

APONTAMENTOS SOBRE CORPO E RESISTÊNCIA: ANÁLISE DE DOIS POEMAS DE WISŁAWA SZYMBORSKA

Clarissa Loyola Comin*

Universidade Federal do Paraná

Resumo: Para os poetas do século XX, a experiência das duas grandes guerras representou um momento de inflexão e renovação de uma dicção até então reconhecida pela cisão entre linguagem e mundo. Dessa remodelação surge o que Michael Hamburger chamou de “a nova antipoesia”, caracterizada por um retorno às temáticas mais ligadas ao cotidiano e maior despojamento da linguagem. É esse o ponto de partida do qual nos valem para esquadrihar brevemente a poética da escritora polonesa, vencedora do Nobel de Literatura (1996), Wisława Szymborska, focando-nos em dois de seus reconhecidos poemas: “torturas”, publicado em *Gente na ponte* (1987), e “autotomia”, publicado em *Todo o caso* (1972). Nestes poemas, o corpo é constantemente posto em questão. Para pensar tal movimento e suas recorrências, nos servimos das reflexões propostas por Jean-Luc Nancy e Severo Sarduy no que diz respeito ao corpo e à capilaridade semântica que tal termo adquire nos poemas aqui analisados.

Palavras-chave: Poesia polonesa. Wisława Szymborska. Corpo. Resistência.

Introdução

Na breve história dos homens, sempre houve o silenciamento e o extermínio daqueles dispostos a pensar para além do *status quo*. Fosse por motivos bélicos, religiosos ou políticos, o dispêndio nunca deixou de ser lamentável. Embora o “perigo” dos poetas fosse reconhecido pelo menos desde Platão, o século XX, assinalado pela chaga dos totalitarismos, foi particularmente cruel com aqueles que tentavam entoar seus cantos. Roman Jakobson, em “A geração que esbanjou seus poetas”, aborda o mote ao mapear na poética de Maiakovski os indícios de seu suicídio anunciado e ao mostrar como a precocidade desta morte, também perceptível em seus companheiros de geração, fora motivada não por “fortuitos pessoais”, mas antes pelo estrangulamento da liberdade de expressão e pelo esfacelamento do sonho revolucionário. As últimas palavras do ensaio deixam-se ouvir como um augúrio sombrio para



Esta obra está licenciada sob uma [Creative Commons - Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

* Doutoranda em Estudos Literários (UFPR) e professora de língua francesa (CELIN-UFPR). Mestre em Estudos Literários (UFPR) e Estudos Lusófonos (Université Lumière Lyon II). Contato: cominclarissa@gmail.com

o futuro:

[q]uando os cantores são assassinados e as canções, arrastadas ao museu e presas ao passado, a geração atual torna-se ainda mais desolada, mais abandonada e mais perdida, mais *deserdada*, no sentido verdadeiro da palavra. (JAKOBSON, 2006, p. 53, grifo nosso)

Esta deserdação é a herança maldita dos regimes totalitários: arrancam das gerações a possibilidade de criar novos modos de vida. A constatação é desmotivadora e consona com certo pessimismo que acometeu o mundo pelo menos desde a Primeira Guerra. Ela ressoa outro diagnóstico sombrio: a afirmação adorniana de 1949: – “escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro, e isso corrói até mesmo o conhecimento de porque se tornou impossível escrever poemas¹”(ADORNO, 2001, p. 26). O filósofo alemão fala de uma segunda perda: a da própria capacidade de escrever poemas. Sabemos que, de fato, o trauma do Holocausto escavou nas gerações um espaço de silêncio: como seria possível retomar a palavra diante deste horror? Adorno questiona se, após 1945, é possível continuar escrevendo e pensando a poesia nos moldes de outrora, valendo-se de um repertório cultural compartilhado com aqueles que apoiaram ou omitiram-se diante do horror nazi. A escolha vocabular² também merece atenção. Referindo-se ao nome alemão³ do maior campo de extermínio, situado no país que sofreu a maior perda de judeus, ele especifica a identidade dos algozes e circunscreve o fato temporalmente. A arte perdia, de certo modo, sua “inocência”. Se as vanguardas tinham como intento reinserir a arte na vida, este segundo momento questiona se diante daquela vida, a arte ainda era possível. Neste panorama, qual a capacidade que a própria poesia tem de, enquanto forma, defrontar-se com os totalitarismos, com os estados de exceção, com as guerras e, em última análise, com a Shoah. A despeito das estimativas, a despeito de todos os impedimentos e entraves, a poesia resistiu. E resistiu justamente nas mãos e nas gargantas dos que foram espoliados de seu modo de vida, encontrou sua expressão nas bocas dos judeus, dos exilados, dos povos menores, reergueu-se

