, pode ser observado no poema "O jogo do Senhor Cogito" (SC, 37). O problema já foi sinalizado na discussão de Barańczak – trata-se do uso de ruscismos (nos poemas "Resposta", HCE, 41 e "Uma fábula russa", HCE, 107). Como para um falante de polonês o ruscismo não só é legível, como também facilmente identificável, seria preciso na tradução utilizar de um artifício semelhante. Porém, como todos os poemas nos quais Herbert utiliza os calques do russo ou ruscismos estão relacionados com a Rússia ou com a história polono-russa, torna-se difícil pensar em uma saída viável. No poema "O jogo do Senhor Cogito" (SC, 37), são os calques sintáticos presentes na conversa do doutor Orestes Weimar com o soldado no portão:

- widział ty Wania mikroba
- nie widział
- a on bestia po twoje skórze łazi
- nie mówcie jaśnie panie
- a łazi i ogon ma
- duży?
- na dwie albo trzy wiorsty

A dificuldade do trecho é maior, pois trata-se também da estilização coloquial de uma conversa entre duas pessoas de diferentes classes sociais e que, portanto, utilizam o idioma de modos distintos. Além disso, a sintaxe errada, o calque do russo, utilizada nas primeiras duas falas é característica dos falantes pouco instruídos da parte leste da Polônia, que adotaram essa influência no seu falar cotidiano. Traduzindo literalmente teríamos: "- tu viu um micróbio Wania/ - nunca viu". Enquanto em polonês a mistura da segunda pessoa com terceira na fala de um doutor indica de imediato um ruscismo, em português temos a impressão de que se trata de uma fala coloquial de alguém que não domina muito bem a variante padrão do idioma, que não é – claro – o caso do doutor. A resposta, na qual o eu falante se refere a si mesmo em terceira pessoa, levaria, no caso da tradução literal, a uma compreensão errônea. A terceira fala contém mais um calque – a introdução do pronome "on" – "ele". A tradução literal desse trecho novamente desencaminharia o leitor sugerindo que "besta" poderia referir-se ao

interlocutor: "e ele besta vaga por sua pele". Todos eles foram suprimidos na tradução, restando para marcar a situação indicada por eles apenas a palavra "verstas".

- tu já viste alguma vez um micróbio Vania
- nunca vi
- e a besta imunda passeia por sua pele
- não me diga vosselência
- não só anda como ainda tem um rabo
- e é grande?
- duas ou três verstas

Mesmo omitindo os calques do russo, tentei manter tanto o contraste entre a fala do doutor e a do soldado e adotei recursos que permitiriam introduzir elementos que refletiriam tanto a oralidade quanto a jocosidade do trecho. Eles dão a essa parte do poema um ar grotesco de ópera-bufo que, espero, pode ser observado na tradução. Na sua sequência observamos a fuga de Kropotkin comparada a movimentos do jogo de xadrez, mas continuando no registro, *nomen omen*, jocoso que destoa do resto do poema, tanto da descrição anterior dos preparativos do jogo quanto das posteriores reflexões a seu respeito:

wtedy futrzana czapka
spada na baranie oczy

i już
toczy się wartko
gra Kropotkin

król-więzień sadzi wielkimi susami
szamocze się chwilę z flanelowym szlafrokiem
skrzypek w szarym domku
gra *Urowadzenie z Seraju*
słychać głosy łapaj
doktor Orestes snuje o mikrobach
bicie serca
podkute buty na bruku
wreszcie zbawcza karetta
laufry nie mają ruchu

Pan Cogito
ciesz się jak dziecko
znów wygrał grę Kropotkin.

Na tradução do trecho:

então o gorro de pele
caí sobre os olhos ovinos

e logo
o jogo Kropotkin
segue ligeiro

o rei-prisioneiro corre dando pulos enormes
se debate por um instante com
um roupão de flanela
o violinista na casinha cinza
toca *O rapto do serralho*
ouvem-se vozes pega
o Doutor Orestes divaga sobre micróbios
batida do coração
botas chapeadas sobre o pavimento
por fim a carruagem salvadora
os bispos ficam sem movimento

o Senhor Cogito
alegra-se como uma criança
de novo ganhou o jogo Kropotkin

já é possível perceber o contraste entre a descrição do jogo e a do Senhor Cogito, que só será aprofundado na sequência do poema.

Vejamos ainda dentro desse trecho alguns desafios. Os olhos do soldado no original são definidos como "baranie" ("de carneiro"), adjetivo que no polonês não apenas se relaciona com o gorro de pele, frequentemente chamado de "baranica", mas também com "baran" ("cordeiro"), uma palavra que, além de indicar o animal, é comumente usada como designação para alguém não muito inteligente. Traduzir "baranie" como "os olhos de carneiro" além de possivelmente falhar em refletir o segundo sentido, poderia ainda trazer confusão pela falta de pronome. Optei então por "os olhos ovinos". Os vocábulos utilizados adiante aprofundam o ar grotesco da cena: "sadzić" (palavra que significa "plantar", aqui usada na acepção coloquial significando "pular, correr"), "sus" (palavra antiquada e coloquial para "salto" "pulo"), "szamotać się" ("debater-se"), essa última no contexto caricato de um roupão. A coloquialidade e o ar levemente estapafúrdio seguem marcados por palavras como "łapaj" ("segure", "pega"), variante

incorreta ou dialetal de "łapać", e "snuje" ("tece", "urde"), na acepção coloquial, utilizada normalmente com um complemento do tipo "opowieść" ("relato") omitido pelo poeta, e que significa "divaga". Vocábulos desse tipo são completamente ausentes do restante do poema. O único que de algum modo se assemelha a eles é "brodacze" ("os barbudos"), na sua parte final, para designar os anarco-comunistas do mensário *Freedom* (que *nota bene* cessou de ser publicado recentemente em 2014), de algum modo comparando-os com a ópera-bufo, cuja estética na descrição da fuga foi ressaltada por uma das infidelidades a relato de Kropotkin, que serviu de base para Herbert. O violinista na descrição de Kropotkin tocava a mazurca de Kontski e na de Herbert *O raptó de serralho*, uma ópera-bufo de Mozart, que tinha por tema uma fuga³⁰⁶. Duvido que tenha sido possível traduzir integralmente a tentativa de Herbert de entremisturar o estilo levemente grotesco da ópera-bufo com o tom sério do poema. A perda dos russicismos, cujo uso nesse poema para um ouvido polonês aprofunda a sensação do grotesco, talvez tivesse sido decisiva. Por outro lado, creio que o contraste dos estilos aplicados pelo poeta foi mantido e pode ser percebido pelo leitor da tradução, talvez com intensidade um pouco menor.

Como mostrei, essa sutileza da técnica herbertiana foi uma das mais prejudicadas na tradução – justamente por se tratar de uma aplicação de delicadeza muito tênue, frequentemente extremamente difícil de ser reproduzida. Por vezes faltavam-me palavras que fossem correspondentes exatas do original, cujos contextos sugeriam várias coisas. Para terminar esta parte e ilustrar a dificuldade, usarei dois exemplos do poema "Professor de ciências naturais"(HCE, 22). No poema temos dois exemplos de coloquialismos, como quase sempre em Herbert, coloquialismos muito elegantes, que por vezes ficam difíceis de serem identificadas como tais. Aqui eles destoam da totalidade do poema, ao mesmo tempo que caracterizam a fala de alunos e de professores. O primeiro deles se encontra no título que reflete a maneira como os alunos e seus pais se referem aos professores de um modo ao mesmo tempo respeitoso e coloquial: "Pan od..." ou "Pani od..." (literalmente: "O senhor de..." ou "A senhora de..."). Como esse uso inexistente em português, a opção foi traduzir "Pan" como professor. O

³⁰⁶ A informação sobre essa infidelidade de Herbert ao relato de Kropotkin devo à interpretação do poema feito por Joanna Adamowska (ADAMOWSKA, 2016, p. 282-283)

coloquialismo por um momento me fez pensar na possibilidade de usar "Profe", mas a mencionada elegância do estilo de Herbert, me fez desistir da ideia. A outra parte do título também provocou dificuldades, pois "od przyrody" define a disciplina que em português é conhecida como "ciências naturais", mas na sua tradução literal teria que soar "da natureza". Ou seja, se traduzido literalmente, em vez de resultar em "Professor de ciências naturais" o título seria "O senhor da natureza", algo completamente enganoso, por não possuir este sentido no original.

O segundo coloquialismo do poema é a palavra "łobuzy", que usada tanto pelos professores quanto pelos alunos define os meninos levados, travessos, valentões ou malandros. Seu uso fica mais evidente dentro do contexto, no qual o eu lírico do poema, um bom aluno e discípulo do professor, define assim aqueles que assassinaram o mestre:

w drugim roku wojny
zabili pana od przyrody
łobuzy od historii.

Na falta de melhor opção, "łobuzy" foi traduzido por "arruaceiros":

no segundo ano da guerra
mataram o professor de ciências naturais
os arruaceiros da história

Não sei se o contraste entre as palavras coloquiais, porém elegantes, do vocabulário da escola, "o professor de ciências naturais" e "arruaceiros", e o resto do poema ficou tão perceptível quanto as palavras "pan od przyrody" e "łobuzy" e o original. Mas, como foi dito, são diferenças tênues e sutilezas difíceis de serem refletidas exatamente.

4.7 O PROBLEMA DOS CONTEXTOS, DIÁLOGOS E INTERTEXTUALIDADES

Zbigniew Herbert foi um poeta erudito. Seus poemas estão cheios de referências e criptocitações de grandes autores da literatura ocidental. Por mais que seja interessante que seu tradutor possa identificar essas citações, aparentemente não é algo imprescindível, uma vez que o poeta raramente faz citações diretas. Geralmente uma tradução relativamente fiel vai ser capaz de transmitir a referência velada, mesmo sem conhecer a tradução de sua fonte no idioma de chegada.

Por vezes o conhecimento de tal tradução apenas provoca dificuldades, pois acontece de ela não condizer de maneira alguma com o original e é preciso recorrer a uma nota de rodapé, procedimento que alguns tradutores e editores criticam. Um exemplo de uma dificuldade desse tipo pode ser observado no poema "Xadrez" (ET, 26), no qual Herbert faz uma adaptação daquilo que em polonês é a tradução da famosa gravura de Goya, cujo título em português "O sonho da razão produz monstros" é a reprodução fiel do original espanhol "El sueño de la razón produce monstros". A tradução deste título em polonês, a que Herbert alude, seja talvez até mais poética que o original: "Quando a razão dorme, despertam os demônios" ("Gdy rozum śpi budzą się demony"). As duas saídas que restam ao tradutor implicam aqui ou em nota de rodapé, ou em uma tentativa de adequar a referência aludida, para que ela indique a sua fonte. A frase de Herbert, como de costume, é uma citação inexata da tradução do título: "kiedy umysł usypia/ budzą się maszyny". O costumeiro "gdy" ("quando") é substituído por seu equivalente "kiedy", o verbo "śpi" ("dorme") é substituído por Herbert por "usypia" ("adormece"), enquanto os substantivos "razão" e "monstros" do original ("razão" e "demônios" na tradução polonesa) são substituídos por "mente" e "máquinas". A tentativa de adaptar os vocábulos utilizados por Herbert à tradução costumeira do nome da gravura resultaria, portanto, em algo como: "o adormecimento da mente/desperta as máquinas" e portaria uma remota semelhança com o título referido. Em compensação, as sutilezas poéticas do texto e parte do sentido ficariam perdidas. Diante disso a minha opção foi a tradução literal, com a explicação do artifício usado por Herbert na nota de rodapé. O resultado final: "quando a mente adormece/ despertam as máquinas" não apresenta muitas semelhanças com o título de Goya, em compensação compõe-se muito melhor com o restante do poema e expressa a intenção autoral.

Felizmente, por conta do procedimento de Herbert mostrado acima, que ao mesmo tempo em que adota uma referência, apropria-se dela transformando-a, muitas das criptocitações dispensam o conhecimento da tradução da sua fonte. No poema "Para Heryk Elzenberg no centenário de seu nascimento" (R, 1) Herbert utiliza a referência a palavras de *Macbeth*, que mesmo diferentes daquelas das traduções polonesas (e há muitas delas) apontam para sua fonte, tanto por serem vastamente conhecidas quanto por serem utilizadas por muitos, entre eles por William Faulkner no título de um dos seus romances mais famosos. Escreve Herbert: "Żyliśmy w czasach które

zaiste były opowieścią idioty/ Pełną hałasu i zbrodni". Traduzi os versos como: "Vivemos nos tempos que em verdade foram uma história contada por um idiota/ Cheia de barulho e de crime". Mesmo que o segundo verso seja uma paráfrase da parte mais conhecida da frase do protagonista de Shakespeare, utilizada por Faulkner ("The sound and the fury"), o primeiro verso situa o leitor erudito no contexto shakespeariano, mesmo que não se fale diretamente do som e da fúria. A frase de Macbeth a respeito da vida: "It is a tale. Told by an idiot, full of sound and fury", fica perfeitamente reconhecível, apesar da paráfrase e independentemente das traduções que possam ter sido feitas do original shakespeariano. Caso semelhante se dá, por exemplo, nas criptocitações de Shakespeare no discurso de Fortinbras ("A trenodia de Fortinbras", EO, 22) que podem ser facilmente identificadas por todos que conhecem *Hamlet*. Enquanto a referência de a Dinamarca ser uma prisão pode ainda exigir um pouco mais, a citação parafraseada "O resto não é silêncio" é bem mais conhecida por aqui, por encontrar seu eco no título do romance de Érico Veríssimo *O resto é silêncio*.

É assim também em outros lugares. Quando o poeta fala "balkon w Weronie" ("o balcão em Verona") no poema "Elegia para a partida da pena da tinta e da lâmpada" (EP, 19) automaticamente dá ao leitor as ferramentas para identificar a referência a Shakespeare. A identificação de *Romeu e Julieta* permite entender as que estão nas suas vizinhanças: "szalony książę" ("príncipe louco") e "wyspa" ("a ilha") como referências respectivamente a *Hamlet* e a *A tempestade* do mesmo autor. Quando Herbert denomina seu último livro *O epílogo da tempestade*, o tradutor precisa apenas ser fiel ao original e não se esforçar para substituir "a tempestade" por algum de seus sinônimos mais inusitados como "tormenta", "vendaval" ou "temporal". Embora sejam abundantes na obra de Herbert as referências a Shakespeare, maioria delas é mais ou menos direta, não causando grandes desafios ao tradutor. Otelo, Próspero e Floresta das Ardenas, por exemplo, são nomeados em poemas como "Isadora Duncan" (ICS, 29), "Abrunheiro" (EP, 4) e "A floresta das Ardenas" (CL, 21), e as citações se resumem a referências diretas.

As referências a contextos da literatura universal geralmente se dão de modo semelhante às shakespearianas, algumas das quais acabo de descrever. Rilke³⁰⁷ é frequentemente referido por meio do símbolo da

³⁰⁷Em seu livro *Rilke poetów polskich* (Rilke dos poetas poloneses) (KUCZYŃSKA-KOSCHANY, Katarzyna. *Rilke poetów polskich*. Wrocław:

rosa. Pode-se perceber um eco do poema-epitáfio dele no poema "Rosa negra" (EO, 6), ao qual me referi ao analisar o volume. Outros diálogos diretos com a poesia rilkeana aparecem por meio da estátua de Apolo, que estabelece a intertextualidade entre os poemas "A Apolo" (CL, 10) e "Torso arcaico de Apolo", e por meio da retomada da situação descrita no poema de Rilke "Orfeu. Eurídice. Hermes" da prosa poética de Herbert "H.E.O." no livro *Król mrówek*.

Quando Herbert se refere a W.H. Auden, também estabelece o diálogo por meio do uso de símbolos (a cidade que permite estabelecer a ligação entre o "O informe da cidade sitiada" (ICS, 35) e "Memorial for the City"), de obras de arte (o quadro de Breughel *A queda de Ícaro* que une "Dédalo e Ícaro" (CL, 37) com "Musée de Beaux Arts") ou com a imagem de Mestres Antigos (que une o poema "Os mestres antigos" ICS, 6 com "Musée de Beaux Arts"). No caso desta última interação, fui obrigado a fazer escolhas, pois na tradução do poema de Auden, José Paulo Paes optou por traduzir "Old Masters", por sua vez equivalente de "Alte Meister" alemão, como "Velhos Mestres"³⁰⁸. Como o termo mais corriqueiro a se referir a estes pintores em português, presente, por exemplo, na tradução do nome da Pinacoteca de Munique, é "Mestres Antigos", optei por não ser fiel à tradução de Auden, ainda mais que no original de Herbert constava palavra "dawni", que seria melhor traduzida por "antigos". Como vários poemas importantes de Auden ainda esperam sua tradução no Brasil, não foi preciso cotejar traduções de "Memorial for the City" ou "Atlantis". Elementos intertextuais do último poema aparecem em "A viagem" (EP, 11), mas novamente Herbert usa a imagem de "um filósofo jônico" que indica um parentesco entre os poemas que dificilmente pode se perder em tradução, uma vez que Auden diz "In some old harbour-city/ Of Ionia, then speak/ With her witty scholars"³⁰⁹ ("Em algum porto/ Da Jônia então converse/ Com seus estudiosos espirituosos").