¹ É verdade que pouco tempo depois o filósofo reconsideraria sua assertiva. Abrindo um espaço de exceção para determinados escritores (talvez os mais notórios sejam Samuel Beckett e Paul Celan, cujas obras ele discute com acuidade em sua obra de 1972, *Teoria Estética*), Adorno esclarece que sua afirmativa não pretendia nenhum tom proibitivo. Pretendia, isto sim, lançar uma pergunta à poesia e à cultura em geral. A frase parece indicar que, para evitar armadilhas perigosas, a arte deveria investir numa negatividade radical. Ainda assim, interessa-nos lidar com as consequências do dito, não necessariamente como a expressão do posicionamento de Adorno, mas, disparado no calor do momento histórico, como uma reação espantada diante do mundo esfacelado.

² Falo aqui da escolha que o filósofo faz ao dizer que a poesia é um ato bárbaro depois *de Auschwitz*. A referência ao Holocausto, embora clara, é feita em modo metonímico. Quando falamos em Holocausto, geralmente o associamos ao extermínio de judeus durante Segunda Guerra Mundial; porém, a palavra também é usada para designar as demais supressões de minorias ocorridas não apenas durante a Segunda Guerra (ciganos, testemunhas de Jeová, prisioneiros comunistas), mas no decorrer do século XX (genocídio armênio, genocídio de Ruanda).

³ Na verdade, *Auschwitz* é a tradução alemã para *Oświęcim*, cidade polonesa onde foi construído o campo.

em mãos que tinham como intento inventar um povo, tornou-se arma política e panaceia contra o silêncio imposto.

A poesia polonesa no pós-guerra e a nova antipoesia

Para toda esta geração, a antiga dicção era uma armadilha. O que se chamava até então de “poético” perdera sua potência⁴. Uma outra dicção fez-se necessária: era preciso um retorno às coisas. Não mascarar com artifícios de linguagem, não vedar o poema com hermetismos fáceis. Falar das coisas. Ora, desde sua gênese até meados do século XIX, a poesia, grosso modo, oferecia aos seus leitores a experiência do sublime, da epifania e da catarse. Ela “servia” ao engrandecimento da alma humana, fosse com injeções de beleza ou momentos de expurgo. Estava, na maior parte das vezes, associada a certos ideais humanistas e a uma concepção de belo. A partir de Baudelaire e seus sucessores, a poesia adquire contornos negativos (FRIEDRICH, 1991), instaurando-se como “tensão dissonante”. Tal retesamento atinge seu ápice na segunda metade do século XX em que, definitivamente, era impossível persistir nos antigos moldes. Assim, a nova poesia incorpora a amargura e o pessimismo relegados pelos sucessivos abalos políticos e “nasce de um profundo cisma no interior dessa cultura, de uma colisão entre filosofias e modos de vida diametralmente opostos.” (MIŁOSW, 2012, p. 52).

Os efeitos desta reformulação fizeram-se sentir em todas as partes do mundo, caracterizando o que o crítico Michael Hamburger chamou de antipoesia: “austeramente dedicada a expressar as ‘coisas do modo como são’ na linguagem das pessoas do modo como falam.” (HAMBURGER, 2007, p. 369). Esta nova austeridade pautava-se em sinceras preocupações políticas e sociais. O caso da Polônia é emblemático dos significados e das posturas desta “antipoesia”. Entre 1945 e 1989, o país tornou-se intelectual e politicamente refém da mesma cartilha soviética que embargou a geração de Maiakovski. O que nos chama atenção é como os poetas deste período reagiram, simultaneamente, à ideia de deserdo anunciada por Jakobson e ao veto adorniano. O gesto de desforra pode ser lido como um movimento de insurreição simbólica diante do dominador.

Ao observarmos a história literária polonesa, vemos que a linguagem literária consolidou-se por volta do século XVI, notoriamente na figura do poeta Jan Kochanowski. Esta linguagem, na entrada do século XX, não foi cooptada pela mesma disposição à transformação vertiginosa, como nos casos de alguns países europeus. Em uma de suas

⁴ Poderíamos dizer, para aclarar a afirmação, que o que aconteceu foi o abalo de certa “retórica” da literatura, que teve sua lógica questionada na base.

conferências, Miłosw comenta as consequências do dado:

[o]s leitores de Kochanowski o apreendem em termos linguísticos como se ele fosse um poeta contemporâneo [...]. Dá-se assim motivo para que o leitor questione a si mesmo na tentativa de averiguar se essa antiga poesia lhe fala de veras, ou se trata aqui de uma homenagem prestada a valores que são, em grande medida, próprios de um museu. (MIŁOSW, 2012, p. 94)

Lendo a nova poesia polonesa, é visível que o embate se dá, antes de mais nada, com uma tradição mais vetusta que aquelas contra as quais se voltaram as reconhecidas vanguardas europeias. É evidente que estas exerceram sua influência junto aos escritores poloneses, tanto na atitude como na forma. Mas, no caso da Polônia, foi preciso lidar com uma herança que não era mais um presente. As “coisas” tinham se tornado indiferentes aos seus signos. Esta geração precisou reinventar o que se chamava até então de poesia. As soluções, é claro, foram muitas, os caminhos bastante diferentes, mas, se podemos dizer que houve um ideal comum, este foi o de reelaborar a “imediatidade” das palavras.

Wisława Szymborska, esta poeta

Neste contexto, gostaríamos de chamar atenção para Wisława Szymborska. Ela forma, com Miłosw, Herbert e Różewicz, um núcleo de poetas que conseguiram elaborar de maneira bastante interessante o trauma sofrido e, assim, ultrapassar os impasses fincados pelas tantas frentes de silenciamento. Essa reviravolta diminuiu o número de leitores, sem que isso diminuísse a influência da poesia. Um dos traços mais marcantes do desmonte da “retórica” literária foi a dinamização das fronteiras de gênero:

[n]essa nova fase da literatura polonesa, as linhas separando um gênero do outro tornaram-se fluidas, de modo que a filosofia invadiu o drama, o romance esteve muitas vezes indistinguível do ensaio, e o verso deixou de lado suas características específicas de metro e rima (MIŁOSW, 1983, p. 479, tradução nossa).

A porosidade, antes de lançar a poesia na inacessibilidade, originou-se de um empenho em “reabilitar a banalidade” (RÓŻEWICZ *apud* HAMBURGER, 2007, p. 61), bem como de um gosto pela ironia e de um jogo de reapropriação e deturpação das formas clássicas. É neste campo de “prosificação” da poesia que muitos dos poetas encontraram grandes trunfos e novas possibilidades. Wisława Szymborska é um grande exemplo. Talvez a produção reduzida, ligada a certa aversão por burburinhos literários, justifique o fato de a poeta só ter se tornado mundialmente reconhecida após receber o Nobel de Literatura, em 1996. Esta baixa produtividade deveu-se a um rigoroso censo autocrítico: “[g]uardo o poema por muito tempo para examiná-lo com atenção. Na verdade, escrevo mais do que parece. Mas

para isso existe o cesto de lixo” (SZYMBORSKA *apud* PRZYBYCIEN, 2014, p. 20).

Para um leitor de primeira viagem, é difícil aliar esta afirmação de rigor a um dos pontos fortes da dicção szymborskiana: a acessibilidade linguística (BARAŃCZAK, 1997). Este traço não deve ser confundido com desleixo ou artifício para facilitar a compreensão. O resultado é muito mais o daqueles poemas que possibilitam uma infinidade de níveis de leitura, com diferentes extrações de significado. O uso recorrente de imagens e situações prosaicas, aditado a doses de ingenuidade proposital, vai além do lugar comum e cria tensionamentos bastante complexos, ao nos propor pontos de vista inusitados sobre situações ou sujeitos bastante conhecidos (a mulher de Lot, um terrorista, a fotografia de Hitler bebê). Partindo da observação detalhada do individual, a poeta alça voos mais altos e chega a regiões de alta complexidade, motivada pela dúvida de quem, ao invés de encontrar a resposta, multiplica as perguntas. Sua poética constitui-se do diálogo com áreas distintas – notadamente as ciências naturais e a astronomia –, e das especulações filosóficas acerca da condição humana, que ela assim caracteriza: “inconcebível acaso/ como todos os acasos.” (SZYMBORSKA, 2014, p. 100).