De forma semelhante dão-se os diálogos com Kaváfis. Tanto a imagem dos bárbaros, quanto da viagem para Ítaca são a ponte para o diálogo entre os poemas "À espera dos bárbaros" e "O Senhor Cogito sobre a postura ereta" (SC, 39) e "Ítaca" e "A viagem" (EP, 11). Os

Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2004, p.241-263), Katarzyna Kuczyńska- Koschany apresenta algumas das interações entre a poesia de Herbert e a de Rilke e faz análise pormenorizada dos diálogos entre "Orfeu.Eurídice. Hermes" e "H.E.O."

³⁰⁸ AUDEN (1986), p.71

³⁰⁹ AUDEN (1979), p.116

elementos, o tom e a tentativa de refletir por vezes o ritmo de Kaváfis que Herbert emprega em seus poemas, bem como o uso parafraseado de partes destes poemas dispensam a necessidade de corresponder com a citação exata da tradução. As relações ocultas com Eliot, como as descritas na análise do poema "Parada" (I, 6) e as alusões à imagem da Terra Desolada também precisam apenas da atenção do tradutor para o uso de vocábulos precisos como usados por Herbert, sem obrigá-lo a citar as traduções do poeta no Brasil. O curioso, no entanto, é que essa reflexão só aparece depois de cotejar o resultado da tradução de Herbert com as traduções de Rilke, Auden, Eliot e Kaváfis. O uso de elementos simbólicos, por vezes parafraseados, é o que estabelece a ligação entre os poemas de Herbert e os dos autores com os quais dialoga. Às vezes o uso das imagens, do ritmo e de uma palavra-chave ou expressão-chave, como "bárbaros", "viagem longa" ou "eheu" (caso de "Balcões", HCE, 19 e das odes de Horácio) desencadeia a associação que remete a um poema de outro autor. E depois de feito o cotejamento dos poemas, percebe-se o diálogo oculto e evidente entre as duas obras. Mas, para desencargo de consciência do tradutor, é sempre necessário empreender o cotejamento com as traduções existentes, para perceber se realmente é possível notar a semelhança apontada pelo original. Assim foi com a metáfora homérica do "mar vermelho como vinho" usada em "A obra de figuras negras de Exéquias" (R, 24), que faz referência à linha 172 do canto XIX da *Odisséia*. Mas neste caso particular, a quantidade das traduções existentes e a falta de uma que pudesse ser considerada canônica, bem como as necessidades da manutenção do ritmo do original herbertiano, permitiram que eu optasse por aquela que julguei mais adequada. As citações de Virgílio, tampouco precisaram de atenção reforçada, uma vez que foram feitas em latim (*Iovis omnia plena*, na "Oração do Senhor Cogito – o viajante", ICS, 7) ou por meio de palavras que integram o imaginário literário, como por exemplo "lágrimas das coisas" (Fábula sobre o prego, EP, 18).

Mas mesmo este uso de uma imagem, símbolo característico ou palavra-chave descrito acima pode fazer com que apareça um desafio e a necessidade de fazer opções. Como exemplo de tais dificuldades citarei o problema com a imagem platônica e esópica do artista em forma de cigarra. No *Fedro* de Platão e na fábula de Esopo encontramos a palavra em grego antigo "τέρτιξ", que em português foi traduzida, acertadamente, como "cigarra". Na língua polonesa, nas traduções canônicas de Platão, aparece a palavra "piewik" (nome da subordem *Auchenorrhyncha*, da família das cigarras), nas de Esopo "konik polny"

(*Chorthippus* da família dos gafanhotos), mas o símbolo da poesia e do artista ficou sendo "świerszcz" ("grilo"), provavelmente por conta dos poemas de Jan Kochanowski. O poeta renascentista em seus poemas inspirados pelos clássicos utilizava a imagem do grilo como símbolo do poeta. O vocábulo "świerszcz" na época de Kochanowski comportava em si mais conotações do que apenas grilo. No dicionário latino-polonês de 1564, a palavra latina "cicada", correspondente da "cigarra" em português, foi traduzida para o polonês como "świerszcz polny" ("grilo-campestre") ou "szarańcza" ("gafanhoto")³¹⁰. Podemos ainda acrescentar que grilo também simboliza, no imaginário polonês, modéstia, magreza e pobreza – associados com o imaginário da cigarra de *Fedro* de Platão. A palavra "świerszcz" foi utilizada várias vezes por Herbert nos contextos que pudessem sugerir uma referência à simbologia de Esopo e Platão. O uso da palavra "grilo", fiel ao contexto original, impediria que pudessem ser feitas as associações com essa simbologia, provavelmente sugeridas por Herbert. O uso da palavra "cigarra" de algum modo faria com que o universo de Herbert sofresse um processo de exotização, uma vez que cigarras não existem na Polônia, enquanto que os grilos fazem parte da paisagem tanto física, quanto poética.

Passei em revista os poemas nos quais aparecia o vocábulo: "Fragmento de um vaso grego" (CL, 34), "Incorrigibilidade" (HCE, 16), "Passarinho pequeno" (HCE, 37), "O funeral de uma jovem baleia" (HCE, 94), "Parada" (I, 6), "O Senhor Cogito e o pensamento puro" (SC, 11), "Fotografia" (ICS, 17) e "Considerações heráldicas do Senhor Cogito" (EP, 8). Em alguns deles julguei que o uso de vocábulo "świerszcz" poderia ter implicações relacionadas com a simbologia empregada por Platão e por Esopo quando falavam da cigarra. Refiro-me aqui tanto à cigarra festiva em comparação com a formiga trabalhadeira, que simbolizaria um artista descuidado das coisas do mundo, quanto à cigarra como símbolo do poeta e da alma, que deixa sua casca para renascer. O primeiro dos poemas, "Fragmento de um vaso grego" (CL, 34) no qual o inseto oculto "entre os ainda vivos

³¹⁰ As informações a respeito da simbologia do grilo, mudanças do campo semântico da palavra e sua ligação com Jan Kochanowski obtive do artigo de Teresa Michałowska: MICHAŁOWSKA, Teresa. Świerszcz i poeta. Na marginesie "Muzy" Jana Kochanowskiego (O grilo e o poeta. Nas margens de "Musa" de Jan Kochanowski). *Pamiętnik Literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej*, Wrocław vol. 71/4, p.165-171, 1980.

cabelos de Mêmnon/ proclama o convincente/ louvor à vida" não me causou muitas dúvidas e "świerszcz" do original transformou-se em "cigarra" na tradução. O segundo dos poemas "Passarinho pequeno" (HCE, 37) já me causou mais dúvidas, uma vez que o poema se refere claramente à realidade polonesa, como mostrei em sua análise no primeiro capítulo. O que prevaleceu na escolha foi o fato de que o poema usa um manto alegórico para se referir a esta realidade e também o fato de a imagem do inseto simbolizar nele tanto o artista quanto a alma. Novamente "o grilo" do original passou a ser "a cigarra" na tradução: "não sou como a cigarra que fica em baixo da pedra/ livre e leviana pois só possui a casca/ que em breve restará - vazio monumento dela". O terceiro, "Incorrigibilidade" (HCE, 16), novamente põe o grilo no contexto do trabalho do poeta e do canto: "i struna jak zabity świerszcz", e justifica a mudança de um inseto para o outro: "e uma corda como uma cigarra que foi morta". No quarto poema, "O funeral de uma jovem baleia" (HCE, 94) o contexto que compara grilos do mar aos poetas de novo torna justificável o câmbio.

A escolha mais difícil ficou por conta do quinto dos poemas enumerados, "Parada" (I, 6). Se por um lado a indefinição do lugar permite imaginar um lugar qualquer, incluindo as redondezas de Lwów, onde a família do poeta observava os refugiados no início da Segunda Guerra, por outro, é possível identificar no poema diálogos com Platão. O uso de "cigarras" no lugar de "grilos" automaticamente excluiria as localidades da Europa Central como possíveis cenários do poema. E a presença de ançarinhas-brancas, embora existentes em qualquer lugar, nessa parte da Europa, vistas como um alimento durante as grandes fomes e a penúria relacionadas com a guerra, reforçava a semelhança da paisagem. Além disso, o indício platônico no poema é bastante sutil e relacionado mais com a alegoria da caverna do que com o mito das cigarras. Os grilos do poema dificilmente poderiam ser entendidos como o símbolo dos poetas ou da poesia, aparecendo muito mais fortemente como elementos da paisagem. Julguei a eventual substituição como injustificada e deixei os grilos serem grilos. Da mesma maneira, aconteceu no poema "O Senhor Cogito e o pensamento puro" (SC, 11). Os grilos que fazem cócegas no ouvido do eu lírico apenas muito remotamente poderiam estar relacionados com a simbologia da cigarra, enquanto o sentido coloquial do vocábulo "grilo" de "preocupação" e "inquietação" encaixava-se perfeitamente no contexto. Nos dois restantes poemas, "Fotografia" (ICS, 17) e "Considerações heráldicas do Senhor Cogito" (EP, 8), os grilos fazem parte da paisagem centro-europeia

descrita e não poderiam ser substituídos por cigarras, embora no último dos poemas a palavra grilo talvez se refira também a poetas.

Os diálogos intertextuais com outros poetas poloneses, abundantes na poesia de Herbert, de uma maneira geral, se perderam na tradução, uma vez que não há traduções das obras referenciadas pelo poeta para o português. Quando a presença de alguma dessas intertextualidades tornava-se importante para a compreensão mais ampla do poema, valia-me do recurso da nota de rodapé, como no caso do diálogo evidenciado pela citação dos elementos da frase de Słowacki no poema "Duas gotas" (CL, 1). Mas de uma maneira geral, essa rica parte intertextual da poesia herbertiana é fadada a se perder na tradução e talvez possa vir à luz um dia, na oportunidade de uma improvável edição crítica que faça jus a todo tipo de comentários e notas de rodapé. Sinalizei neste trabalho algumas dessas interações com Kochanowski, Broniewski, Miłosz, Gajcy e Słowacki, mas a tarefa de mapear detalhadamente todas elas foge a seu escopo.

Da mesma maneira, deixei de lado os cotejamentos dos poemas de Herbert relacionados com Roma e com as traduções brasileiras de Tácito, Suetônio e Robert Graves, uma vez que nos diálogos com suas obras Herbert não os citava literalmente, atendo-se à estrutura dos fatos por eles narrados.

Os diálogos com uma outra grande obra literária da cultura ocidental, curiosamente, me provocaram muitos problemas. As citações literais da *Bíblia*, pois a ela me refiro, usadas por Herbert, para um leigo pareceriam um problema fácil de ser resolvido: é só comparar as traduções da obra em português e polonês e o problema estaria resolvido. Acontece que, como foi mencionado no subcapítulo 3.1.4.1 na Polônia existem duas traduções da *Bíblia* e Herbert usa as duas. Uma delas é a tradução mais antiga, feita a partir da Vulgata por Jakub Wujek, em 1599. A outra data de 1966 (*Bíblia Tysiąclecia* - A Bíblia do Milênio) e foi traduzida a partir dos idiomas originais por um grupo de tradutores biblistas especializados. Frequentemente as citações de Wujek dão ao texto de Herbert o ar propositadamente estilizado para um idioma antiquado. Do lado da língua de chegada o problema é aprofundado, pois há uma grande quantidade de traduções que utilizam estilos diversos. De maneira geral, adotei as traduções da *Bíblia* da editora Ave Maria como correspondente às citações da tradução moderna e a versão da *Bíblia* de Almeida, de 1848, para as citações da tradução de Wujek. Na maioria dos casos, o procedimento deu

resultados satisfatórios. Houve, no entanto, momentos nos quais foi preciso fazer escolhas e adotar táticas diferentes. Citarei aqui dois deles, para exemplificar de que tipo de problemas se trata.

O primeiro deles aconteceu na epígrafe do poema "Jonas", em cujo exemplo apresentei já algumas considerações a respeito de problemas tradutórios relacionados com a discussão da técnica de contraste entre estilos apresentada no livro de Barańczak (subcapítulo 3.1.41.). A epígrafe herbertiana, retirada da *Bíblia* na tradução de Wujek, no polonês arcaico diz: "I nagotował Pan rybę wielką/ żeby połknęła Jonasa". Se optasse por traduzir literalmente obteria algo como: "E preparou o Senhor um peixe grande/para que tragasse Jonas", sendo que o verbo "nagotować" soa arcaico em polonês e tem o duplo sentido de "cozinhar" e "preparar", que em algum nível é reproduzido pelo verbo "preparar", mesmo que menos literalmente. Se as outras citações bíblicas com o tom arcaizante naquele poema puderam ser aproveitadas perfeitamente da *Bíblia* de 1848, a epígrafe (Jonas, 1, 17) ficou estranha e com um erro, pois o verbo utilizado na tradução como transitivo indireto, "tragar", é transitivo direto: "Ordenava pois Jehovah hum grande peixe, que tragasse a Jonas". O mesmo trecho encontrado na *Bíblia* Ave Maria (com a diferença de que nela foi encontrado em Jonas 2, 1), tampouco ficou satisfatório: "O Senhor fez que ali se encontrasse um grande peixe para engolir Jonas". Por fim consultei ainda outras traduções, encontrando duas cujo tom e a escolha das palavras me pareceram mais adequados, mas por serem versões da de João Ferreira Annes d'Almeida apresentavam o mesmo problema de uso do verbo "tragar" como transitivo indireto, acompanhado de preposição "a". Na versão da *Bíblia* de Almeida Revista e Corrigida de 1995, o trecho foi assim traduzido: "Deparou, pois, o Senhor um grande peixe, para que tragasse a Jonas" e na versão de Almeida Corrigida Fiel: "Preparou, pois, o Senhor um grande peixe, para que tragasse a Jonas". A primeira versão me agradava por seu tom antiquado e uso do verbo "deparar" num sentido pouco encontrado, a segunda por ser relativamente fiel em comparação ao texto usado por Herbert, mantendo inclusive o verbo "preparar", que possibilitava o duplo sentido percebido na versão de Wujek. Uma boa opção entre a manutenção de algo que soava estranho e arcaico ou o uso que preservava o sentido jocoso possibilitado pelo duplo sentido ficou, no entanto, problemática por causa do objeto indireto no verbo "tragar". A minha opção final foi corrigir a versão de Almeida Corrigida Fiel, omitindo as vírgulas como no original e preservando a transparência da mensagem e o duplo sentido: "Preparou pois o Senhor um grande peixe/ para que tragasse Jonas".

Outro exemplo de problemas que queria apresentar foi encontrado no poema "O Senhor Cogito – anotações da casa morta" (ICS, 34). Novamente, entre variadas citações bíblicas que Herbert utiliza no poema, provenientes da versão da *Biblia Tysiąclecia*, de 1966, que foram traduzidas utilizando a tradução da *Biblia* da Ave Maria, encontrou-se uma que não ficou satisfatória. No fim da segunda parte do poema, Herbert utiliza o verso "głos wielu wód", literalmente traduzindo, "a voz de muitas águas". O trecho pode ser encontrado tanto no Livro de Ezequiel 43, 2, quanto no do Apocalipse 1, 15. Na *Biblia* da Ave Maria traduziu-se o trecho, respectivamente, como "ruído das muitas águas" e "ruído de muitas águas". Por mais que pudesse adotar tal saída, como no poema falava-se da voz e do grito, preferi optar pela versão proposta nas traduções de Almeida. Tanto a Corrigida Fiel, quanto a Revista e Corrigida de 1995 utilizavam a expressão: "voz de muitas águas" tanto no excerto do livro de Ezequiel quanto no do Apocalipse e foi essa expressão que apliquei na versão final do poema de Herbert.

Por mais que muito mais pudesse ser dito a respeito dos problemas relacionados com a tradução de criptocitações de outras obras utilizadas por Herbert, creio que os exemplos acima relacionados refletem bem o tipo de trabalho e de atenção especial a que Herbert obriga seu tradutor. Primeiramente é necessário identificar os trechos que contêm tais referências. Em segundo lugar, aparece a necessidade de muitas consultas e cotejamentos das traduções dos referidos trechos com o idioma de chegada, apesar de que, frequentemente, tal procedimento possa ser dispensado. Além desse cotejamento, é preciso estar atento a problemas relacionados com a acepção dos símbolos na cultura de partida e na de chegada, como no caso do grilo e da cigarra, descrito acima. Por fim, muitas vezes a tradução exata do trecho, determinada pela estratégia de lidar com as citações, resulta inadequada por problemas de contexto e é preciso então lançar mão de outras estratégias, como no caso dos trechos bíblicos citados. E mesmo com todo esse trabalho, é preciso se conformar com as inevitáveis perdas, como as dos diálogos com os poetas poloneses que permanecerão indecifráveis, até que se faça o trabalho de traduzir as obras a que Herbert se refere, e então, talvez possa ser feito o trabalho de uma nova tradução que possa evidenciar essas intertextualidades.