O que parece distingui-la de seus companheiros de geração é a atmosfera de onisciência irônica e singela transmitida por seus eu-líricos, que nos dão a sensação de já terem visto vários mundos e modos de vida morrerem e nascerem inúmeras vezes. Estes versos do poema “Fim e começo” ilustram bem a questão: “depois de cada guerra/ alguém tem que fazer a faxina./ Colocar uma certa ordem/ que afinal não se faz sozinha.” (SZYMBORSKA, 2014, p. 92).

O corpo na poesia de Szymborska

O cotidiano em um estado de exceção, como o experimentado por longas décadas pelos poloneses, deixa marcas físicas e subjetivas. Talvez por isso a problemática dos corpos – apartados, unidos, envelhecidos, dilacerados – seja recorrente em toda a poesia de Szymborska, arrastando consigo a velha divisão, tão cara à *intelligentsia* ocidental, entre corpo e alma. Ao trazer à tona o que há de mais constrangedor e vil na subjugação do homem pelo homem, Szymborska plasma experiências factíveis – como a tortura, por exemplo – no que chamamos de *corpo do poema*. O que queremos dizer é que ela não simplesmente *veicula* um certo conteúdo informativo através do poema, mas faz com que a própria configuração do poema enquanto tal, no seu *modo* de se referir, funcione como expressão.

Este *corpo do poema*, acima referido, está ligado, em Szymborska, à própria escrita. O gesto da escrita é pura corporeidade: um corpo se endereça a outro. O contato só é possível

acionando os sentidos e, contraditoriamente, o que há de incorpóreo neles. As experiências proporcionadas pelos sentidos são simultaneamente físicas e subjetivas; normalmente, a maneira mais usada para dar conta delas é a linguagem⁵. Todavia, convém pensar a escrita como atividade não totalmente submissa ao compromisso esclarecedor do cérebro. Nesse sentido, ela torna possível o contato – para quem lê e escreve – com o corpo como exterioridade, permitindo acesso a uma fenomenologia completamente modificada do *ser*: “o corpo é o ser excrito” (NANCY, 2000, p. 15). O corpo que aí se gesta ganha autonomia e vive em outro regime temporal, livre da degradação material; assim, redime aqueles que não estão mais presentes ao comunicar, por eles e com eles, a experiência indócil – da tortura, da morte – de estar em um mundo no qual não escolhemos viver. O gesto da escrita é, portanto, ao mesmo tempo uma extensão da vivência e um embalsamamento⁶.

É esta ambiguidade fundamental que faz com que haja algo de duplamente violento na escrita. De um lado, seu gesto que marca uma superfície (seja pela perfuração, seja pelo preenchimento); do outro, ele reordena, numa espécie de violência controlada, as direções da linguagem cotidiana, dos automatismos do corpo e da língua:

[a] literatura é [...] uma arte da tatuagem: inscreve, cifra na massa amorfa da linguagem informativa os verdadeiros signos da significação. Mas essa inscrição não é possível sem ferida, sem perda. Para que a massa informativa se converta em texto, para que a palavra comunique, o escritor tem que tatuá-la, que inserir nela seus pictogramas (SARDUY, 1979, p. 54).

O corpo do poema funciona como uma pele distendida – “a linguagem é uma pele: esfrego minha linguagem contra o outro. É como se eu tivesse ao invés de dedos, ou dedos na ponta das palavras.” (BARTHES, 1978, p. 98) –, permitindo a passagem dos estímulos que levam um primeiro corpo a escrever, provocando alterações de ordem física e subjetiva em outros corpos.⁷

É este *efeito* ou *afeto* que gostaríamos de perseguir na poesia de Szymborska – ah

Análise dos poemas

Elegemos dois poemas para pensar o tensionamento e o tratamento do *corpo* em Szymborska. São eles “Autotomia” (1972) e “Torturas” (1987).

⁵ Há várias linguagens não verbais – a dança, a música, as artes plásticas –, mas para os fins deste trabalho, usamos “linguagem” como aquilo que é articulado pela fala e pela escrita.

⁶ Podemos ver esta tensão na análise que Jean-Luc Nancy faz da díade *body-corpse*.

⁷ Em *O prazer do texto*, Roland Barthes (1987) discorre sobre certas leituras, as mais arrebatadoras, que nos impelem a ler levantando a cabeça constantemente. Fervilhando a mente, descompassando o coração, o texto leva o leitor a uma intensa atividade, ao mesmo tempo física e intelectual.