4.8 SEÇÃO DE PERDIDOS (E ACHADOS) NA TRADUÇÃO OU SOBRE O PROBLEMA DE AMBIGUIDADES E FALTA DE CORRESPONDENTES EXATOS

Em cada tradução acontecem perdas e ganhos. De uma maneira geral, a lista de perdas sempre supera a lista de ganhos, ainda mais quando se trata de poesia, que frequentemente é um exercício de ampliação dos limites do idioma realizado por meio da exploração das particularidades intraduzíveis. Por mais que Herbert postulasse a transparência e a comunicabilidade em sua poesia, como afirmou em varias entrevistas, gostava de utilizar, de vez em quando, recursos que introduzissem uma dubiedade premeditada ou que colocassem um enigma para o leitor. Comentaremos aqui alguns destes casos. Outros casos comentados serão exemplos das diferenças entre os idiomas que impedem a transposição exata do planejado pelo autor. O conteúdo dessa seção será forçosamente incompleto, tendo como objetivo apenas a exemplificação de alguns dos problemas encontrados e as justificativas para algumas das soluções tomadas.

Como vimos acima, é comum Herbert fazer referências culturais em seus poemas. Algumas delas podem ser reproduzidas sem muita ginástica tradutória. Outras exigem mais esforço do tradutor. Começo com estas a minha lista. "A parábola do bom samaritano", por exemplo, em polonês tem o título "Przypowieść o miłosiernym samarytaninie", que traduzida ficaria: "A parábola do misericordioso samaritano". Em seu poema repleto de referências bíblicas, "A morte do leão" (EP, 17), Herbert utiliza a palavra "miłosierny" para descrever o ferroviário que acolhe Tolstói na sua fuga. Apenas o uso deste vocábulo, que assim como em português não é muito comumente usado, não me chamaria à atenção. Mas dentro do contexto e num poema em que há outras referências bíblicas, a palavra me pareceu apontar para a parábola. Pensei nas opções "misericordioso" e "caridoso", mas nenhuma delas sequer sugeriria a eventual referência. A opção "um bom ferroviário", que utilizaria a palavra do título português, tampouco o faria por ser muito comum. Na consulta aos dicionários, no entanto, notei que em português a palavra "samaritano" ganhou o sentido figurativo de um adjetivo que qualifica aqueles que são bons e caridosos. Optei por ela, mesmo que entregasse a referência de modo explícito, por acreditar ser interessante o uso de uma palavra que nunca vi ser utilizada como um adjetivo.

Um outro caso de referência cultural que precisou de uma solução foi o uso que Herbert faz da palavra "ogrójec" que no polonês antiquado significa apenas jardim, mas que um falante nativo automaticamente e de imediato associaria à Getsêmani, lugar onde Jesus foi traído por Judas. Como Herbert deliberadamente aplica a palavra explorando sua possibilidade de indicar tanto um jardim quanto o lugar específico, foi preciso encontrar uma maneira de fazer o mesmo. No poema "A Ryszard Krynicki – uma carta" (ICS, 11) a palavra, que já por si indica Getsêmani, ainda é qualificada: "w ogrójcu zdrady" ("no jardim da traição"). A minha primeira opção de tradução foi: "no Getsêmani da traição", mas depois de consultar as traduções da *Bíblia* percebi que não era necessário restringir tanto o sentido. Uma vez que colocasse no lugar de "Getsêmani da traição" a expressão "o horto das oliveiras da traição" o resultado ficaria mais assemelhado ao original: apontando claramente para a referência, com uma eventual possibilidade de ter o sentido não relacionado com o bíblico. No caso de outro exemplo encontrado no poema "As aventuras do Senhor Cogito com a música" (EP, 14) o problema foi mais complicado. A palavra foi qualificada diferentemente: "w ogrójcu marzeń", na tradução literal: "no jardim dos sonhos". O sentido de "jardim" parecia prevalecer, mas o poeta usou deliberadamente a palavra relacionada com o lugar da traição de Jesus. Como tanto o uso de "Getsêmani" quanto da especificação "o horto das oliveiras" me pareceu abusiva, utilizei "o horto dos sonhos", por perceber que de algum modo remoto a palavra "horto" estava relacionada a Jesus. Obviamente era uma relação mais longínqua que no idioma polonês, mas, mesmo assim, existente.

Um outro caso de duplo sentido relacionado à esfera cultural pode ser encontrado na brincadeira linguística feita no poema "O Senhor Cogito. A aula de caligrafia" (ET, 34). No poema escrito em tom jocoso encontramos a expressão "laury Petrarki", que pode significar tanto "os louros de Petrarca", quanto "as lauras de Petrarca", brincando com o nome da musa do poeta. Infelizmente era uma brincadeira fadada a se perder. A minha primeira opção foi "louros de Petrarca", mas estudando as outras possibilidades acabei me decidindo pela palavra "láureas" que de algum modo mais sutil que em polonês refletia a brincadeira.

Uma outra referência cultural cuja tradução ficou complexa por conta das limitações do idioma é a invocação que em tom ironicamente bem humorado inicia o poema "A gaveta" (EO, 14). Herbert inicia o poema dirigindo-se à gaveta e ao mesmo tempo comparando-a com a lira, o símbolo da poesia e dos poetas. A referência à lira, no entanto, fica implícita quando o autor diz que a gaveta é feita de sete cordas de

tábua. Em polonês ele faz isso por meio da palavra existente "siedmiostrunna" ("de sete cordas"). Em português as minhas primeiras opções pareceram insatisfatórias ("ó minhas sete cordas de tábua" e "ó minha de sete cordas de tábua") e tornou-se necessário optar pela criação de um neologismo. Assim surgiu o resultado final: "ó minha heptoencordoada de tábuas".

Mas nem sempre foi possível preservar as intenções dúbias do autor. Principalmente quando Herbert usava propositadamente uma palavra com duplo sentido foi preciso escolher o sentido que parecesse mais importante no contexto do poema. No poema "A casa" (CL, 2), por exemplo, o poeta utiliza a palavra "kostka", cujos dois sentidos "dado" e "ossinho" cabem perfeitamente no contexto do poema. No original lemos: "dom jest kostką wzruszenia", na tradução de Ballester para o espanhol: "casa que es dado de emociones" (HERBERT, 2012, p. 22) e na tradução de Alissa Valles para o inglês: "home is feeling's die". Embora a imagem de casa como um dado seja lógica, assim como a ligação de um dado com a lembrança infantil que comove, minha opção foi diferente. Por entender que a imagem da casa como um cubo estava contida na linha anterior ("a casa é um cubo da infância") e que a imagem de ossinho, além de formar uma ligação com o imaginário da guerra, formava uma metáfora bem original, que tanto fazia da comoção algo concreto, quanto a relacionava à concretude da casa e às vivências relacionadas com a guerra optei por: "a casa é um ossinho da comoção".

Num outro caso, no poema "Nunca de você" (HCE, 15), no último verso Herbert utiliza as palavras "tylko mówimy do rzeczy czule po imieniu". Além do recado que foi preservado totalmente na tradução, "só falamos às coisas ternamente as chamando pelo nome", há nesse verso um duplo sentido. A expressão usada comumente em polonês "mówić do rzeczy" (literalmente: "falar para as coisas") poderia ser traduzida para o português como "falar coisa com coisa". Curiosamente, nos dois idiomas são mais populares as expressões negativas: "mówić od rzeczy" e seu correspondente em português "não falar coisa com coisa". Como era um sentido secundário, uma espécie de brincadeira poética que de algum modo apenas reforçava a proximidade entre o eu lírico e as coisas, e como as soluções que tentaram preservar os dois sentidos acabavam prejudicando seriamente o sentido principal, optei por simplificar e desistir de preservar a dubiedade do original.

Um outro exemplo curioso que me obrigou a uma escolha foi o uso da palavra do título do poema "Kołatka" (HCE, 12). No idioma polonês a palavra designa dois objetos que em português têm nomes

diferentes: "matraca" e "aldraba". E o que é pior, Herbert se refere aos dois objetos homônimos no poema. Como ao longo do poema ele descreve o objeto principal a que se refere ("a minha imaginação/ é um pedaço de tábua/ e como meu único instrumento/ tenho um bastãozinho de madeira// bato na tábua/ e ela me responde/ sim-sim/ não-não"), não há dúvida de que se trata de uma matraca, como as usadas durante o Tríduo Pascal. No poema o autor faz, inclusive, referências bíblicas (Mateus, 5, 37) que de algum modo se relacionam com o uso da matraca no rito. Até aí o único problema relacionado com o uso do vocábulo "matraca" poderia estar relacionado com seu sentido figurado, inexistente em polonês. Mas na penúltima estrofe, Herbert usa "kołatka" no sentido de "aldraba", brincando com a possibilidade da mesma palavra designar os dois objetos: "ja mam kołatkę/ od nie strzeżonych ogrodów". Se o tradutor optar por verter aqui a palavra como "aldraba", esta parte ficará desconexa do poema e do seu título. Foi preciso, então, utilizar um subterfúgio: "eu tenho a matraca – que bate à porta/ dos jardins não vigiados". Uma outra opção que cogitei, mas acabei por descartar foi "eu tenho uma matraca – uma aldraba/ dos jardins não vigiados". Vale notar que novamente a minha opção é diferente do tradutor para o espanhol e da tradutora para o inglês, que utilizam as palavras "aldraba" e "knocker" em vez das que na minha opinião seriam corretas: "matraca" e "ratchet".

Caso semelhante se deu com o verbo "nosić" cujo escopo semântico é bastante amplo em polonês, podendo significar: "carregar", "levar", "trajar", "usar", "vestir". Herbert utiliza o verbo na terceira estrofe do poema "A seda da alma"(HCE, 29):

muszę
zajrzeć do jej wnętrza
zobaczyć co **nosi**
w środku

A palavra é utilizada evocando o sentido de "carregar" e o sentido de "vestir". Como o único vocábulo que me pareceu englobar, mesmo que remotamente os dois sentidos utilizados pelo poeta foi o verbo "levar", acabei optando por ele na minha tradução, embora fique claro para mim que ele não reflete os dois sentidos com a mesma intensidade:

preciso
dar uma olhada no seu interior
ver o que **leva**

dentro

Um outro exemplo de ambiguidade intencional que exige do tradutor uma opção entre uma saída imperfeita e a desistência em reproduzi-la pode ser encontrado no poema "Considerações heráldicas do Senhor Cogito" (EP, 8). Nele, numa sequência que enumera as cores, Herbert escreve:

ani zółc nienawiści
 ani purpura sławy
 ani zieleń nadziei.

Tudo seria perfeito, se o nome da primeira das cores não contivesse a possibilidade de duplo entendimento, reforçada ainda pela palavra que a complementa. "zólc nienawiści", pois, pode ter dois sentidos: "amarelidão do ódio" e "fel do ódio". No primeiro caso a alternativa se encaixa bem na enumeração de cores que se segue; no segundo, explora o segundo sentido que reforça a qualidade que a acompanha. As alternativas tradutórias a que cheguei, que tentam contemplar os dois sentidos, acabam sendo inexatas ou longas e perifrásticas: "o amarelo-bilioso do ódio" e "a amarelidão do fel". Como Herbert utilizou o sentido literal e figurado de "zólc" conjunto com o sentido literal de "nienawiśc", resolvi por fim usar o sentido literal de "amarelidão" combinado com o sentido figurativo de "fel", na esperança que o sentido literal deste último substantivo não fosse prejudicar a compreensão, uma vez que seguem-no abaixo mais dois sentimentos abstratos: "glória" e "esperança". A opção que tentava concretizar o sentimento: "a amarelidão do fel do ódio" foi descartada por ser muito explicativa e destoar da simplicidade das outras expressões da estrofe:

nem a amarelidão do fel
 nem a púrpura da glória
 nem o verdor da esperança.

Um tipo de desafio semelhante encontrei no poema "Fotografia" (ICS, 17), no qual aparece a palavra "łuna". Em polonês é uma palavra que tem um escopo semântico bastante amplo, que se estende desde aquilo que em português é chamado de "aurora boreal" ("łuna polarna"), passando por "clarão" (mas apenas no sentido de claridade intensa, diferindo deste vocábulo no significado de brevidade, pois, ao contrário, em polonês sinto "łuna" como algo duradouro), até certas acepções da palavra "halo" (ao redor da lua, por exemplo). No poema, Herbert utiliza

dois sentidos de "luna". O primeiro está relacionado com a acepção de "claridade que acompanha o incêndio, sendo visível de longe", o segundo com a "claridade que acompanha o nascer ou o pôr do sol". Procurei pelas palavras que mais se assemelhassem a estes sentidos. "Resplendor" foi descartado, por ser associado com algo glorioso, "fulgor", por parecer mais rápido que "clarão" e, na falta de uma palavra melhor, acabei ficando com "clarão", uma vez que esta palavra está associada também com a luminosidade do incêndio. A associação é muito mais solta que em polonês, mas existe e talvez possa ser intuída no contexto: "e se há um clarão é o clarão do ocaso".

Um outro tipo de dificuldade, que poderia ser encarado como o reverso do problema acima apresentado é encontrado no poema "Canto sobre o tambor" (HCE, 36). Ao traduzir o fragmento: "na sztywnych nogach/ dobosz gra", deparei-me com a situação na qual duas palavras de sentidos diversos utilizadas no original, na língua de chegada eram representadas pela mesma palavra. Trata-se do substantivo "tambor" que designa tanto o instrumento ("bęben"), quanto o indivíduo que toca esse instrumento ("dobosz"). A solução foi relativamente simples, uma vez que existe também a palavra "tamborileiro", para designar o instrumentista: "com as pernas rijas toca o tamborileiro".

Um desafio singular se apresentou na tradução do poema "Oração dos anciãos" (EP, 13). A singularidade provém do fato de que o poeta utiliza a palavra "kościół" no contexto, que vai obrigar seu leitor polonês a intuir ou perceber o som de "kość" ("osso") dentro da palavra. Frequentemente encontram-se suposições de que este seja o étimo da palavra, uma vez que as pessoas eram enterradas debaixo do solo das igrejas, mas, ao que tudo indica a etimologia deriva da palavra latina "castellum" que indica "castelo". Vejamos o fragmento do poema original e sua tradução, com o trecho problemático marcado em negrito:

to sprawa krwi
 i my leniwi mistycy powłóczyący nogami
 z koślawym psalmem w garbatach palcach
 nasłuchujemy jak się w żyłach przesypuje piasek
 i w ciemnym wnętrzu **biały rośnie kościół**
 z soli wspomnień wapna i niewymownej słabości
 znów ciebie wprowadzają
 przez astmatyczne sapanie dzwonów
 przy zapalonych kwiatach
 uczepieni smaku oplatka i białego plótka

"é uma questão de sangue
 e nós místicos preguiçosos arrastando os pés
 com o salmo cambaio entre os dedos corcovados
 pomo-nos a escutar como nas veias escoo a areia
 e dentro das entranhas obscuras **crece branca**
uma igreja
 do sal das memórias de cal e de indizível fraqueza
 de novo introduzem-te
 através do asmático ofegar dos sinos
 através das flores acesas
 agarrados ao sabor da hóstia e ao pano branco.

Pelo contexto que apresenta elementos corporais e até um dos mais importantes substratos de ossos – o cálcio, percebe-se que a igreja branca a que se refere o poeta pode ser lida como sendo um esqueleto, ainda mais com a inusitada presença da palavra cujo som sugere "osso". Por outro lado, o poeta também explora elementos relacionados a ritos eclesiásticos autorizando a presença e o sentido da palavra "igreja". O enfoque na palavra no original é reforçado pela presença da rima accidental: "kościół" "słabości" ("fraqueza"), chamando a atenção do leitor tanto pelo estranhamento semântico, quanto pelo estranhamento fônico e acentuando a importância do eco semântico contido no extrato fônico. Por mais que a assonância entre "igreja" e "fraqueza" fosse mantida, o sentido transmitido pela coincidência sonora era fadado a se perder. Pensei em saídas como: "igreja dos ossos", "igreja de ossos" e "igreja- ossaria", mas, por fim, não achei que uma intervenção tão forte fosse justificada. A versão final ficou igual ao trecho apresentado acima.

De um modo geral, não foi possível manter muitas das sugestões de segundo sentido colocadas por Herbert de maneiras mais sutis. Mais um exemplo de uma impossibilidade de refletir os dois sentidos pode ser visto no poema "Mona Lisa" (EO, 12), no qual o poeta em vez de utilizar a forma costumeira "wiszące mosty" ("ponte pênseis") utiliza a forma "powieszzone mosty", "pontes penduradas", ou "pontes enforcadas". Como no contexto do poema a expressão foi antecedida por "arame farpado dos rios" e "florestas fuziladas", considerei que "as pontes enforcadas" eram o sentido principal, que deveria ser traduzido em detrimento de "pontes pênseis".