Autotomia

Em perigo, a holotúria se divide em duas:
com uma metade se entrega à voracidade do mundo,
com a outra foge.

Desintegra-se violentamente em ruína e salvação,
em multa e prêmio, no que foi e no que será.

No meio do corpo da holotúria se abre um abismo
com duas margens subitamente estranhas.

Em uma margem a morte, na outra a vida.
Aqui o desespero, lá o alento.

Se existe uma balança, os pratos não oscilam.
Se existe justiça, é esta.

Morrer só o necessário, sem exceder a medida.
Regenerar quanto for preciso da parte que restou.

Também nós, é verdade, sabemos nos dividir.
Mas somente em corpo e sussurro interrompido.
Em corpo e poesia.

De um lado a garganta, do outro o riso,
leve, logo sufocado.

Aqui o coração pesado, lá *non omnis moriar*,
três palavrinhas apenas como três penas em voo.

O abismo não nos divide.
O abismo nos circunda.

In memoriam Halina Poświatowska

(Trad. Regina Przybycien)

Uma primeira leitura parece desmentir a afamada transparência da dicção szymborskiana. Para entrar no poema, alguns esclarecimentos fazem-se necessários: é preciso entender o título e conhecer a *personagem principal* – a holotúria e sua capacidade de desmembrar-se em caso de perigo, regenerando-se a partir do pedaço restante –, em seguida, a expressão latina – “*non omnis moriar*”, citação de um verso de Horácio, que traduz-se por “*não morrerei completamente*” –, e, por fim, a referida no *in memoriam* – a poeta polonesa Halina Poświatowska, contemporânea de Szymborska, que morreu jovem, em decorrência de uma cardiopatia adquirida durante a ocupação nazista.

Desvendados estes prolegômenos, transcorre-se uma segunda leitura. Nas primeiras estrofes, a holotúria é referida como aquela que, pela capacidade auto-mutiladora, vive um dilaceramento entre a voracidade do mundo e a fuga. A autotomia, de mera capacidade biológica, passa a referir uma postura existencial, um saber do corpo que permite a

sobrevivência⁸. Este saber, “também nós” o temos, e isto abre, a partir do traço da autotomia, um espaço de comparação entre o “nós” e a holotúria. A parte do poema dedicada ao animal e a parte dedicada ao “nós” se costuram a partir de uma listagem contínua de díades. Por uma rede gramatical de tessitura simples⁹, o poema constrói dois campos semânticos que, por seu valor opositivo, tensionam-se mutuamente. De um lado, temos: a voracidade do mundo, a ruína, a multa, o que foi, a morte, o desespero, o corpo, a garganta, o coração pesado. Do outro: a fuga, a salvação, o prêmio, o que será, a vida, o alento, o sussurro (a poesia), o riso, o *non omnis moriar*. Estes dois campos, apesar de claramente opostos, não se deixam escolher como alternativas (“Se existe uma balança, os pratos não oscilam”). Em verdade, o poema mina a divisão estanque a partir de atribuições sutis. Isto fica bastante claro nos atributos dados ao sussurro e ao riso: o primeiro, interrompido, o segundo, leve, logo sufocado. O fecho do poema propõe a imagem do abismo— normalmente visto como um limite vertiginoso, que nos puxa para a morte —, mas com os atributos trocados— ele não mais nos divide, mas nos circunda. É, ao invés de uma ruptura, uma habitação. Deste modo, ele passa a ser nossa condição de existência: após inúmeras autotomias, somos e habitamos estes lugares. Nossa matéria não consiste em uma dubitação entre um estado e outro, num binarismo demasiado simples (*vida x morte*). Lembremos que, quando ainda tratava da holotúria, o eu-lírico descreveu aquele espaço “no meio do corpo” como um abismo. Esta indicação aponta para uma natureza mais profunda das rupturas e dos abalos, da capacidade de nos dividirmos. Nós *somos*, de certo modo, o abismo, somos a pequena conjunção “e”, que faz os opostos se chocarem e se encontrarem, para “morrer só o necessário”. Haverá sempre o trauma do corte — será preciso conviver com o espaço e o tempo separando-nos de nós mesmos —, mas isso não impossibilitará a possibilidade do encontro.

Torturas

Nada mudou.
O corpo sente dor,
tem que comer, respirar, dormir,
a pele fina, o sangue sob a pele,

⁸ Aqui, poderíamos recuperar a estranha combinação que a escrita libera, referida mais acima, entre a *extensão da existência* (continuidade, sobrevivência, permanência) e o *embalsamamento* (corte, morte, luto). O poema de Szyborska parece apontar para um “caminho do meio”, condensado na figura do *abismo*, que, não mais visto como limite ou fronteira (aquilo que divide), passa a ser aquilo que reúne a marca negativa capaz de fundar um modo de vida.

⁹ As díades são apresentadas basicamente através da conjunção “e”: “ruína e salvação”, “multa e prêmio”, “corpo e poesia”, etc. As variações são os dêiticos espaciais “aqui” e “lá” e as locuções “em uma margem”, “na outra”, “de um lado”, “de outro”.

um bom estoque de dentes e unhas,
os ossos frágeis
as juntas que se distendem.
Na tortura tudo isso conta.
Nada mudou.
O corpo treme como tremia
antes da fundação de Roma e depois,
no século vinte antes e depois de Cristo.
A tortura existe como existia, apenas o mundo ficou menor
e tudo que acontece, acontece como ali ao lado.

Nada mudou.
Apenas há mais gente.
Além das velhas acusações, surgem outras,
verdadeiras, imaginárias, efêmeras, ou nenhuma,
mas o grito com que o corpo responde
foi, é e será o grito da inocência
na mesma escala imemorial e no mesmo tom.

Nada mudou.
Talvez os costumes, as cerimônias, talvez as danças.
O gesto das mãos protegendo a cabeça ainda é o mesmo.
O corpo se contorce, se estica, luta,
derrubado cai, se dobra, roxo,
incha, baba e sangra.

Nada mudou.
Apenas a linha de fronteiras,
de florestas, costas, desertos e icebergues.
Nestas paisagens a alma perambula,
desaparece, volta, se aproxima e se distancia,
desconhecida de si mesma, esquiva,
às vezes certa, às vezes incerta da sua própria existência,
enquanto o corpo é e é e é,
e não tem para onde ir.

(Trad. Ana Cristina Cesar e Grazyna Drabjk)

“Torturas” é publicado em *Gente na ponte* (1987), que vem a lume em uma década “marcada pelo regime de exceção implantado pelo general Jaruzelski, que acabou com o movimento Solidariedade e as expectativas de uma abertura política na Polônia” (PRZYBYCIEN, 2011, p. 17). A tradução feita por Ana Cristina Cesar, em parceria com Grazyna Drabjk, aponta para algumas afinidades entre as poetisas. A primeira, mais evidente, é a política: o poema foi traduzido durante o regime militar brasileiro; a segunda tem a ver com o interesse de Ana Cristina em tratar do contínuo entre o corpo de quem escreve e o do poema¹⁰.

¹⁰ A aproximação renderia um estudo mais acurado. Alguns poemas, a maioria recuperados em *Inéditos e dispersos*, dão uma amostra de como a temática foi trabalhada por Ana Cristina Cesar: “[e]u penso/ a dor visível do poema/ a luz prévia/dividida/ Mas calo a superfície negra/ pânico iminente do nada.” (CESAR, 2013, p. 199); “imagino como seria te amar: / desisto da ideia numa verbal volúpia/ e recomeço a escrever poemas.” (CESAR, 2013, p. 201); “olho muito tempo o corpo de um poema/ até perder de vista o que não seja corpo / e sentir separado dentre os dentes / um filete de sangue / nas gengivas.” (CESAR, 2013, p. 83).