Por vezes também a falta da palavra exata me obrigava a utilizar a palavra que em português é conhecida apenas por meio de fontes estrangeiras. Este foi o caso de "Fotoplastikon" (HCE, 108) palavra comumente usada ainda na Polônia comunista, uma vez que no país

funcionavam alguns aparelhos deste tipo em mãos particulares³¹¹ (na minha cidade natal o último deles, construído em 1923, cessou seu funcionamento em 2005, quando foi comprado pela cidade, restaurado e voltou a funcionar, desta vez dentro de um museu). A única opção que se me apresentou para traduzir o nome do dispositivo foi sua denominação em alemão "kaiserpanorama", uma vez que não consegui encontrar aportuguesamentos de seu nome.

Da mesma maneira, em vez de aportuguesar o nome do "Sétimo anjo" (HCE, 25) Shemkel, apenas o adaptei levemente, mudando o "sz" do original para "sh". O motivo de não criar um "Chemquel" foi a transliteração do hebraico, na qual o equivalente da letra "ש" ("shin") é "sh" (enquanto "ch" corresponde a letra "ח" ("hete")) e o equivalente da letra "פ" ("cafe") é "k" (enquanto "q" corresponde a letra "ק" ("cofe")). Tudo isto para que o nome do anjo construído por Herbert de elementos hebraicos fosse decifrável aos que quisessem analisar o poema à luz deste idioma e encontrar o sentido descoberto por Władysław Panas³¹², que revelou a artimanha herbertiana de esconder o sentido "Teu nome é Deus" ou "Teu nome é como Deus" em componentes hebraicos do nome Shemkel (שֵׁם-כֶּלֶם), ou seja Shem ("nome") -k ("como") -"el" ("deus"). O ofício de traduzir Herbert, como vemos, inclui a necessidade de conhecimentos rudimentares dos mais inesperados.

Diante de tais desafios, parece banal tentar reproduzir um dos raros neologismos aplicados pelo poeta em sua poesia. No poema "Em socorro de Pompeia" (EO, 10), observamos no original a palavra "rozkosznic", um dos infrequentes exemplos de neologismos em Herbert. O original se compõe da palavra "rozkosz" ("prazer", "deleite") unido com o sufixo "-ica" que provoca associações com "rozpustnica" ("devassa", "libertina") ou "ladacznica" ("meretriz"). Na tradução tentei aplicar o mesmo princípio composicional, obtendo assim um neologismo que creio tanto fiel ao original, quanto funcional no idioma da chegada: "deleitriz".

³¹¹ Fotoplastikon é um aparelho estereoscópico utilizado para entretenimento das massas, uma espécie de precursor do cinema. As pessoas (geralmente havia lugares para 25) reunidas ao redor de um grande poliedro em formato cilíndrico observavam, por meio de aberturas esteroscópicas individuais, uma série de imagens mudadas pelo mecanismo rotativo, a intervalos de alguns segundos. As mudanças podiam ser acompanhadas pelo som de uma campainha.

³¹² PANAS, Władysław. Tajemnica siódmego anioła (O segredo do sétimo anjo). In: RUSZAR, 2009, p. 56–74.

Um outro neologismo mais complexo de ser traduzido pode ser encontrado no poema "O poder do gosto" (ICS, 33). "Samogonny" é um adjetivo criado a partir da palavra "samogon", que significa uma bebida alcoólica destilada bastante forte, com gosto e aroma marcantes, sobre os quais é difícil ouvir elogios, de produção doméstica ilegal, por ser o Estado o detentor do monopólio para controle da produção e comercialização de álcool mais forte. O prefixo "samo-" no contexto do poema sugere sentidos de outras palavras que com ele iniciam como: "samozwańczy" ("autointitulado"), "samowładny" ("tirânico", "autocrático") e um ruscismo "samodzierżawczy" ("autocrático" e "tirânico", mas referindo-se aos tsares russos, derivado da palavra russa "самодержавие", que denominava o tipo de poder absoluto exercido pelos governantes da Rússia). A palavra "samogonny" qualifica "Mefisto", o abreviado nome do demônio de Fausto, que em português não possui essa abreviação e precisa se apresentar com seu nome completo "Mefistófeles". "O inimigo da luz", "o destruidor do bem", "o destruidor mentiroso" seriam alguns dos possíveis significados do nome do príncipe do inferno, a depender das etimologias que o derivam do hebraico ou do grego. Os possíveis sentidos sugeridos pelo prefixo "samo-" caberiam perfeitamente dentro do contexto do poema e eram destinados a desaparecer na tradução, uma vez que já foi difícil pensar num equivalente para o sentido alcoólico da palavra "samogonny". A primeira ideia que vem à cabeça é traduzir a palavra como "cachaceiro", mas além de a cachaça ser algo muito relacionado ao Brasil, a palavra em vez de apenas designar algo relativo à bebida, define também o bêbado, algo indesejável no contexto do poema. Pensei também em "um Mefistófeles aguardente" criando um enigma semelhante a "samogonny Mefisto" do original, mas a palavra apesar da sua composição que parece adjetivo, não é adjetivo e dificilmente seria lida como tal. "Aguardenteiro" tampouco ficou bem. A opção final, "alambiqueiro", além de estar relacionada à produção caseira de álcool, também tinha um segundo sentido que designava uma pessoa afetada, ou linguisticamente empolada, que no contexto parecia interessante, e assim "samogonny Mefisto" foi transformado em "Mefistófeles alambiqueiro".

Um outro problema tradutório relacionado com o mesmo poema refere-se à expressão "kobiety różowe płaskie jak opłatek". Na tradução literal seria: "mulheres rosadas chatas como *opłatek*" e como a última palavra, mesmo funcionando entre os descendentes dos poloneses no Brasil, não possui seu correspondente em português, e tampouco seria

compreensível, tive que encontrar algum equivalente. "Oplatek" é uma espécie de hóstia que os poloneses partilham entre si no Natal, desejando tudo de bom a seus próximos. A opção foi, portanto substituir "oplatek" por "hóstia", mas os problemas com a expressão aqui apenas começam. O maior desafio consistiu em encontrar um adjetivo adequado para definir as mulheres do poema. "Płaski" do polonês pode significar "chato", "liso", "plano", eventualmente, "comum", no sentido metafórico. O primeiro passo que costumo dar na tradução de um trecho que parece enigmático é sempre tentar entendê-lo em seu contexto, tentando imaginar seus possíveis sentidos. Vejamos o trecho no original e na tradução, com exceção da palavra problemática:

Kto wie gdyby nas lepiej i piękniej kuszono
 slano kobiety różowe **plaskie** jak oplatek
 lub fantastyczne twory z obrazów Hieronima
 Boscha"

"Quem sabe se nos tivessem tentado de modo
 melhor e mais belo
 se nos tivessem mandado mulheres róseas *plaskie*
 como hóstia
 ou as criações fantásticas dos quadros de
 Hieronymus Bosch

Entende-se que trata-se aqui da imagem de mulheres extremamente tentadoras, ideais ou idealizadas. Sua imagem é associada com uma hóstia, algo que é o corpo de Deus transfigurado em algo que possa ser tocado. Assim as mulheres ideais que seriam o objeto extremamente tentador seriam as mulheres com seus corpos transfigurados em algo tátil e plano. Entendo que trata-se das mulheres idealizadas e irreais que aparecem nas revistas, representadas no papel, algo plano, chato e fino. Só este tipo de seres, tão irreais e imaginários como as criaturas fantásticas dos quadros de Bosch poderiam ser tentadores. Como traduzir esta ideia, nada óbvia para o português? "Mulheres chatas" ou "mulheres finas" por conta do sentido figurado dos adjetivos não seriam nada tentadoras e nem sequer sugeririam o enigma da metáfora herbertiana. "Mulheres lisas", por sua vez, seriam muito tentadoras para o imaginário comum, mas temo que tão comum que escaparia ao significado que li na metáfora de Herbert, que no original provoca estranhamento e obriga a tentar descobrir o sentido oculto. Optei, portanto, por uma expressão que é tão estranha quanto a do original: "mulheres planas", que suponho que vá causar

estranhamento, pois o senso comum vê como tentadora uma mulher cheia de curvas. Espero que a manutenção dessa palavra fiel à original e que vai provocar o estranhamento que o original provoca, possa fazer com que o leitor seja obrigado a tentar decifrar o enigma. Não creio que seja o papel do tradutor oferecer uma solução onde o original deixou um enigma, por isso, talvez haja na minha versão de Herbert lugares que obrigam o leitor a se aprofundar nos poemas na busca pela compreensão.

Já se encaminhando para o final desta seção, já demasiado longa, gostaria de mostrar ainda dois exemplos de brincadeiras do poeta que constituem um desafio para o tradutor. A primeira delas é o nome do cruel assecla to tsar de "Uma fábula russa" (HCE, 107). No original, seu nome "Krivonosov", para o leitor polonês vai trazer dois recados: primeiro trata-se de um nome russo, segundo o nome indica alguém que tem nariz ("nos") torto ("krzywy" em polonês ou "krivoj" em russo transliterado). Para o tradutor aqui se abrem três opções: a primeira - fingir que não entendeu a brincadeira e deixar "Krivonosov" sem traduzir, partindo do princípio de não traduzir os nomes próprios; a segunda - fazer isso, deixando uma nota explicando ao leitor a brincadeira; a terceira - tentar traduzir o nome e permitir que o leitor, à semelhança do leitor do original, perceba a brincadeira sem a ajuda de uma nota. Optei pela terceira saída e Krivonosov mudou de nome na versão brasileira para Nariztortov.

O segundo exemplo das brincadeiras do poeta é um pouco mais complexo, pois trata-se de um nada óbvio neologismo fraseológico, que pode ser encontrado no poema "Pedido" (EP, 7). Em polonês existe uma expressão que designa a pedra no anel como "oczko pierścionka" - "o olhinho do anel". Herbert utiliza a expressão que obriga o leitor a parar e pensar um pouco antes de decifrar a brincadeira: "ślepy pierścionek" ("um anel cego"), para descrever um anel sem pedra. Mesmo que em português não exista a expressão que compare a pedra ao "olho do anel", vários leitores que foram postos diante do texto, sem muita dificuldade conseguiram decifrar a metáfora, como a descrição de um anel sem pedra e na versão final mantive a tradução literal "um anel cego"

As perdas relacionadas ao uso de palavras que tenham ou sugiram vários sentidos são inevitáveis. Algumas vezes o tradutor pode tentar encontrar alguma maneira de contornar o problema, mesmo que o faça de modo perifrástico e discutível, outras vezes é impossível encontrar uma saída, por mais discutível que possa parecer. Exemplos das duas

situações podem ser encontrados dentro do mesmo poema, que apenas aparentemente não parece conter grandes desafios tradutórios. Para terminar esse breve relato de confronto do tradutor com a poesia de Herbert, vejamos o exemplo do poema "O monstro do Senhor Cogito" (ICS, 20). Entre os desafios bem sucedidos, posso relatar alguns que se resolveram automaticamente: a palavra "depresja" em seus sentidos de doença psíquica e acidente de terreno é perfeitamente traduzida pela palavra "depressão"; a palavra "fuça" reproduz bem (sem o costumeiro diminutivo, "focinho", que sugeriria carinho) a dura e quase grosseira palavra polonesa "pysk"; ou a palavra "harcownik", cujo sentido aproximado e ar antiquado encontraram seu reflexo na palavra "escaramuçador". Entre os desafios que exigiram um esforço maior do tradutor, mas mesmo assim podem ser contados como soluções boas ou aceitáveis, posso enumerar: a expressão "zycie na niby" ("vida fictícia", "vida que não é vida") que foi traduzida como "vida de faz de conta", a tradução da curta palavrinha "czad" pelo equivalente de seu nome técnico, porém mais comumente utilizado do que em polonês: "monóxido de carbono", ou o subterfúgio encontrado para resolver o uso da expressão: "na ubitej ziemi". Tal expressão, cujo significado literal seria "no chão batido", "no terreiro", de imediato evoca no imaginário de um ouvinte polonês a imagem de um duelo que se dá no espaço que foi preparado para o combate, uma vez que os cavaleiros medievais justavam no espaço que era assim preparado, para evitar o terreno lodoso que poderia oferecer vantagem a um deles. Como a expressão evoca o imaginário dos duelos dos romances cavaleirescos – e desconheço uma expressão semelhante em português – optei por traduzi-la como "na arena", que no seu étimo tem a areia preparada para combate e evoca também tal imaginário. Uma outra opção, que descartei tanto por considerá-la muito rara quanto pelo fato de que seus outros sentidos pudessem introduzir ambiguidades indesejadas, foi "liça" um possível equivalente da arena de combates dos cavaleiros medievais, o espaço para combate diante do castelo. Por fim um exemplo daquilo que foi fadado a se perder em tradução: a dubiedade da expressão "duszny ciężar" , que pode significar tanto "peso da alma" quanto "peso sufocante". Na impossibilidade de refletir os dois sentidos, acabei optando por aquele que me parecia mais importante e primeiro a ser entendido pelo leitor polonês: "peso sufocante". Meu relato do confronto com o "Monstro do Senhor Cogito", é obviamente incompleto, mas é um exemplo da luta desigual de um tradutor contra um texto que na sua aparência de simplicidade e precisão esconde várias armadilhas, e mesmo a duvidosa vitória nesse duelo, sempre vem com um sabor de

derrota, pelas impossibilidades tradutórias que se manifestam constantemente ao tradutor dessa poesia.

4.9 O NARIZ AMARELO DE PÓLEN

Para comentar este capítulo, que tentou mostrar tanto os segredos da cozinha do tradutor quanto, por meio da revelação destes segredos, apresentar mais alguns aspectos da obra do poeta, complexa, erudita e exigente, gostaria de propor a leitura de um poema de Herbert. O poema foi escrito quando seu autor mal sonhava ser traduzido, mas já conhecia as agruras e glórias do ofício tradutório, pois naquela época tentava traduzir poesia (entre outros, de Rilke). O poema é intitulado "Sobre a tradução de poesia" (HCE, 26) e nos apresenta o tradutor magicamente transformado pela poesia em um abelhão, que na verdade é mais uma imagem autoirônica.

No título do capítulo coloquei, não apenas a imagem dessa figura autoirônica, mas também um erro de tradução, que provavelmente pouca gente conhece. O nome original da talvez mais famosa das músicas de Nikolai Rimsky-Korsakov, conhecida no idioma português como "O voo do besouro", no original é "Полёт шмеля" (transliterando: *paliót chmiéla*) que se traduz como "O voo do abelhão". O erro da tradução do título não impede o desfrute da peça musical, espero que os erros e desacertos da tradução por mim cometidos não impeçam o desfrute da poesia de Herbert, e que os leitores dessa tradução possam sair de dentro da flor da poesia com o nariz amarelo de pólen. Espero também que esse sobrevoos do trabalho do tradutor abelhudo não sirva apenas para mostrar que meu nariz está amarelo, mas que ajude a nos aprofundarmos ainda mais no mundo poético de Herbert.

Sobre a tradução de poesia

Como um abelhão desajeitado
 que pousou numa flor
 até que se envergou o frágil caule
 e impelindo-se através das fileiras de pétalas
 semelhantes às folhas de um dicionário
 rumo ao centro
 onde estão o aroma e a doçura
 e embora esteja constipado
 e lhe falte o paladar
 ainda avança
 até bater com a cabeça

no pistilo amarelo

e aqui já é o fim
é difícil penetrar
pela coroa da flor
até as raízes
então o abelhão sai
muito gabola
e zumbe alto:
estive lá dentro
e àqueles
que não acreditam muito nele
mostra seu nariz
amarelo de pólen

5. AS ÚLTIMAS PALAVRAS, OU SOBRE A (IN)CONCLUSÃO

*Não me venham com conclusões! A
única conclusão é morrer.*

(Álvaro de Campos "Lisbon revisited",
1923)

Fernando Pessoa³¹³

*Antes de tirar-lhe a máscara
determinemos as últimas palavras*

(Platão para os discípulos depois da
morte de Sócrates "A caverna dos
filósofos")

Zbigniew Herbert³¹⁴

Espero ao longo deste trabalho ter conseguido demonstrar várias facetas da obra de Herbert e algumas de suas máscaras. Sem dúvida, trata-se para mim de um marco importante em minha história de convivência com a obra do poeta. Como adolescente, era fascinado por sua poesia, que na época era de difícil acesso, nos idos do início dos anos oitenta, sob o jugo da lei marcial instaurada pelo general Jaruzelski. Então, ela tinha o sabor do fruto proibido. Os livros conseguidos eram fotocopiados e lidos avidamente, os poemas eram copiados a mão para serem redistribuídos e aprendidos de cor. Depois apareceram os livros ilegais, feitos por aqueles que encontraram na cultura uma maneira de resistir à barbárie do sistema comunista e distribuídos ou vendidos clandestinamente por outros resistentes. Em meio a isso tudo, a inesperada presença do poeta lendo seus poemas na igreja dos dominicanos de Poznań, a minha cidade natal, num dos invernos daquela época cinzenta. A multidão que lotava a igreja procurando um tipo de alimento espiritual diferente daquele comumente servido nas igrejas hauria as palavras do poeta num clima único. Pensávamos que o sistema não iria acabar nunca e as únicas opções disponíveis eram conformar-se, fugir do país ou, apesar de tudo e contra todo tipo de esperanças, continuar resistindo... Resistir era um dos poucos sentidos disponíveis, embora proibidos.

³¹³ PESSOA, Fernando. *Poesias de Álvaro de Campos*. São Paulo: FTD, 1992, p. 208.

³¹⁴ HERBERT, 2008, D, p. 73.

Desde então passaram-se mais de trinta anos. A poesia de Herbert me acompanhou ao longo deles mostrando as diversas facetas do diamante lapidado, encantando e ensinando a pensar e a se comportar, desvelando sentidos cada vez mais inesperados. No entanto, em pouco mudou aquilo que para mim funcionou como sua mensagem principal: resistir. Apesar de tudo e apesar das circunstâncias em constante mutação, resistir. "O monstro do Senhor Cogito" é indefinido e serve de máscara para várias realidades desde os totalitarismos, os capitalismo, os consumismos até a condição humana, as nossas indefinições, confusões, desânimos, cansaços e preguiças. Este trabalho é mais um produto da luta travada contra esse monstro multifacetado e indefinido que cada um de nós encontra diariamente, "o abismo" que nos espera na soleira, como ao Senhor Cogito.

A fidelidade "à clareza incerta", de que apesar de tudo vale a pena resistir e buscar os sentidos no mundo da poesia, no mundo da cultura, encontrando a utilidade suprema naquilo que é cada vez mais frequentemente julgado como inútil, motivou-me em todos os passos desse trabalho a lutar contra as minhas próprias limitações e deficiências. O efeito dele, certamente imperfeito e faltoso, não obstante as tentativas, é uma espécie de pagamento da dívida com o poeta. Uma vez que recebi dele a oportunidade de aprender com sua poesia, quero passá-la aos outros. Espero que este trabalho, em vez de ser a última palavra, determinada por aqueles que dissecam a obra antes de tirar a máscara para dar-lhe a forma por eles imaginada, seja, ao contrário, um novo início para muitas leituras de Herbert. E espero que elas sejam tão variadas e múltiplas quantas serão as clarezas incertas despertadas em cada um entre aqueles que terão a oportunidade de ler os poemas traduzidos e os comentários que são o conteúdo deste trabalho. Que a viagem pela obra de Herbert que esta tradução da sua obra poética reinicia (pois, como disse, a obra de Herbert foi introduzida em idioma português por Henryk Siewierski, em 1985), "seja uma viagem longa" ("A viagem", EP, 11).

É também o intuito deste trabalho fazer com que, apesar de sua cruel veracidade, seja contradita, mesmo que por um momento apenas, uma das mensagens do poema utilizado na epígrafe da tese. Junto à ironia, ou autoironia, ocasionada pelo uso do "Episódio na biblioteca" (HCE, 55) na epígrafe de um trabalho acadêmico, há também a intenção de postergar ao máximo a ilimitada decomposição das palavras. Mesmo que, um dia, restem da mensagem poética apenas "fonemas esparsos[, a]centos sobre o nada e sobre o pó", enquanto isso não acontece, a cada leitura o poeta "ressuscita em palavras". "*Non omnis moriar*" enquanto

há leituras, traduções, enquanto o poeta morto continue a falar conosco. Fico feliz de ter podido participar de alguma maneira, por mais ínfima que seja, não apenas da "decomposição" do mistério da poesia, mas também de seu estabelecimento e de sua perpetuação.

Como todo trabalho precisa de uma conclusão, mesmo tratando-se de "work in progress", (ou até de *Finnegan's Wake*), pois não creio que o fim desta etapa seja o fim do meu trabalho com a obra de Zbigniew Herbert, queria, após essas reflexões sobre conclusões e a inconclusão, terminar o trabalho citando o poema (inconcluso), que provavelmente deu título ao último volume de poesias de Herbert. Dialogando mais uma vez com Shakespeare (*A tempestade*) e Auden (*The sea and the mirror*), Herbert dá a palavra a Ariel ou ao grande mago Próspero³¹⁵, para que este, depois das suas últimas palavras, que concluem a peça de Shakespeare, mais uma vez contradiga a afirmação de que "não existe o limite da decomposição" ("Episódio na biblioteca", HCE, 55).

O epílogo da tempestade³¹⁶

1

já parte o navio dá para vê-lo ainda um pouco
é que nem a lebre que salta na densa relva do mar
proveitei o rebuliço e fiquei contigo Calibã

³¹⁵ Como escrevi anteriormente (2.6.3), há também versões do manuscrito nas quais Herbert coloca uma espécie de didascália, que atribui as palavras do monólogo a Ariel. Por um lado, as palavras "o nosso três vezes vezes grande patrono" referem-se provavelmente a Hermes Trismegistus, que pode ter sido visto como protótipo de Próspero. Por outro, o patrono de Próspero, mago e alquimista, também foi Hermes Trismegistus.

³¹⁶ Os sinais "(...)" no corpo do poema são da minha responsabilidade e sinalizam os momentos nos quais fica óbvio para o leitor do original que se trata de versos interrompidos e inconclusos. A falta de tal sinal depois das palavras "para ocasiões especiais" deve-se à compreensão de que, neste momento, a interrupção abrupta da frase é intencional e marca a mudança da perspectiva do eu lírico. Um artifício semelhante pode ser observado no poema "Nos portões do vale"(HCE, 2). Aqui, a interrupção é marcada pela quebra de linha e início do próximo verso, que acontece no meio da linha, já naquele poema é assinalada por um travessão após as palavras da velhinha que carrega o corpo do canário: "quando eu falei –".

entregando o título do rei de Nápoles pela
 dignidade do primeiro
 cidadão desta ilha E tu Calibã serás
 o povo em uma pessoa nutro esperanças
 que fundaremos o estado ideal

estou seguro de que Alonso altercará com Antônio
 na primeira oportunidade ou sem oportunidade
 pela maçã bichada do reino de Nápoles
 e aquele mais rápido degolará o irmão
 e depois outros começarão a assassinar uns aos
 outros às cegas
 traír incitar rebeliões tecer intrigas
 ou seja fazer história para que Clio possa escrever
 queimar de novo escrever e falsificar o livro para
 os descendentes
 a história das lutas das formigas negras com as
 vermelhas
 Gonzalo agonizará decerto na masmorra
 Ferdinando e Antônio vão matar-se a mordidas
 como ratos
 Trínculo o bufão será vítima de alienção mental
 não é impossível que o navio aporte em Nápoles
 vazio a não ser por Trínculo que depois dessas
 chacinas (...)
 e o capitão o contramestre e os outros marujos
 serão vulgares e fedidos como o fundo de um
 barril
 aquilo não é para nós Calibã o que nosso três
 vezes grande patrono chamou de selvagem
 de aparência monstruosa – penso que foi injusto
 contigo
 eu sempre pressenti que tinhas um bom coração e
 são
 juízo coisas nos tempos presentes mais valiosas
 que ouro
 mas pessoas (...)

2

ah e esqueci de dizer que na ilha reina
 um politeísmo total e assim em Platão
 como aqui conosco cada coisa tem seu ideal e o
 lugar no Panteão

existe então a deusa da estrela matutina bem como
o deus do sapato esquerdo a deusa da morte do
jaguar a divindade da flor de macieira
e outra diferente de seu fruto – por isso nossos
poetas nunca caem vítimas
de doenças e não farfalham com as palavras como
a relva seca

hoje escrevi um pequeno salmo à lágrima
canta-o Calibã na nave lateral de pinheiros
que com ciúme guardas sob o pomo de Adão
para ocasiões especiais

oh olha para o céu

os dedos habéis do vento tecem um cirro
como de lâ rosa que louvado seja o divino cirro
todo vento que nasce e todo vento silente

3
para nós Calibã a ilha – marés enchentes e
vazantes
neblinas e terremotos a canícula do sol o frescor
da noite
seremos como no berço dos elementos conta
apenas aquilo
que é importante água fogo abismos do céu
e abismos celestes

- penso que concordarás comigo Calibã
que nosso sistema político seja simples
nos dias ímpares governarás tu nos pares – eu
estabeleçamos como a maneira mais nobre de
governar
o ficar de barriga para cima agora
sobre a religião pois ela é a mais importante

- acreditamos timidamente na imortalidade da
alma
caso seja diferente - que pena. Aquilo não deveria
ser um obstáculo
para perseguir a virtude, uma ascese moderada
(...)

REFERÊNCIAS

CORPUS

Poesia

Originais:

HERBERT, Zbigniew. *Utwory rozproszone. Rekonesans*. Cracóvia: a5, 2010

_____. *Wiersze zebrane*. Cracóvia: a5, 2008

Traduções:

HERBERT, Zbigniew. *A viagem do Senhor Cogito/Podróż Pana Cogito*. Seleção e organização Danuta Opacka-Walasek e Piotr Kilanowski. Tradução de Piotr Kilanowski. Katowice: Gnome, 2016.

_____. *Escolhido pelas estrelas*. tradução de inglês de José Sousa Braga. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.

_____. *Informe des de la ciutat assetjada*. Traducció de Grzegorz Gryc, Valencia: Ed. de la Guerra, 1993.

_____. *Oeuvres poétiques complètes*. Vol.1-3. Traduction par Brigitte Gautier. Paris: Le Bruit de Temps, 2011-2013.

_____. *Poesia completa*. Versión, prólogo y notas de Xaverio Ballester, Barcelona: Lumen, 2012.

_____. In: MIŁOSZ, Czesław (org.). *Postwar Polish Poetry: An Anthology*. Selected and translated by Czesław Miłosz. Garden City, Nova Iorque, Doubleday 1965.

_____; MIŁOSZ, Czesław; RÓŻEWICZ, Tadeusz; SZYMBORSKA, Wisława. *Quatro poetas poloneses*. Tradução e prefácio de Henryk Siewierski e José Santiago Naud. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura, 1994

_____. *The Collected Poems 1956-1998*. Translated and edited by Alissa Valles. Nova Iorque: Harper Collins, 2007.

_____; KRYNICKI, Ryszard; MIŁOSZ, Czesław; RÓŻEWICZ, Tadeusz; SZYMBORSKA, Wisława. *Versos polacos*. Tradução de Maria Teresa Bação Fernandes, Filipa Menezes, Maria Clara Correia, Carlos Santos Pereira, Henryk Siewierski. Lisboa: Faculdade de Letras, 1985.

Poemas esparsos em coletâneas, revistas, antologias e jornais:

HERBERT, Zbigniew. In: A moderna poesia da Polônia (antologia) em: *Poesia sempre* v.30, 2009. pp.70-86

_____. In: Aproximações. Europa de Leste em Língua Portuguesa. Vol. 1-5. Lisboa – Brasília – Cracóvia, 1986-1991.

_____. In: *Modo de usar & co.* A entrada intitulada.

Zbigniew Herbert (1924 - 1998). Disponível em:

<http://revistamododeusar.blogspot.com.br/2013/06/zbigniew-herbert-1924-1998.html>. Acesso em 05.07.2017.

_____. In: MENDONÇA, Vanderley (org.). *Lira argenta. Poesia em tradução*. Tradução de Piotr Kilanowski. São Paulo: Demônio Negro, 2017.

_____. A chuva. Disponível em <http://cultura.estadao.com.br/blogs/estado-da-arte/poesia-em-casa-especial-polonia-a-resistencia-poetica/>. Acesso em 30.11. 2017.

_____. A fidelidade das coisas (seleção de poesia). Poemas em verso traduzidos por Sylvio Fraga Neto e Danuta Haczynska da Nóbrega e os em prosa por Paulo Henriques Britto. Introdução de Joseph Brodsky. *Piauí*, São Paulo, vol. 20, maio de 2008, p.56.

_____. Estudo do objeto. Tradução de Rogério Bettoni. Disponível em: <https://umbigodascoisas.com/2011/11/18/estudo-do-objeto/>. Acesso em 04.07.2017.

_____. Informe da cidade sitiada. In: JOVANOVIĆ, Aleksandar. *Céu vazio. 63 poetas eslavos*. São Paulo: Hucitec, 1996.

_____. O Senhor Cogito medita sobre o sofrimento. Tradução de Carlito Azevedo & Olga Kempinska Disponível em <https://poemargens.blogspot.com.br/2011/12/>. Acesso em 05.07.2017.

_____. O Senhor Cogito - o regresso. Pan Cogito – powrót. Tradução de Piotr Kilanowski *Relevo*, vol.6, ano 7, (2/2017). Curitiba, 2017.

_____. O Senhor Cogito segundo Zbigniew Herbert. Traduções de Grażyna Drabik e de Grażyna Drabik & Ana Cristina César. *Folhetim*. São Paulo. 4.08.1985, p.12.

_____. Poemas de Zbigniew Herbert. Tradução de Piotr Kilanowski. *Qorpus*. Florianópolis. Vol. 19 (4/2015), sem página, 2015. Disponível em <<http://qorpus.paginas.ufsc.br/teatro-na-praia/edicao-n-19/4045-2/>>. Acesso em 05.07.2017.

_____. Poemas de Zbigniew Herbert. Traduções de Piotr Kilanowski. *Qorpus*, vol. 24 (2/2017), sem página, Florianópolis, 2017. Disponível em <http://qorpus.paginas.ufsc.br/teatro-na-praia/edicao-n-024/poemas-de-zbigniew-herbert-traducoes-de-piotr-kilanowski/>. Acesso em: 05.07.2017.

_____. Relatório do paraíso. Tradução de Nelson Ascher. Disponível em <poemargens.blogspot.com.br/2012/04/zbigniew-herbert-1924-98.html>. Acesso em 03.07.2017

_____. Sobre duas pernas do Senhor Cogito. Tradução de Olga Guerizoli Kempinska. *O Globo*. Rio de Janeiro. Prosa & Verso, p. 3, 10.04.2010.

_____. Sobre tradução de poesia. In: HELDER, Herberto. *Ouolof*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997, pp. 9-10.

_____. Senhor Cogito e a longevidade. Tradução de Carlito Azevedo & Olga Kempinska. *Folha de São Paulo*. São Paulo. Ilustríssima, p.10, 15.05.2011.

_____. Trenodia de Fórtinbrás. In: ASCHER Nelson. *Poesia Alheia. 124 poemas traduzidos*. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

Ensaaios e crítica

Originais:

HERBERT Zbigniew. *Barbarzyńca w ogrodzie*. Varsóvia: Fundacja Zeszytów Literackich, 2010.

_____. *Król mrówek*. Cracóvia: a5, 2008.

_____. *Labirynt nad morzem*. Varsóvia: Fundacja Zeszytów Literackich, 2000.

_____. *Martwa natura z wędzidłem*. Varsóvia: Fundacja Zeszytów Literackich, 2005.

_____. *Mistrz z Delft*. Varsóvia: Fundacja Zeszytów Literackich, 2008.

_____. *Węzeł gordyjski oraz inne pisma rozproszone 1948-98*. Vol.1-2. Varsóvia: Biblioteka "Więzi", 2008.

Traduções:

HERBERT, Zbigniew. Capela Sistina subterrânea. Tradução da Danuta Nóbrega. *Piauí*, São Paulo, vol. 63, dezembro de 2011, p.52.

_____. Por que os clássicos: Um poeta explica as razões de seu poema. Tradução de Rubens Figueiredo. *Piauí*, São Paulo, vol. 73, outubro de 2012

_____. *The Collected Prose 1948-1998*. Edited and with an Introduction by Alissa Valles. Preface by Charles Simic. Translated by Michael March & Jaroslaw Anders, John & Bogdana Carpenter and Alisa Valles. Nova Iorque: Harper Collins, 2010.

Dramaturgia

HERBERT, Zbigniew. *Dramaty*. Varsóvia: Biblioteka Więzi, 2008.

Epistolografia

HERBERT, Zbigniew. *Korespondencja rodzinna*. Lublin: Gaudium, 2008.

_____. *Listy do Muzy*. Gdynia: Wydawnictwo Małgorzata Marchlewska, 2000.

_____; BARAŃCZAK Stanisław. *Zbigniew Herbert / Stanisław Barańczak. Korespondencja (1972–1996)*. Varsóvia: Fundacja Zeszytów Literackich, 2005.

_____; CHRZANOWSKI, Tadeusz. *Mój bliźni, mój bracie. Listy 1950-1998*. Cracóvia: Znak, 2016.

_____; CZAJKOWSKA, Magdalena; CZAJKOWSKI Zbigniew. „Kochane Zwierzątka...”. *Listy Zbigniewa Herberta do przyjaciół – Magdaleny i Zbigniewa Czajkowskich*. Varsóvia: Rosner i wspólnicy, 2006.

_____; DĄMBSKA, Izidora. *Listy*. In: *Zeszyty literackie*, Varsóvia, vol. 68 (4/1999), p. 143-146.

_____; ELZENBERG Henryk. *Zbigniew Herbert / Henryk Elzenberg. Korespondencja*. Varsóvia: Fundacja Zeszytów Literackich, 2002.