Uma primeira leitura ocasiona estranhamento. O retumbante “nada mudou” – anaforicamente constante no início de todas as estrofes – é constantemente contradito pelo que lhe segue: tudo mudou – mas o essencial, a crueldade do homem, a vulnerabilidade do corpo diante da tortura, o horror de sua existência, estes continuam de pé, como uma espécie de nota pedal sombria da civilização. Este poema traz novamente à tona o questionamento adornoiano a respeito do ofício poético após Auschwitz. A nova poesia incorporou a amargura e o pessimismo desencadeados pelos sucessivos abalos políticos e “nasceu de um profundo cisma no interior dessa cultura, de uma colisão entre filosofias e modos de vida diametralmente opostos” (MIŁOSZ, 2012, p. 52). A descrição minuciosa do corpo segue uma linha cruel: são elencadas as necessidades do corpo (comer, respirar, dormir), sua constituição (pele fina, sangue, dentes e unhas, ossos frágeis, juntas que se distendem). Esta fragilidade é então colocada como a pedra de toque da tortura: “Na tortura, tudo isso conta”. E é também na tortura que a confiança na humanidade é abalada. Ao primeiro golpe do torturador, o corpo do torturado é marcado com uma faceta nefasta da humanidade. O peso deste saber, muitas vezes, pode levá-lo a tirar a própria vida (AMÉRY, 1995). A solidão a qual está relegado o torturado advém da certeza de haver perdido seus direitos, inclusive o mais banal: a esperança de uma ajuda externa que venha em seu socorro. A indicação de que mesmo a mudança dos costumes, das cerimônias e das danças é absolutamente impotente diante da tortura lança uma questão à civilização e ao seu alcance.

A última estrofe apresenta o ponto que nos interessa: a cisão entre o corpo, sevicado, e a alma, vagando dispersa. Esta oposição talvez reconfigure ou ressoe o contraste anterior entre as mudanças culturais, como camada mental ou espiritual do estar-no-mundo, e a continuação da fragilidade dos corpos e de seu massacre. O poema não é explícito em relação ao destino do corpo abandonado – podemos pensar na experiência limiar da morte –, mas deixa claro que ele não tem alternativa: “é e é e é,/ E não tem para onde ir”. A dor profunda reforça a consciência de nossa natureza dupla, corpo e subjetividade, e altera o entendimento do que é ser humano.

Este escapismo da alma poderia ser visto como um apaziguamento. Contudo, o que prevalece é uma nota amarga, retomada insistentemente no “nada mudou”. Diferente da nesga de esperança percebida em “Autotomia”, aqui não sabemos sequer se o corpo resistirá o suficiente para ter a chance de se reinventar e prosseguir. Cada leitura revive a experiência da tortura e nos relega a um mal-estar duplo: saber que ela continua existindo e nossa impotência para contê-la. Se falamos em corpo do poema, este é um corpo atormentado pelas feridas do

processo histórico, que não cessam. Se há algo que resta, é um testemunho anônimo – não sabemos o contexto da tortura desse corpo – que resiste sob a pele do poema, inscrito para não mais se apagar.¹¹

O corpo do poema como ato de resistência

O interesse de Szyborska pelo humano traduz-se em uma poética engajada naquilo que nos é mais caro, a própria vida e sua fragilidade, os mecanismos de defesa que os corpos desenvolvem diante da catástrofe. Sua escrita nos convida a pensar o corpo do/no poema como ato de resistência. O “ato de resistência”, como o colocamos aqui, é um conceito constante na obra de Gilles Deleuze. Seu desenvolvimento mais interessante se encontra no final da conferência “O que é um ato de criação”:

Qual é a relação misteriosa entre uma obra de arte e um ato de resistência já que os homens que resistem não têm tempo e, por vezes, nem mesmo a cultura necessária para ter qualquer relação com a arte? Não sei. Malraux desenvolve um conceito filosófico, diz uma coisa muito simples sobre a arte: ela é a única coisa que resiste à morte. [...] Por isso a relação tão estreita entre o ato de resistência e a obra de arte. Nem todo ato de resistência é uma obra de arte, ainda que, de certo modo, ele seja. Nem toda obra de arte é um ato de resistência e, entretanto, de certo modo, ela é. (DELEUZE, 2012, p. 397)

É a partir do ato de resistência que podemos pensar no que é possível fazer com o que sobra depois das perdas e das violências.¹²

¹¹ Em seus outros poemas, percebemos a multiplicidade de corpos comunicados por seus eus-líricos. Em “Museu”, por exemplo, conhecemos o passado de corpos supostamente famosos pelo contraste entre suas ausências em meio a diversos objetos de uso pessoal: “Há pratos, mas falta apetite. / Há alianças, mas o amor recíproco se foi [...] / Há um leque – onde os rubores? / Há espadas – onde a ira?” (SZYMBORSKA, 2014, p. 31). Semelhante presença pela ausência acontece também em “O quarto do suicida”: “não havia carta / éramos tantos os amigos e coubemos todos / no envelope vazio apoiado no lado do corpo. (SZYMBORSKA, 2014, p. 62). Em outro, vemos o sonho como possível lugar de reelaboração da empiria e onde somos capazes de burlar o tempo e a morte: “[f]ico feliz de sempre poder acordar / pouco antes de morrer. / Assim que começa a guerra / me viro do melhor lado. / Sou, mas não tenho que ser / filha da minha época. (SZYMBORSKA, 2014, p. 49). Ainda sobre os corpos, é importante pensar como a abordagem se modifica, torna-se desconfiada, quando estes são tratados em seu aspecto coletivo. Em “Filhos da época”, “Entre muitos” e “Certa gente”, a indeterminação suspeitosa é marcada na escolha dos vocábulos *filhos*, *muitos*, *gente*.