_____; HERBERT Katarzyna; HARTWIG, Julia; MIĘDZYRZECKI, Artur. *Korespondencja*. Varsóvia: Fundacja Zeszytów Literackich, 2013.

_____; MIŁOSZ, Czesław. *Zbigniew Herbert / Czesław Miłosz. Korespondencja*. Varsóvia: Fundacja Zeszytów Literackich, 2006.

_____; TUROWICZ, JERZY. *Zbigniew Herbert / Jerzy Turowicz. Korespondencja*. Cracóvia: a5, 2005.

_____; WEINFELD, David. *Zbigniew Herbert / David Weinfeld, Listy*. Cracóvia: Wydawnictwo a5, 2009.

_____; ZAWIEYSKI, Jerzy. *Zbigniew Herbert / Jerzy Zawieyski, Korespondencja 1949–1967*. Varsóvia: Biblioteka „Więzi”, 2002.

Entrevistas e esparsos

HERBERT, Zbigniew. *Głosy Herberta*. Varsóvia: Fundacja Zeszytów Literackich, 2008.

_____. *Herbert nieznanym. Rozmowy*. Varsóvia: Fundacja Zeszytów Literackich, 2008.

_____. Przerwana lekcja. *Zeszyty literackie*, Varsóvia, vol. 82, p. 55-64, 2002.

_____; MACIEJEWSKI Janusz. Nie zapowiadałem się na poetę, *Odra*, Wrocław, vol.9/2008, s.56, 2008.

Gravações

HERBERT, Zbigniew. *Zbigniew Herbert czyta swoje wiersze* (Zbigniew Herbert lê seus poemas), (CD). Cracóvia: Polskie Radio Kraków, 1998.

BIBLIOGRAFIA OBJETIVA

ABRAMOWSKA, Janina. Wiersze z aniołami. In: FRANASZEK, Andrzej (org.), *Poznawanie Herberta 2*, Cracóvia: Wydawnictwo Literackie, 1999, p.167-188.

ADAMOWSKA, Joanna. Portret artysty. Gauguin według Herberta. Disponível em: < <http://herbert.guru/joanna-adamowska-gauguin-wedlug-herberta/>>, acesso em 01.05.2017.

_____. *Różewicz i Herbert. Aksjologiczne aspekty twórczości*. Cracóvia: Universitas, 2012.

ALVAREZ, Al. Nie walczysz to umierasz . In FRANASZEK, Andrzej (org.), *Poznawanie Herberta 2*, Cracóvia; Wydawnictwo Literackie, 1999, p.15-30.

ANDERS, Jaroslaw. *Between Fire and Sleep. Essays on Modern Polish Poetry and Prose*. New Haven – London: Yale University Press, 2009.

ANTONIUK, Mateusz. Zbigniewa Herberta przygody z formą dramatyczną. Od widowiska historycznego do dramatu niekonkluzywnego. *Teksty drugie*, Varsóvia, vol.6, p. 166-184, 2007.

ASCHER, Nelson. O sr. Cogito. *Folha de São Paulo*. São Paulo. Ilustrada. 14.04.2008. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1404200820.htm>>. Acesso em 19.09.2013.

BARAŃCZAK, Stanisław. Protokół procesu. In: FRANASZEK, Andrzej (org.), *Poznawanie Herberta 2*, Cracóvia: Wydawnictwo Literackie, 1999.

_____. *Uciekinier z utopii. O poezji Zbigniew Herberta*. Londres: Polonia Book Fund, 1984 (versão em inglês: BARAŃCZAK, Stanisław A Fugitive from Utopia. The Poetry of Zbigniew Herbert. Cambridge: Harvard University Press, 1987).

BIESZCZADOWSKI, Mikołaj. ***. In: ROMANIUK, Anna (org.) *Wierność. Wspomnienia o Zbigniewie Herbercie*. Varsóvia: PWN, 2014, p.15-16.

BŁOŃSKI, Jan. Tradycja, ironia i głębsze znaczenie. In: FRANASZEK, Andrzej (org.). *Poznawanie Herberta 1*, Cracóvia; Wydawnictwo Literackie, 1998, p. 49-79.

BRZOZOWSKI, Jacek. *"Pan Cogito" Zbigniewa Herberta*. Varsóvia: Patria, 1991.

CARPENTER, Bogdana. *Zbigniewa Herberta lekcja sztuki* FRANASZEK, Andrzej (org.), *Poznawanie Herberta 2*, Cracóvia: Wydawnictwo Literackie, 1999, p. 213-226.

CARPENTER, John & Bogdana, The Recent poetry of Zbigniew Herbert. *World Literature Today*. Oklahoma, vol.51, 1977.

CATALUCCIO, Francesco. Il Signor Cogito. In: FRANASZEK, Andrzej (org.), *Poznawanie Herberta 2*, Cracóvia: Wydawnictwo Literackie, 1999, p. 35-37.

CZAPLIŃSKI, Przemysław & ŚLIWIŃSKI, Piotr & WIEGANDT, Ewa (org.) *Czytanie Herberta*. Poznań: Zakład Poetyki Historycznej UAM, 1995.

CZAPLIŃSKI, Przemysław. Ironia mniejsza: apokryfy mityczne Zbigniewa Herberta. In: LIGEŻA, Wojciech (org.), *Portret z początku wieku*. Lublin: Gaudium, 2005, p. 287-304.

_____. *Śmierć, czyli o niedoskonłości*. In: FRANASZEK, Andrzej (org.) *Poznawanie Herberta 1*. Cracóvia: Wydawnictwo Literackie, 1998, pp. 280-303.

DEDECIUS, Karl. Uprawa filozofii: Zbigniew Herbert w poszukiwaniu tożsamości. In: FRANASZEK, Andrzej (org.). *Poznawanie Herberta 1*, Cracóvia: Wydawnictwo Literackie, 1998.

DRABIK, Grażyna. Fiel à incerta luz. *Folhetim*. São Paulo. 4.08.1985, p.10-11.

DZIADEK, Adam. Apologia twórczej swobody. In: RUSZAR, Józef Maria (org.) *Zmysł wzroku, zmysł sztuki. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta*. Lublin: Gaudium, 2006, p. 30-50.

ELEKTOROWICZ, Leszek, Wspomnienie o przyjacielu. In: SZCZYPKA, Katarzyna (org.). *Upór i trwanie. Wspomnienia o Zbigniewie Herbercie*. Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 2000, p. 20-21.

- FIUT, Aleksander. Poeta – eseistą. In: WOŹNIAK-ŁABIENIEC, Marzena; WIŚNIEWSKI, Jerzy (org). *Twórczość Zbigniewa Herberta*. Cracóvia: Universitas, 2001.p.123-148.
- FLORES, Guilherme Gontijo. Zbigniew Herbert. Blog Escamandro, publicado em 19.10.2012. Disponível em: <<http://escamandro.wordpress.com/2012/10/19/zbigniew-herbert/>> . Acesso em 19.09.2012.
- FRANASZEK, Andrzej. *Ciemne źródło. O twórczości Zbigniew Herberta*. Londres: Puls, 1998.
- _____ (org.). *Poeci czytają Herberta*. Cracóvia: a5, 2009.
- _____ (org.). *Poznawanie Herberta 1*, Cracóvia; Wydawnictwo Literackie, 1998.
- _____ (org.). *Poznawanie Herberta 2*, Cracóvia; Wydawnictwo Literackie, 1999.
- GŁODOWSKA, Zofia. Wspomnienie o Zbigniewie Herbercie. In: FRANASZEK, Andrzej (org.), *Poznawanie Herberta 2*, Cracóvia: Wydawnictwo Literackie, 1999, p. 46-51.
- GRABOWSKI, Artur, KOPCIŃSKI, Jacek; SNOPEK, Jerzy (org.). *Herbert na językach. Współczesna recepcja twórczości Zbigniewa Herberta w Polsce i na świecie*. Varsóvia: Biblioteka narodowa, 2010.
- HERBERT, Katarzyna; SUFFCZYŃSKI, Jan. Jak zaśniesz to koniec (Se você dormir, acabou). Entrevista. *Kontakt*. Varsóvia. vol. 58 (17/2011) p.43-44. Disponível em: <<http://magazynkontakt.pl/katarzyna-herbert-jak-zasniesz-to-koniec.html>> , acesso em 23.04.2017.
- HERBERT, Katarzyna; ŻAKOWSKI, Jacek. Pani Herbert. *Gazeta Wyborcza*, Warszawa, vol. 30.12.2000-1.1.2001.
- HERBERT, Katarzyna. Ze Zbigniewem Herbertem mój zyciorys. In: ROMANIUK, 2014, p. 134-168.
- HEYDEL, Magdalena; WÓJCIK-LEESE, Elżbieta; WOŹNIAK, Monika (org.). *Język dalekosiężny. Przekłady i międzynarodowa recepcja twórczości Zbigniewa Herberta*. Cracóvia: Wydawnictwo UJ, 2010.
- KALISZEWSKI, Andrzej. *Gry pana Cogito*. – Cracóvia: Wydawnictwo Literackie, 1982.
- KARASEK, Krzysztof. Zbigniew Herbert: rok 1950. *Rzeczpospolita. Suplemento Plus Minus*. vol.31, Varsóvia, p. 1, 31 jul 1999.
- KILANOWSKI, Piotr. Poesia: sussurro, grito e silêncio – sobre três poemas de Iossif Brodskii, Aleksander Wat e Zbigniew Herbert. *Qorpus*, v. 24 (2/2017), Florianópolis, 2017.

_____. Zbigniew Herbert e Marco(s) Aurélio(s) e a mão estendida entre a herança e a deserção. *Qorpus*. Florianópolis, vol.19 (4/2015).

KOPCIŃSKI, Jacek. *Nasłuchiwanie. Sztuki na głosy Zbigniewa Herberta*. Warszawa: Więź, 2008.

KORNHAUSER, Julian *Uśmiech Sfinksa. O poezji Zbigniewa Herberta*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2001.

_____. Uśmiech sfinksa. *Tygodnik Powszechny*. Cracóvia vol.16, 1999

KUCZYŃSKA-KOSCHANY, Katarzyna. Herbert – "z poezji tego szalonego wieku na pewno Rilke". In: RUSZAR, Józef Maria (org.). *Niepewna jasność tekstu. Szkice o twórczości Zbigniewa Herberta 1998–2008*. Cracóvia: Platan, 2009, p. 191-213.

KWIATKOWSKI, Jerzy. *Klucze do wyobraźni*. Warszawa: PIW, 1964

LIGEZA, Wojciech. Elegie Zbigniewa Herberta. In: WIŚNIEWSKI Jerzy (org.), WOŹNIAK-ŁABIENIEC, Marzena (org.). *Twórczość Zbigniewa Herberta*. Cracóvia: Universitas, 2001, p.27-50

_____. (org.). *Portret z początku wieku. Twórczość Zbigniewa Herberta – kontynuacje i rewizje*. Lublin: Gaudium, 2005.

LISICKI, Paweł. Puste niebo Pana Cogito. In: FRANASZEK, Andrzej (org.). *Poznanie Herberta 1*, Cracóvia; Wydawnictwo Literackie, 1998, p. 241-263.

ŁUKASIEWICZ, Jacek. *Herbert*, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 2001.

MACIĄG Włodzimierz. *O poezji Zbigniewa Herberta*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1986.

MAZURKIEWICZ-SZCZYSZEK, Anna. *W asyście jakich dzwonów. Obrazy miasta w twórczości Zbigniewa Herberta*. Lublin: Gaudium, 2008.

MIKOŁAJCZAK, Małgorzata (org.). *Bór nici Wątki klasyczne i romantyczne w twórczości Zbigniewa Herberta*. Cracóvia: Platan, 2012.

_____. Oblicza historii w poezji Zbigniewa Herberta. In: LIGEZA, Wojciech (org.) *Portret z początku wieku: twórczość Zbigniewa Herberta – kontynuacje i rewizje*. Lublin: Gaudium, 2005, p.85-109.

_____. *Pomiędzy końcem a Apokalipsą. O wyobraźni poetyckiej Zbigniewa Herberta*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2007.

_____. *Światy z marzenia Echa romantyczne w poezji Zbigniewa Herberta*. Toruń - Cracóvia: JMR Transatlantyk, 2013.

- NAJDER, Zdzisław. Pierwsze wspomnienie. In: FRANASZEK, Andrzej (org.). *Poznawanie Herberta 2*. Cracovia; Wydawnictwo Literackie, 1999, p. 63-73.
- NYCZ, Ryszard. "Niepewna jasność" tekstu i "wierność"interpretacji. Wokół wiersza Zbigniewa Herberta *Pan Cogito opowiada o kuszeniu Spinozy*". In: RUSZAR, Józef Maria. *Niepewna jasność tekstu: Szkice o twórczości Zbigniewa Herberta 1998-2008*. Cracovia: Platan, 2009, pp.33-55.
- OPACKA-WALASEK. Danuta, *Czytając Herberta*. Katowice: Śląsk, 2001.
- _____. „...pozostać wiernym niepewnej jasności”. *Wybrane problemy poezji Zbigniewa Herberta*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1996.
- _____. O "nieprzerwanym szumie ogromnej klepsydry": Obrazy czasu w poezji Zbigniewa Herberta. In: LIGEŻA, Wojciech (org.)*Portret z początku wieku: twórczość Zbigniewa Herberta – kontynuacje i rewizje*. Lublin: Gaudium, 2005, p.110-128.
- PANAS,Władysław. Tajemnica siódmego anioła In: RUSZAR, Józef Maria (org.) *Niepewna jasność tekstu. Szkice o twórczości Zbigniewa Herberta 1998–2008*. Cracovia: Platan, 2009, p. 56–74.
- PIWIŃSKA, Marta. Zbigniew Herbert i jego dramaty. In: FRANASZEK, Andrzej (org.). *Poznawanie Herberta 1*, Cracovia; Wydawnictwo Literackie, 1998, p. 307-332.
- POTKAŃSKI, Jan. *Sens nowoczesnego wiersza. Wersyfikacja Białoszewskiego, Przybosa, Miłosza i Herberta*. Warszawa: Wydział Polonistyki UW, 2004.
- PRZYBYLSKI, Ryszard. Między cierpieniem a formą. FRANASZEK, Andrzej (org.). *Poznawanie Herberta 1*, Cracovia: Wydawnictwo Literackie, 1998.
- _____. *To jest klasycyzm*. Warszawa: Czytelnik, 1978.
- ROMANIUK, Anna (org.) *Wierność. Wspomnienia o Zbigniewie Herbercie*. Warszawa: PWN, 2014.
- ROZMUS Jacek. *Zbigniew Herbert w ogrodzie sztuk : szkice literackie*. Cracovia: Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej, 2007.
- RUSZAR, JÓZEF MARIA (org.). *Apostoł w podróży służbowej. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta*. Lublin: Gaudium, 2006.
- _____. (org.). *Czułość dla Minotaura. Metafizyka i miłość konkretnego w twórczości Zbigniewa Herberta*. Lublin: Gaudium, 2005.

_____ (org.). *Dialog i spór. Zbigniew Herbert a inni poeci i eseści*. Lublin: Gaudium, 2006.

_____ (org.). *Między nami a światłem Bóg i świat w twórczości Zbigniewa Herberta*. Toruń - Cracovia: JMR Transatlantyk, 2013.

_____. Nawet szeptem pomyśleć nie wolno. In: *Czułość dla Minotaura. Metafizyka i miłość konkretnego w twórczości Zbigniewa Herberta*. Lublin: Gaudium, 2005.

_____ (org.). *Niepewna jasność tekstu. Szkice o twórczości Zbigniewa Herberta 1998–2008*. Cracovia: Platan, 2009.

_____ (org.). *Pojęcia kielkujące z rzeczy. Filozoficzne inspiracje twórczości Zbigniewa Herberta*. Cracovia: Platan, 2010.

_____. *Słońce republiki. Cywilizacja rzymska w twórczości Zbigniewa Herberta*. Cracovia: Akademia Ignatianum e JMR Transatlantyk, 2014.

_____ (org.). *Stróż brata swego. Zasada odpowiedzialności w liryce Zbigniewa Herberta*. Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2004.

_____ (org.). *Wyraz wyluskany z piersi. Szkice o twórczości Zbigniewa Herberta*. Lublin: Gaudium, 2006

_____. *Wytarty profil rzymskich monet*. Cracovia: Instytut Myśli Józefa Tischnera, 2016.

_____ (org.). *Zmysł wzroku, zmysł sztuki. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta*. Lublin: Gaudium, 2006.

SANDAUER, Artur. Głos dzielony na czworo. In: *Zebrane pisma krytyczne*. Warszawa: PIW, 1981, vol.1, p.434-466.

SHALLCROSS, Bożena (org.). *The Other Herbert*. Bloomington: Indiana University Press, 1998

_____. *Through the Poet's Eye. The Travels of Zagajewski, Herbert, Brodsky*, Evanston (Illinois): Northwestern University Press, 2002.