¹² Há um ensaio de André Bazin, “Ontologia da imagem cinematográfica”, que, na esteira das reflexões de Malraux e Deleuze, lida com esta problemática de modo bastante interessante. Citamos: “Uma psicanálise das artes plásticas poderia considerar a prática do embalsamamento como um fato fundamental de sua gênese. Na origem da pintura e da escultura, descobriria o ‘complexo’ da múmia. A religião egípcia, toda ela orientada contra a morte, condicionava a sobrevivência à perenidade material do corpo. Com isso, satisfazia uma necessidade fundamental da psicologia humana: a defesa contra o tempo. A morte não é senão a vitória do tempo. Fixar artificialmente as aparências carnisais do ser é salvá-lo da correnteza da duração: aprumá-lo para a vida. Era natural que tais aparências fossem salvas na própria materialidade do corpo, em suas carnes e seus ossos.” (BAZIN, 2014, p. 27) Talvez este “complexo da múmia” esteja na base não só das artes plásticas, mas de toda a arte, como atestam a citação de Horácio e os poemas de Szyborska aqui analisados. Outras passagens da poética de Szyborska talvez indiquem a potência encontrada no gesto de escrita. Este trecho de “A alegria da escrita” ilustra bem o ponto: “[a] alegria da escrita. / O poder de preservar. / A vingança da mão mortal.” (SZYMBORSKA, 2014, p. 37).

A arquifamosa nona tese do ensaio de Walter Benjamin, “Sobre o conceito da história”, na qual o *Angelus Novus* de Paul Klee é visto como o anjo que, de costas para o futuro e vendo uma única catástrofe, onde nós acreditamos ver uma cadeia de acontecimentos guiada teleologicamente pela categoria de “progresso”, talvez exponha bem a situação diante da qual o ato de resistência torna-se necessário. Assim, o anjo

[...] gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. (BENJAMIN, 1994, p. 226)

Este “amontoado de ruínas” nos faz lembrar, ao mesmo tempo, o “abismo” e o “nada mudou” dos poemas de Szymborska. Eles conclamam, como todo ato de resistência, um povo que falta, um povo por vir.¹³ Não simplesmente um povo do futuro, mas um povo que é chamado (sonhado, inventado) pelo poeta, ao mesmo tempo em que se torna o destinatário de sua mensagem. O potente afeto do ato de resistência arrasta os corpos para um espaço possível de convivência, ainda por vir, no qual os contornos deste povo inexistente, esfumaçados, se esboçam.

Referências

ADORNO, Theodor W. Crítica cultural e sociedade. In: *Prismas: crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Ática, 2001.

AMÉRY, Jean. *Par-delà le crime et le châtement - essai pour surmonter l'insurmontable*. Arles: Actes Sud, 1995.

BARAŃCZAK, Stanisław. *Afterword*. In: BARAŃCZAK, Stanisław; CAVANAGH, Clare (Ed. and transl.). *Nothing twice: selected poems*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1997, p. 387-393.

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1978.

_____. *O prazer do texto*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

BAZIN, André. Ontologia da imagem fotográfica. In: *O que é o cinema?* São Paulo: Cosac Naify, 2014.

¹³ Curiosamente, a citação da qual Deleuze tira a ideia do “povo que falta” é também de Paul Klee: “[q]ue relação existe entre a luta dos homens e a obra de arte? A relação mais estreita e, para mim a mais misteriosa. Exatamente o que Paul Klee queria dizer quando ele dizia ‘Vocês sabem, o povo que falta’. O povo que falta e, simultaneamente, que não falta. O povo que falta, isso quer dizer que essa afinidade fundamental entre a obra de arte e um povo que não existe ainda não é e não será jamais clara. Não há obra de arte que não faça apelo a um povo que não existe ainda.” (DELEUZE, 2012, p. 398)