_____. Zbigniewa Herberta podróż do zachwytu. *Teksty Drugie*, Warszawa, vol.62 (3/2000), p.61-78.

SIEDLECKA, Joanna. *Pan od poezji. O Zbigniewie Herbercie*, Warszawa: Prószyński i S-ka, 2002.

SIEMASZKO Piotr. *Zmienność i trwanie. O eseistyce Zbigniewa Herberta*. Bydgoszcz: Instytut Wydawniczy „Świadek”, 1996.

SIEWIERSKI, Henryk & SOUZA, Marcelo Paiva de (org.). “A moderna poesia da Polônia”. Em: *Poesia Sempre*, no 30. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2008.

SOUZA, Marcelo Paiva de. Ao vivo, direto do vale de Josafá - algumas reflexões sobre a poesia e a tradução da poesia de Zbigniew Herbert. *Tradução em Revista (Online)*, v. 1, p. 7, 2011.

_____. Contra a música? Um poema de Zbigniew Herbert. *Contexto*, Vitória/ES, v. XII, n.11, p. 211-224, 2004.

SZCZYPKA, Katarzyna (org.). *Upór i trwanie. Wspomnienia o Zbigniewie Herbercie*. Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 2000.

SZTUKIECKA, Grażyna. *Umrę cały? Rozmowy w cieniu śmierci. Senilna poezja Czesława Miłosza, Tadeusza Różewicza, Zbigniewa Herberta i Jarosława Marka Rymkiewicza*, Varsóvia: Narodowe Centrum Kultury, 2011.

TATAROWSKI, Konrad W. Semantyka i symbolika "lasu" w poezji Zbigniewa Herberta. *Acta Universitatis Lodzianensis. Folia literaria polonica*. Łódź, vol.13, p. 245 -252, 2010.

TORUŃCZYK, Barbara. Bez tytułu, albo zapiski redaktora. In: ROMANIUK, Anna (org.) *Wierność. Wspomnienia o Zbigniewie Herbercie*. Varsóvia: PWN, 2014, p. 394.

_____. (org.). *Głosy Herberta*. Varsóvia: Fundacja Zeszytów Literackich, 2008.

WERNER, Mateusz "Rovigo: um retrato para despedida". In: FRANASZEK, Andrzej (org.). *Poznawanie Herberta I*, Cracóvia: Wydawnictwo Literackie, 1998, p. 219-238.

WOŹNIAK-ŁABIENIEC, Marzena (org.); WIŚNIEWSKI, Jerzy (org.). *Twórczość Zbigniewa Herberta*. Cracóvia: Universitas, 2001.

WYKA, Kazimierz. *Rzecz wyobraźni*. ed. 2 ampliada. Varsóvia: PIW, 1977, p. 573-578.

_____. Składniki świetlnej struny (Os componentes da corda luzidia). In: FRANASZEK, Andrzej (org.). *Poznawanie Herberta I*, Cracóvia: Wydawnictwo Literackie, 1998.

ZAGAJEWSKI, Adam. Początek wspomniania. In: ROMANIUK Anna (org.) *Wierność. Wspomnienia o Zbigniewie Herbercie*. Varsóvia: PWN, 2014, p. 294-314.

_____. *Poeta rozmawia z filozofem*. Warszawa, Fundacja Zeszytów Literackich 2007.

ZAWISTOWSKA-TOCZEK Dagmara. *Stary poeta. Ars moriendi w późnej twórczości Zbigniewa Herberta*. Lublin: Gaudium, 2008.

ZAWODNIAK, Mariusz. *Herbert parokrotnie*. Toruń: Duet., 2010.

ŻEBROWSKA- HERBERT, Halina, Mój brat Zbyszek. In: ROMANIUK, Anna (org.) *Wierność. Wspomnienia o Zbigniewie Herbercie*. Varsóvia: PWN, 2014, p. 9-14.

ŻEBROWSKI, Rafał. *Kamień na którym mnie urodzono*. Varsóvia: PIW, 2011.

ŻUREK, Sławomir Jacek. W poszukiwaniu "Niewidzialnego Mesjasza". In: WOŹNIAK-ŁABIENIEC, Marzena (org.); WIŚNIEWSKI, Jerzy (org.). *Twórczość Zbigniewa Herberta*. Cracóvia: Universitas, 2001, p. 215-232.

OUTRAS OBRAS CONSULTADAS

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

APOLLODORUS. Apollodorus, The Library, with an English Translation by Sir James George Frazer, F.B.A., F.R.S. in 2 Volumes. Cambridge, MA, Harvard University Press; London, William Heinemann Ltd. 1921. Includes Frazer's notes. Disponível em: <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0021%3Atext%3DLibrary%3Abook%3D1%3Achapter%3D4%3Asection%3D2>>. Acesso em: 23.01.2016.

ASCHER, Nelson. Originais e traduções. *Folha de São Paulo*. Ilustrada. 26.11.2007. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2611200725.htm>>, acesso em 04.12.2017.

_____. A poesia do século passado. *Folha de São Paulo*. Ilustrada. 23.07.2007. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2307200720.htm>>, acesso em 04.12.2017.

AUDEN, Wystan Hugh. *A mão do artista*. Tradução José Roberto O'Shea. São Paulo: Siciliano, 1993.

_____. *Poemas*. Seleção João Moura Jr.; tradução e introdução José Paulo Paes e João Moura Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 1986

_____. *Selected poems*. Edited by Edward Mendelson. Nova Iorque: Vintage, 1979. BARRIE, James Matthew. *The Adventures of Peter Pan*. Literature.org – The Online Literature Library. Disponível em: <http://literature.org/authors/barrie-james-matthew/the-adventures-of-peter-pan/chapter-04.html>. Acesso em 28.10.2018.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Traduzido por Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, EdUSP, 1977.

- BIKONT, Anna; SZCZĘSNA, Joanna. *Pamiętkowe rupiecie. Biografia Wisławy Szymborskiej*. Cracóvia: Znak, 2012.
- BRITTO, Paulo Henriques. Para uma avaliação mais objetiva das traduções de poesia in *As margens da tradução*. Org. GUSTAVO BERNARDO KRAUSE. Rio de Janeiro, FAPERJ/Caetés/UERJ, 2002, pp. 54-67.
- BRONIEWSKI, Władysław. *Wiersze i poematy*. Varsóvia: PIW, 1967
- BRODSKY, Joseph. *Menos que um. Ensaios*. Tradução Sérgio Flaksman. São Paulo: Companhia das Letras, 1994
- _____. *Quase uma elegia*. Traduções de Boris Schnaiderman e Nelson Ascher. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997.
- BRUNEL, Pierre (org.). *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.
- CALVINO, Ítalo. *Cidades invisíveis*. Tradução Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990
- CÂNDIDO, Antonio. *Na sala de aula. Caderno de análise literária*. São Paulo: Ática, 2005, p. 5.
- CAMPOS, Haroldo de. Transluciferação mefistofaústica in *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo, Perspectiva, 1981, pp. 179- 209.
- CATALUCCIO, Francesco. *Jadę zobaczyć czy tam jest lepiej. Niemalże brewiarz środkowoeuropejski*. Trad.: Stanisław Kasprzysiak. Cracóvia: Znak, 2012.
- CHEVALIER Jean, GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.
- COELHO, Lauro Machado (org.). *Poesia soviética*. Seleção, tradução e notas de Lauro Machado Coelho. São Paulo: Algor, 2007.
- CZAPSKI, Józef. *Na nieludzkiej ziemi*. Cracóvia: Znak, 2011
- DĄBROWSKA, Maria. *Szkice o Conradzie*. Varsóvia: PIW, 1959.
- DĄMBSKA, Maria. Izydora Dąmbska – sumienie i przykład dla środowiska. In: PERZANOWSKI, Jerzy (org.). *Izydora Dąmbska 1904-1983: Materiały z sympozjum "Non est necessere vivere, necesse est philosophari"*, Kraków 18-19.XII.1998r. Cracóvia: Polska Akademia Umiejętności (série: W służbie nauki), 2001.
- DIODOROS SICULUS. *Bibliotheca historica*. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3atext%3a2008.01.0540>>. Acesso em: 23.01.2016.
- ELIOT, T.S. *Poesia*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- ELZENBERG, Henryk. *Kłopot z istnieniem. Aforyzmy w porządku czasu*. Kraków: Znak, 1994.

- _____. *Próby kontaktu. Eseje i studia krytyczne*. Kraków: Znak, 1986.
- EMERSON, Ralph Waldo. *Essays, first series*. Project Gutenberg, 2008.
- _____. *Essays – Second series*. The Project Gutenberg, 2008.
- SCOREL, Eduardo. "Cosmópolis" - o poeta traído. Disponível em: <<http://revistapiaui.estadao.com.br/blogs/questoes-cinematograficas/geral/cosmopolis-o-poeta-traido>>. Acesso em 19.09.2013.
- ESSLIN, Martin. Mrozek, Beckett i teatr absurdu. In: NaGłos, numero 3, Cracóvia, maio de 1991.
- GAJEWSKA, Agnieszka. *Zagłada i gwiazdy. Przeszłość w prozie Stanisława Lema*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2016
- GRAVES, Robert. *The Greek myths*. Londres: Penguin, 1955.
- HAMBURGER, Michael. *A verdade da poesia: tensões nas poesia modernista desde Baudelaire*. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosa Naify, 2007.
- HAVEL, Václav. *Moc bezmocných*. Praga: LN, 1990.
- HELDER, Herberto. *Photomaton & Vox*. 3.^a ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1995.
- HERODOTUS. Herodotus, with an English translation by A. D. Godley. Cambridge. Harvard University Press. 1920. Disponível em: , <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0125%3Abook%3D7%3Achapter%3D26>. Acesso em: 23.01.2016.
- HÖLDERLIN, Friedrich. *Poemas*. Tradução e introdução José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- HYGINUS. *Fabulae*. Disponível em: <<http://latin.packhum.org/loc/1263/1/0#73>>. Acesso em: 23.01.2016.
- IVRY, Benjamin. What James Merrill thought of the Jews. *Forward*. Nova Iorque, 15.06.2015. Disponível em: <<http://forward.com/culture/309765/what-james-merrill-thought-of-the-jews/>>. Acesso em 26.02.2016.
- KAVÁFIS, Konstantinos. *Poemas de Konstantinos Kaváfis*. Tradução de Haroldo de Campos. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.
- KERTÉSZ, Imré. *A língua exilada*. Tradução de Paulo Schiller. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- KILANOWSKI, Piotr. Dar voz a “um lugar vazio”. Sobre Jerzy Ficowski, memória, silêncio e poesia. *Qorpus*. Florianópolis, vol. 17, n. 2, 2015. Disponível em: < <http://qorpus.paginas.ufsc.br/como-e/edicao->

- n-017/dar-voz-a-um-lugar-vazio-sobre-jerzy-ficowski-memoria-silencio-e-poesia-piotr-kilanowski/>. Acesso em: 23.01.2016.
- KOŁAKOWSKI, Leszek. *A presença do mito*. Brasília: UnB, 1981.
- KOPALIŃSKI, Władysław. *Słownik symboli*. Varsóvia: Wiedza powszechna, 1990.
- KUCZYŃSKA-KOSCHANY, Katarzyna. *Rilke poetów polskich*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2004.
- _____. *Skąd się bierze lekcja polskiego? Scenariusze, pomysły, konteksty*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2016.
- _____. „*Все поэты жиды*“. *Antytotalitarne gesty poetyckie i kreacyjne wobec Zagłady oraz innych doświadczeń granicznych*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2013.
- KRAL, Hanna. *Zdążyć przed Panem Bogiem* (ed. 3). Cracóvia: Wydawnictwo Literackie, 1989.
- LEVI, Primo. *É isto um homem*. Tradução Luigi del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.
- LEVI, Primo. *Os afogados e os sobreviventes*. Tradução de Luiz Sérgio Henriques. São Paulo/Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2016.
- ŁAPIŃSKI, Zdzisław. In: *Jak współżyć z socrealizmem. Szkice nie na temat*. Londres: Polonia, 1988.
- MESCHONNIC, H. *Poétique du traduire*. Paris, Verdier, 1999.
- MICHAŁOWSKA, Teresa. Świerszcz i poeta. Na marginesie "Muzy" Jana Kochanowskiego. *Pamiętnik Literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej*, Wrocław vol. 71/4, p.165-171, 1980.
- MIŁOSZ, Czesław. *Não mais*. Tradução e introdução de Henryk Siewierski e Marcelo Paiva de Souza. Coleção Poetas do Mundo. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2003
- _____. *Mente cativa*. São Paulo: Novo Século, 2010.
- _____. *Świadectwo poezji: sześć wykładów o dotkliwościach naszego wieku*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2004 (em português: MIŁOSZ, Czesław. *O testemunho da poesia. Seis conferências sobre as aflições do nosso século*. Tradução e prefácio de Marcelo Paiva de Souza. Curitiba: EdUFPR, 2013).
- _____. *The History of Polish Literature*. Berkeley: University of California Press, 1983.
- MOCZARSKI, Kazimierz. *Rozmowy z katem*. Varsóvia:PIW, 1985.

- LEM, Stanisław. *Głos Pana*. Cracóvia: Wydawnictwo Literackie, 2002. A edição brasileira: *A voz do mestre*, Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.
- MAZERANT, Anna. *Mała księga ziół*. Warszawa: IWZZ, 1990
- NAJDER, Zdzisław. Przesłanie Josepha Conrada. *Znak*, Cracóvia, v.549 (2/2001), p.12-21, fev. 2001.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou Hellenismo e pessimismo*. Tradução, notas e posfácio de J. Guinzburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- OVÍDIO. *As Metamorfoses*. Tradução de David Gomes Jardim Júnior. São Paulo: Ediouro, 1982.
- PAUSANIAS. Pausanias Description of Greece with an English Translation by W.H.S. Jones, Litt.D., and H.A. Ormerod, M.A., in 4 Volumes. Cambridge, MA, Harvard University Press; London, William Heinemann Ltd. 1918. Disponível em: <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0159%3Abook%3D2%3Achapter%3D7%3Asection%3D9>>. Acesso em: 23.01.2016.
- PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. Tradução Wladyr Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.
- _____. *A outra voz*. Tradução Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993.
- _____. Tradução Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac e Naify, 2012.
- PESSOA, Fernando *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.
- _____. *Poesias de Álvaro de Campos*. São Paulo: FTD, 1992
- RACIONERO, Lluís. *Antoni Gaudí: el so de la pedra*. Barcelona: Edicions 62, 2004.
- SANTAYANA, George. *Soliloquies in England and later soliloquies*. Gutenberg project, 2015.
- PEPIN, Ronald. *The Vatican mythographers*. Nova Iórque: Fordham University Press, 2008.
- RILKE, Rainer Maria. *Poesia*. Seleção, tradução e introdução de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- RILKE, Rainer Maria. *Sonetos a Orfeu. Elegias de Duino*. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão. Petrópolis: Vozes, 1989.
- RÓŻEWICZ, Tadeusz. *Wybór poezji*. Wrocław, Ossolineum, 2016
- SZCZEPAŃSKI, Jan Józef. Conrad mojego pokolenia. *Życie Literackie*. Varsóvia, v. 49, 1957.

- _____. W służbie Wielkiego Armatora. In: *Przed nieznanym trybunałem*. Warszawa: Czytelnik, 1982, p.7-26.
- SIEDLECKA, Joanna. *Oblawa. Losy pisarzy represjonowanych*. Varsóvia: Prószyński i ska, 2005.
- SIEWIERSKI, Henryk. A política e a ética em Václav Havel. *Mundorama*, v. 11/05, p. 1-1, 2012. SIEWIERSKI, Henryk. *História da literatura polonesa*. Brasília: EdUnB, 2000.
- SOUZA, Marcelo, Paiva de. País da poesia: depoimento [21 de agosto de 2013]. Rio de Janeiro: Revista Ciência Hoje, sobreCultura. Entrevista concedida a Roberto Barros de Carvalho. Disponível em: <<http://cienciahoje.uol.com.br/revista-ch/sobrecultura/2013/08/pais-da-poesia>>. Acesso em: 19.09.2013.
- SOWA, Jan. *Fantomowe ciało króla. Peryferyjne zmagania z nowoczesnością*. Cracóvia: Universitas, 2011.
- SZYMBORSKA, Wisława; MIŁOSZ, Czesław. *Alguns gostam de poesia*. Seleção, introdução e tradução de Elżbieta Milewska e Sérgio das Neves. Lisboa: Cavalo de Ferro, 2004.
- SZYMBORSKA, Wisława. *Amor feliz*. Seleção, tradução e prefácio de Regina Przybycien. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- _____. *Instante*. Tradução de Elżbieta Milewska e Sérgio Lisboa: Relógio d'Água, 2006.
- _____. *Poemas*. Seleção, tradução e prefácio de Regina Przybycien. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- _____. *Um passo da arte eterna*. Tradução, concepção, seleção e posfácio de Teresa Fernandes Swiatkiewicz, prefácio de Beata Elżbieta Cieszyńska. Lisboa: Esfera do Caos, 2013.
- ŚWIRSZCZYŃSKA, Anna. *Eu construía a barricada*. Tradução, organização e introdução de Piotr Kilanowski. Curitiba: Dybbuk, 2017
- TODOROV Tzvetan. *Em face do extremo*. Campinas: Papyrus, 1995.
- TRAKL, Georg. *De profundis*. Tradução de Claudia Cavalcanti. São Paulo: Iluminuras, 2010.
- TYRMAND, Leopold, *Dziennik 1954*, Londres: Polonia Book Fund, 1980.
- WĘGIERSKI, Jerzy *Lwów pod okupacją sowiecką 1939-1941*, Varsóvia: Editions Spotkania, 1991.
- WYKA, Kazimierz. *Rzecz wyobraźni*. ed. 2 ampliada. Varsóvia: PIW, 1977.
- XENOPHON. *Xenophontis opera omnia*, vol. 3. Oxford, Clarendon Press. 1904 (repr. 1961). Disponível em: <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A199>>

9.01.0201%3Abook%3D1%3Achapter%3D2%3Asection%3D8>.

Acesso em 23.01. 2016.

ZIÓŁKOWSKA, Maria. *Gawędy o drzewach*. Varsóvia: LSW, 1988

**APÊNDICE A –
Cronologia resumida da vida e obra de Zbigniew Herbert**

1924

Zbigniew Herbert nasce na cidade de Lwów, no dia 29 de outubro. É o segundo filho de Bolesław Herbert e Maria *de domo* Kaniak. Sua irmã mais velha é Halina, o irmão mais novo se chama Janusz.

1931-1937

Anos escolares na Escola número 2 de Santo Antônio, em Lwów

1937-1941

Anos escolares no VIII Ginásio do Estado, Rei Casimiro, o Grande, renomeado pelos soviéticos em 1939 como Escola de Ensino Médio número 14.

1941- 44

Cursou o segundo grau frequentando as aulas clandestinas ministradas pela resistência polonesa. Sofreu um acidente de esqui, cujas consequências sofreu por toda a vida. Morre seu irmão mais novo, Janusz.

1943 - 1944

Em 1944 inicia os estudos na então clandestina Universidade João Casimiro. Provável ingresso nos quadros da resistência armada. Trabalho como atendente numa loja de produtos de metal. Trabalhou como alimentador de piolhos no Instituto de Pesquisa de Febre Tifóide e Vírus Rudolf Weigl. Em março de 1944 a família Herbert abandona a cidade natal e muda-se para Cracóvia.

1945-1947

Vive com os pais em Proszowice, perto de Cracóvia. Provável participação na resistência armada. Estuda na Academia de Comércio (Economia) e na Universidade Jaguelliônica (Direito), frequenta aulas na Academia de Belas Artes. Em maio de 1945 os pais se mudam para Sopot.

1947

Conclui o mestrado em Economia. No fim do ano muda-se para Sopot.

1948

Trabalha no Banco Nacional Polonês em Gdynia. Continua os estudos em Direito na Universidade Nicolau Copérnico, em Toruń. Escreve para jornais. Ingressa nos quadros da Associação dos Literatos Poloneses. Relaciona-se com Halina Misiółek.

1949

Conclui o mestrado em Direito na Universidade Nicolau Copérnico, em Toruń. Nessa mesma universidade inicia estudos de Filosofia sob a orientação do professor Henryk Elzenberg. Trabalha na Associação dos Literatos Poloneses, em Gdańsk e no Museu Regional, em Toruń. Publica artigos na imprensa.

1950

Mudança para Varsóvia. Estuda filosofia na Universidade de Varsóvia.

1951

Sai da Associação dos Literatos Poloneses. Mora em Brwinów, depois de ser expulso de Varsóvia. Consegue voltar para a capital no final do ano, dividindo o quarto de sublocatário com Władysław Walczykiewicz. Continua seus estudos na Universidade de Varsóvia, que interromperá no meio por causa da excessiva doutrinação comunista. Inicia a colaboração com a revista "Tygodnik Powszechny". Trabalha como professor numa escola primária.

1952

Escreve para jornais sob pseudônimos. Trabalha como doador de sangue remunerado. No anos cinquenta faz várias excursões de caiaque pelos rios poloneses com Zdzisław Najder

1953

Planeja o ingresso na redação do "Tygodnik Powszechny" quando a revista é fechada por se recusar a publicar um necrológio elogioso de Stalin.

1954

Trabalha como calculador-cronometrador na Cooperativa de Professores Aposentados e Aleijados "Causa comum" ("Wspólna sprawa"). Nasce seu sobrinho Rafał Żebrowski (filho de Halina e Tadeusz Żebrowski). No final do ano 20, publica poemas na antologia de poesia católica "*...w każdej chwili wybierać muszę...*" (...e em cada momento preciso escolher...), publicada pela editora do grupo PAX.

1955

Trabalha como indexador de bibliografias de história da filosofia para catálogos da Biblioteca da Universidade de Varsóvia e como assistente de economista em escritório de produção de turfa. Volta a ingressar na Associação dos Literatos Poloneses

1956

Recomendado por Stefan Kisielewski, trabalha como diretor administrativo na Associação dos Compositores Poloneses, onde encontra sua futura esposa Katarzyna Dzieduszycka. Publica seu primeiro livro de poemas *Corda de luz (Struna światła)*. O drama *Jaskinia filozofów* é publicado na revista "Twórczość" (9/1956).

1957

Mora sozinho num quarto de serviço. Publica *Hermes, o cão e a estrela (Hermes, pies i gwiazda)*. Traduz Delmore Schwartz e Karl Shapiro.

1958

Ganha do Estado um apartamento próprio (quintete), graças à intervenção de Jerzy Zawieyski. Ganha passaporte e uma bolsa do Ministério de Arte e Cultura de \$100 para uma estadia em Paris. Prolonga a estadia planejada para três meses, a partir de maio de 1958 até julho de 1960. Traduz Joseph Conrad e György Lucács. Sua peça *Drugi pokój*, publicada na revista "Dialog" (4/1958), é premiada no concurso da Rádio Polonesa e encenada na radio e em teatro.

1959

Viaja para a Inglaterra (janeiro-março), Itália (junho-julho), participa do Festival dei Due Mondi em Spoleto como bolsista de La Fondation Farfield.

1960

Volta da França para a Polônia, passando uma temporada na Alemanha. Sua peça *Rekonstrukcja poety* é publicada na revista "Więź" (11-12/1960)

1961

Viagem para a Tchecoslováquia. As autoridades recusam emitir seu passaporte para que possa gozar de uma bolsa da Ford Foundation. Traduz Joseph Conrad. Publica *Estudo do objeto (Studium przedmiotu)*.

São encenados seus dramas: *Drugi pokój*, *Jaskinia filozofów* e *Rekonstrukcja poety*. Recebe o prêmio e o título de Príncipe da Palavra da Associação dos Estudantes Poloneses. Sua peça *Lalek* é publicada na revista "Dialog"(12/1961)

1962

Publica o livro de ensaios *Barbarzyńca w ogrodzie*.

1963

Viaja para a Inglaterra (julho-novembro). Em novembro morre seu pai Bolesław. No fim do ano Herbert viaja da Inglaterra para a França. Sua peça *Lalek* é encenada na Rádio Polonesa e em teatro.

1964

Permanece na França. Viaja para Itália, Grécia e Alemanha. Publicam-se as primeiras traduções para o alemão (Karl Dedecius) e inglês (Magdalena Czajkowska).

1965

Depois de uma estadia de dois meses em Viena, em abril retorna para a Polônia. Viaja em outubro deste ano para Viena, para receber o International Nikolaus Lenau Preis. Permanece na Áustria até abril do ano seguinte. Participa da primeira conferência internacional do Pen Club em Bled (Iugoslávia). Traduz Raimbaut, de Vaqueyras.

1966

Viaja de Viena para a Itália (abril/maio) e a Alemanha. Em junho muda para Antony, nas redondezas de Paris. No final do ano está na Alemanha. Traduz Pierre Jean Jouve, Robinson Jeffers, Günter Eich.

1967

Diagnosticado com síndrome bipolar. Internação na França. Viaja para a Inglaterra, Holanda e Alemanha. No final do ano estabelece-se em Berlim, onde ficará com intervalos até 1970. Traduz Nelly Sachs, André Frenaud, Erik Lindegren e Jorge Luis Borges.

1968

Casa com Katarzyna Dzieduszycka em Paris. Bolsa de DAAD. Viagem para os Estados Unidos. Publicação de *Selected poems* em tradução de Czesław Miłosz e Peter Dale Scott. Publicação de antologia de

traduções de poemas de André Frenaud redigida por Herbert (contendo, entre outras traduções, também as dele).

1969

Bolsa da Ford Foundation. Estadia na Polônia em março-abril para cuidar dos problemas de passaporte. O poeta é interrogado pelo serviço secreto comunista. Viaja para a Itália. É publicado seu quarto livro de poesias *A inscrição (Napis)*.

1970

Curta estadia na Polônia para cuidar de assuntos de passaporte e vistos. Viagens para Viena, Rotterdam e Amsterdam. Na segunda metade do ano Herbert, com a esposa se mudam para os Estados Unidos. Trabalha como professor do California State College. Na Polônia publicam-se *Dramaty* – reunião das obras dramáticas do poeta.

1971

Em junho volta para a Europa, depois das estadias na Holanda e na França e no fim de agosto retorna à Polônia. O casal passa a morar na casa dos amigos poetas Artur Międzyrzecki e Julia Hartwig, até 1974, enquanto estes permanecem nos Estados Unidos e os Herbert lutam para conseguir comprar sua casa própria. Publicam-se *Wiersze zebrane*, a reunião das poesias escritas até aquele momento.

1972

Integra a diretoria da Associação dos Literatos Poloneses. Viagem para a Iugoslávia, participação num festival poético em Struga. Traduz Karl Dedecius e Micha Kwliwdze. Sua peça *Listy naszych czytelników* é publicada na revista "Dialog" (11/1972)

1973

Viaja para a Áustria, Grécia e Alemanha. Na Polônia são publicadas duas seletas poéticas dele e republicam-se os dramas. Traduz Valéry Labraud, Wystan Hugh Auden e Georg Trakl. Recebe o prêmio Gotfried-von-Herder. Sua peça *Listy naszych czytelników* é encenada e filmada.

1974

Os Herbert mudam para uma casa própria. Publicação de *O Senhor Cogito (Pan Cogito)*.

1975

Durante o congresso da Associação dos Literatos Poloneses, que se dá em fevereiro, em Poznań, tem lugar a suposta tentativa de envenenamento do poeta. Em março o poeta Herbert viaja para a Áustria e na sequência para a Alemanha e Paris, que servirá de base para viagens à Grécia, Itália e Alemanha. Traduz Sandor Weöeres. Assinatura da carta aberta contra as planejadas mudanças na constituição resulta em proibição de publicação do poeta e menção ao seu nome até 1979, na Polônia.

1976

Os Herbert decidem se estabelecer em Berlim (até 1981). Viagens para a Alemanha, Holanda, Bélgica.

1977

A saúde de Herbert começa a decair. Publicam-se traduções de seus poemas para o inglês (Bogdana e John Carpenter) e para o alemão (Oleg Michael Selberg).

1978

Viagem para a Inglaterra

1979

Viagem para a Itália. Prêmio Petrarca. Viagem para Budapeste.

1980

Viagens para a Áustria, a Inglaterra, a Itália e a Polônia. Morre a mãe do poeta.

1981

Retorno para a Polônia. Participação em atividades de oposição democrática ao sistema comunista. Os poemas de Herbert são transformados em espetáculos poéticos e encenados em teatros poloneses e na televisão.

1982

Publicações fora da censura, participação em atividades que tentam coibir as repressões do sistema comunista aos seus opositores.

1983

Publicações fora da censura. Edições clandestinas do *Informe da cidade sitiada* (Raport z obłożonego miasta) e *18 wierszy* (18 poemas) baseadas na edição do volume publicada oficialmente em Paris. É publicada uma seleta autoral de poemas antigos de Herbert também na imprensa oficial.

1984

Publicação de seletas poéticas na imprensa oficial e clandestina

1986

Os Herbert decidem emigrar para Paris, onde permanecerão até 1991 no apartamento cedido pela prefeitura da cidade. Viagem para a Alemanha.

1988

Início de grave enfisema pulmonar. Viagem para a Holanda. Recebe o prêmio Bruno Schulz.

1989

Viagem para a Itália.

1990

Viagem para a Itália. Publica *Elegia para a partida* (*Elegia na odejście*) em Paris. Recebe o Jerusalem Prize for Freedom.

1991

Viagens para a Polônia, Israel, Espanha, Holanda e Alemanha. Katarzyna Herbert volta para a Polônia.

1992

Em janeiro o poeta volta para a Polônia. Publica *Rovigo*.

1993

Publica *Martwa natura z wędzidłem*.

1994

Viagem para a Holanda.

1995

Prêmio T.S. Eliot for Creative Writing

1998

Publica *O epílogo da tempestade (Epilog burzy)* e 89 wierszy (89 poemas). Morre no dia 28 de julho.

1999

Publicação de poemas escritos para Halina Misiólek: *Podwójny oddech. Prawdziwa historia nieskończonej miłości. Wiersze dotąd niepublikowane.*

2000

Publicação do livro de ensaios *Labirynt nad morzem.*

Publicação da correspondência entre Herbert e o casal Czajkowski comentada por Magdalena Czajkowska: *"Kochane zwierzątka...". Listy Zbigniewa Herberta do przyjaciół – Magdaleny i Zbigniewa Czajkowskich.*

Publicação de cartas de Herbert dirigidas a Halina Misiólek *Listy do Muzy. Prawdziwa historia nieskończonej miłości. Listy dotąd niepublikowane.*

Publicam-se as traduções de poemas de Sylvia Plath feitas por Herbert.

2001

Publicação de *Król mrówek. Prywatna mitologia.*

Publicação de escritos para a imprensa e outros esparsos *Węzeł gordyjski i inne pisma rozproszone 1948-1998.*

2002

Publicação da correspondência entre Zbigniew Herbert e Jerzy Zawieyski *Korespondencja 1949-1967* e da correspondência entre Zbigniew Herbert e Henryk Elzenberg *Korespondencja.*

2005

Publicação da correspondência entre Zbigniew Herbert e Stanisław Barańczak *Korespondencja (1972-1996)* e da correspondência entre Zbigniew Herbert e Jerzy Turowicz *Korespondencja.*

2006

Publicação da correspondência entre Zbigniew Herbert e Czesław Miłosz *Korespondencja.*

2008

O ano é declarado como o ano comemorativo de Zbigniew Herbert pelo Parlamento da República da Polónia.

Publicação de escritos esparsos *Mistrz z Delft i inne utwory odnalezione*.
Publicação de escritos esparsos, cartas e traduções poéticas *Głosy Herberta*.

Publicação de reunião de poemas editados oficialmente em livros *Poezje zebrane*.

Publicação de entrevistas concedidas pelo poeta *Herbert nieznany. Rozmowy*.

Publicação de alguns desenhos e esboços de Herbert *Znaki na papierze*.

Publicação de correspondência entre Herbert e seus familiares *Korespondencja rodzinna*.

2009

Publicação de desenhos de Herbert *Promieniowanie. Strony ze szkicowników poety*.

Publicação da correspondência entre Zbigniew Herbert e Dawid Weinfeld *Listy*.

2011

Publicação de poemas esparsos de Herbert *Utwory rozproszone (rekonesans)*.

2012

Publicação da correspondência entre o casal Herbert e o casal Artur Międzyrzecki e Julia Hartwig *Korespondencja*.

2016

Publicação da correspondência entre Zbigniew Herbert e Tadeusz Chrzanowski *"Mój bliźni, mój bracie". Listy 1950-1998*.

APÊNDICE B - As principais obras de Zbigniew Herbert

Livros poéticos

- Struna światła (Corda de luz)*, 1956
Hermes pies i gwiazda (Hermes, o cão e a estrela), 1957
Studium przedmiotu (Estudo do objeto), 1961
Napis (A inscrição), 1969
Pan Cogito (O Senhor Cogito), 1974
Raport z oblężonego miasta (Informe da cidade sitiada), 1983
Elegia na odejście (Elegia para a partida), 1991
Rovigo (Rovigo), 1992
Epilog burzy (O epílogo da tempestade), 1998

Dramas

- Jaskinia filozofów (A caverna dos filósofos)*, 1956
Drugi pokój (O outro quarto), 1958
Rekonstrukcja poety (A reconstrução do poeta), 1960
Lalek (Lalek), 1961
Listy naszych czytelników (As cartas dos nossos leitores), 1972

Livros de ensaios

- Barbarzyńca w ogrodzie (O bárbaro no jardim)*, 1962
Martwa natura z wędzidłem (A natureza morta com a brida), 1993
Labirynt nad morzem (O labirinto à beira do mar), 2000

Apócrifos mitológicos

- Król mrówek (O rei das formigas)*, 2008.

APÊNDICE C – Obra poética de Zbigniew Herbert em tradução
(Disponível apenas na versão impressa do trabalho)